

teatro

## La sinistra non sta al passo

La rivista culturale del PCI, « Il Contemporaneo », ha dedicato di recente un suo intero numero al momento del teatro oggi in Italia, offrendo, insieme ad alcuni chiarimenti ideologici della rinascita della nostra scena di prosa, le testimonianze, fra gli altri, di taluni dei registi-direttori di Stabili più affermati del momento: da Strehler a Squarziina a De Bosio.

Diciamo subito che, salvo qualche rilievo sporadico ed isolato qua e là, tale panorama nel complesso non ha mancato di deludere chi aspettava da quegli scritti e da quelle dichiarazioni delle indicazioni un po' nuove, o comunque un contributo specifico e originale alla discussione che ferve ormai intorno al domani del nostro teatro.

E l'attesa poteva dirsi legittima, se si considera che le cosiddette forze « di sinistra » son quelle che hanno in mano il maggior numero di canali di produzione degli spettacoli teatrali in Italia, soprattutto, come si sa, attraverso alcuni dei più importanti Stabili della penisola. Il che significa staff di persone, veri e propri gruppi di lavoro, centri di studio e di irradiazione.

Esaurimento, dunque, di certi ambienti? Stanchezza del loro impegno e della loro azione? Sarebbe forse azzardato affermarlo così *tout court*, se non altro per le generalizzazioni che ciò comporterebbe. Resta comunque che il teatro, appunto perché la sua ripresa è questa volta sostanziale, è diventato un

fatto comune e generale e il dibattito attorno ad esso si è allargato e approfondito al punto da rendere veramente patrimonio di tutti una serie di idee e di discorsi.

E parte del merito di questa democratizzazione, non si può non ascriverlo — anche se a volte indirettamente — a quei centri ideologicamente ben qualificati, che nel dopoguerra si trovarono a prendere in mano le sorti di un teatro rimasto indietro in maniera incredibile rispetto al cammino fatto appena al di là delle Alpi. Si trattava di colmare un pesante divario, quindi, non tanto per ragioni di puro prestigio o di semplice allineamento, ma perché la posta in gioco era la presenza significativa del teatro nella società italiana, se non addirittura la sua stessa esistenza.

I marxisti dunque — ma l'espressione è abbastanza imprecisa e non sufficientemente caratterizzante un mondo complesso e sfuggente a esatte nomenclature — presero allora alcuni posti chiave della nostra scena di prosa, così come era accaduto in altri settori della nostra cultura. E, mettendosi al lavoro, essi — anche se non da soli perché altri, è bene dir subito, ci furono che si diedero da fare con risultati ora felici ora meno — affrontarono, com'era inevitabile, il problema del significato del teatro nella società moderna alle radici, rifacendosi con ciò alle esperienze dei teatri d'arte e dei grandi maestri della scena europea di alcuni decenni prima.

Si incominciò a parlare di questioni di organizzazione e di strutture da una parte; e, dall'altra, di problemi di linguaggio e di repertorio. Quindi, all'ini-

zio il discorso non poteva essere ancora molto preciso e qualificato, trattandosi in definitiva di riprendere tutto da capo, di organizzare quelle strutture, che ancora di per se stesse non avrebbero, se non in minima parte, una precisa qualificazione.

E' una volta fissati i punti organizzativi di base, che possono nascere le diversificazioni, le precisazioni e gli indirizzi particolaristici. Ed è lì infatti che si agganciò l'ideologizzazione del nostro teatro, che si è manifestata come scelta univoca di repertorio (nel senso più ampio del termine: come testi e come realizzazioni) da parte di alcuni; il che, per l'indubbia forza di esempio «pilota» di questi e per il rafforzarsi delle strutture organizzative in un certo modo, ha finito per condurre ad un tipo di dittatura culturale.

I «cartelli degli Stabili», i «monopoli culturali» e così via — se sfrondati dei motivi di polemica personale e di parte o degli aspetti folcloristici presenti in ogni manifestazione artistica, specie in una di tipo spettacolare — sono effettivi e reali pericoli, in cui s'è imbattuta la nostra scena di prosa e da cui ci si sta ora affrancando (anche se, purtroppo, non sempre per l'apporto di molte altre valide proposte alternative).

Infatti, nel momento in cui, intorno agli anni sessanta, gli Stabili raggiunsero il loro apice di sviluppo e di affermazione, delle forze al loro interno incominciarono a partecipare al moto di sgretolamento.

Da una parte la realtà culturale e sociale italiana non era più quella dei primi anni del dopoguerra: le sollecitazioni esterne erano più indirizzate ad uno sviluppo economico sociale, con riflessi di ripiegamento e di stasi, nella

migliore delle ipotesi meditativa, del mondo intellettuale (non si dimentichi l'affermarsi allora di un problema per molti versi male impostato come quello di «letteratura e industria»). Dall'altra una crescita all'interno delle diverse attività artistiche e quindi anche del teatro aveva portato ad una lievitazione di proposte, ad una richiesta di autonomia di indirizzi, ad un moltiplicarsi di tentativi di iniziative.

Aveva un bello sforzarsi Strehler a richiamare indirettamente all'ordine ed al rigore di indirizzi, mettendo in scena uno spettacolo del tipo del *Galileo*, quando invece i suoi colleghi, o si dedicavano a tutt'altro repertorio rappresentando magari tra l'altro le tanto abborsite avanguardie (da Ionesco a Beckett), oppure realizzando un Brecht minore e abborracciato, nel caso in cui seguissero l'«indirizzo».

Se un'«univocità» s'è dunque incrinata, ciò è avvenuto in nome dell'autonomia, del diritto alla libertà di scelta, della rivendicazione a pensare e ad agire con la propria testa. Saranno solo barlumi o intuizioni non ancora chiarite e sparse, ma resta un fatto: che un'esperienza s'è chiusa o, comunque, ci si sta preparando per un'altra per forza diversa, perché risponde ad esigenze interne al fatto teatrale ed a richieste popolari certamente non uguali a quelle soltanto di una decina d'anni fa.

Di fronte ad un simile stato di cose, che cosa offrono gli ambienti di sinistra più qualificati ed ufficiali? Ben poco, come s'è notato in apertura della presente nota.

Innanzitutto, vengono riproposti gli «Stabili» come struttura unica e inostituibile, anzi da consolidare. Ciò si-

gnifica a nostro avviso porsi alla ruota della storia del nostro teatro e non cercare invece di capirla meglio nel suo sviluppo e, quindi, adoperarsi per farla secondo quelle che sono le esigenze nascenti dall'oggi. I teatri stabili hanno avuto — come anche s'è detto sopra — un'importante funzione nel risveglio del nostro mondo teatrale, ma la loro esperienza, almeno al momento attuale, abbisogna di un'evoluzione. Il fatto stesso che un regista come Squarzina, non certo sospetto di destrismo quanto a tendenze, confessi nel ricordato numero de « Il Contemporaneo » che « oggi come oggi non penso che dobbiamo condannare la città a seguire ' disciplinatamente ' gli ideali gusti registici miei o le ideali preferenze culturali o politiche dei consiglieri che ci circondano... » ci sembra molto significativo.

E ciò ci introduce ad un secondo punto, su cui da sinistra molto si insiste: quello del teatro « popolare ». Il termine è ambiguo, perché tra l'altro troppo vasto e talvolta generico. Per cui diremo entro che limiti a noi sembra accettabile, cioè in quanto la popolarità non sia intesa da un punto di vista sociologico, come frequenza del pubblico, come alto gradimento in questo suscitato. Essa è invece qualcosa di più intimo e più profondo e va riferita alla capacità del teatro di toccare — quindi di rappresentare e mettere in discussione — i problemi di tutti, da quelli più essenziali a quelli quotidiani, più normali. In altre parole: la popolarità è una dimensione che la comunicazione teatrale possiede in sé in partenza, all'origine e, come tale, si avvicina mol-

to al concetto di universalità dell'opera d'arte. Quindi qualcosa di più, ci pare, di « una ricerca di una comunicazione più larga, di un legame più forte con la realtà popolare » o di un « allargamento di discorso « alla collettività », come vorrebbe Strehler.

E accettare da parte nostra la popolarità come interpretazione di *tutti* i cittadini e delle loro esigenze, significa non accettare la « contestazione » — altro punto sostenuto da sinistra — almeno nella misura in cui si pretenda di voler significare con essa soltanto un teatro di opposizione nei confronti della società e della cultura presenti. E ciò non perché le si ritengano ottime e migliori di qualunque altra, perché le si voglia conservare, ma perché il teatro è luogo di incontro e di dialogo della comunità, non luogo di sola contestazione e quindi di divisione. La società italiana non è ancora omogenea e non presenta un numero eccessivo di punti di incontro e di denominatori comuni. Ma la situazione di fatto non impedisce certo delle aspirazioni da proiettarsi a più lunga scadenza nel tempo e da perseguire nella azione quotidiana.

Il fatto che intorno al teatro si sia aperto un dibattito così civile e più articolato e ad armi pari ci sembra qualcosa di molto confortante a questo riguardo. Anche se la maturazione del problema richiede che ci si stacchi da formule o da sigle, per guardare più realisticamente e con più possibilità di effettivo aggancio la nostra società e il teatro di cui essa è espressione.

Marco Garzonio