

INCHIESTA SUL TEATRO POPOLARE IN ITALIA

DI FRONTE ALL'IGNOTO

di Roberto De Monticelli

Il problema di un teatro decentrato si comincia solo oggi ad affrontarlo, in Italia. Gli strumenti di ricerca sono scarsi, i metodi ancora empirici. Il problema si identifica, è chiaro, con quello di una cattura del pubblico nuovo. E qui siamo di fronte all'ignoto. I tentativi compiuti finora non hanno fatto che scalfire la superficie lunare di questo mondo sconosciuto. I risultati, a quanto pare, sono stati contraddittori. Se si guarda ai dati dell'inchiesta che si pubblica in queste pagine — una serie di rapporti e di interviste in cui i primi esploratori di queste non battute contrade espongono i frutti delle loro esperienze — non si può che notare una certa discordanza d'opinioni. Si passa dal pessimismo espresso, per esempio, in seguito a un esperimento evidentemente poco felice, da dirigenti e organizzatori del Teatro Stabile di Torino, all'ottimismo moderato ma consistente di coloro che hanno accompagnato nelle sue peregrinazioni alla periferia di Milano, traendone spunto per i loro dibattiti col pubblico, i recital montati dal Piccolo Teatro, intitolati *Poesia e verità e Voce del secolo*, e interpretati da cinque allievi della scuola d'arte drammatica del teatro stesso. Si aggiungano, per esempio i sondaggi, quando negativi e quando positivi, dei coraggiosi De Vita e Franceschi che con i loro spettacoli-cabaret, imbastiti su motivi d'attualità ma, come scrittura, abbastanza sofisticati, hanno affrontato in cinema-teatri e in case del popolo, pubblici decisamente impreparati a simili incontri. Ma se stiamo ai risultati conseguiti dalla tournée organizzata dal Teatro Popolare Italiano diretto da Gassman nei circoli aziendali della Italsider, tournée durante la quale un gruppo di giovani attori ha recitato scene di Shakespeare, Molière e Pirandello, oltre

a due atti unici, di Brecht e Ionesco, l'indice dell'ottimismo torna a salire. È bene precisare che in questi spettacoli non sempre figurava Gassman, la cui popolarità sarebbe stata una componente decisiva ma deformante nella valutazione degli esiti.

Una conclusione è impossibile trarla. Forse, si pone una domanda. Perché, a giudicare dai risultati, gli spettacoli composti da *collages* di poesie — da Maiakovskij a Brecht, da Rilke a Montale — risultano più accessibili, in queste particolari occasioni, di testi organici, nati per la scena, di stralci e selezioni dai classici? Probabilmente, per il potere di presa diretta che ha la poesia, soprattutto un certo genere di poesia (quella di Maiakovskij e di Brecht in prima linea); per le sue possibilità di *choc*. E poi anche perché un recital di poesia ha vagamente la forma di uno spettacolo di varietà, sollecita a una serie di impegni rapidi e diversi, alcuni dei quali possono fallire ma altri riescono e il riflesso della loro illuminazione si allarga sulle zone oscure circostanti dove la comprensione non è intervenuta e il segreto della poesia non si è lasciato catturare. Un testo drammaturgico va collocato storicamente, esige che gli si prepari comunque un alveo nell'attenzione dello spettatore. E poi ha bisogno, per quanto minima, d'una cornice scenografica; e dunque d'un locale adatto, ci vuole qualcosa che associa il più possibile a un teatro.

Il problema d'un decentramento dello spettacolo di prosa è quindi molto complesso: riguarda la scelta dei testi, il luogo in cui lo spettacolo viene portato, il pubblico. Ma soprattutto il pubblico, evidentemente. Si tratta di avvicinare al teatro masse a cui questa forma di trattamento risulta pressoché sconosciu-

ta. Ora, pur concedendo il massimo d'efficacia, per quanto concerne preparazione e penetrazione, a tutte le forme preliminari del teatro — i recital, appunto, i dibattiti, la pedagogia dello spettacolo, insomma — noi siamo convinti che l'incontro diretto è ancora la forma migliore. Lo spettacolo completo, cioè, organico, nato da una precisa stilistica e da un ben individuato intento culturale. Si tratterà di presentare un testo facendolo precedere da opportuni accorgimenti didascalici; ma la battaglia non potrà dichiararsi combattuta fino in fondo se non si saranno fatti entrare in campo i grossi calibri, da Shakespeare a Molière, da Calderon a Goldoni. Gli studi sociologici serviranno, certo, sul piano orientativo; forniranno, chi lo nega, utili indicazioni; ma a un certo punto sarà la poesia a dire l'ultima parola. E se la poesia non potrà agire, di primo acchito, che su una parte del pubblico, ci si dovrà forse per questo dichiarare sconfitti? Fra i vari impieghi del tempo libero quello che viene dedicato al teatro di prosa sta al culmine, è il vertice delle varie possibilità di cui una società dispone per acquistare la consapevolezza di se stessa.

A questo proposito l'esperimento di Jean Vilar in Francia potrebbe essere indicativo. Vilar andò in *banlieue* con gli spettacoli completi, curati fino all'ultimo particolare, nella stessa rigorosa edizione in cui li presentava al Palais de Chaillot; e la sua scenografia a tendaggi, i suoi sistemi di illuminazione, i modi stessi di recitazione e di mimica dei suoi attori non erano soltanto il risultato di una ricerca di stile; avevano anche una dimensione funzionale, dovevano servire a quel particolare modo di far teatro per un

pubblico vastissimo. Abbiamo assistito ad alcune di quelle recite in *banlieue*; e le reazioni degli spettatori erano pronte, immediate, clamorose. Qualcosa di simile ha fatto Roger Planchon.

Perché non dovrebbe essere possibile anche in Italia una graduale conquista delle masse rimaste fuori dalla civiltà del teatro? Fra l'altro sarà questa l'unica possibilità offerta al teatro di sopravvivere, in un futuro non lontano. Ed è un campo, come s'è detto, non affrontato ancora da uno studio sistematico, da una politica di piano. Tutto quanto s'è fatto finora è stato provvisorio ed empirico. Lo stesso Piccolo Teatro di Milano, che è l'ente più preparato in materia e il primo che abbia applicato un metodo rigoroso allo studio e all'organizzazione del pubblico, ha condotto finora le sue escursioni in provincia e in periferia (quelle con la compagnia regolare e con gli spettacoli regolarmente montati) come puntate sperimentali, come sondaggi; non ha potuto ancora dedicarsi a una vera e propria opera di penetrazione fuori dalla sua sede naturale: compito del resto per il quale occorre un'altra compagnia — ma non già di serie B — oltre quella che agisce in sede. Il Teatro Stabile di Bologna, che è appena sorto, ha potuto per la sua stessa posizione geografica, al centro com'è di una zona addirittura imbevuta di tradizione teatrale, condurre una prima azione sistematica in questo senso. Ma è forse prematuro trarre delle deduzioni in ordine generale. Poi c'è stato il tentativo Gassman, i due anni di attività del Teatro Popolare Italiano, l'*Adelchi* sotto il tendone del circo. Bene, nonostante tutte le critiche che gli si sono fatte, pensiamo che si tratti di un esperimento positivo. L'*Adelchi*, certo, è un testo difficile; ma tutto il teatro è difficile, anche lo Shakespeare più romanzesco, anche il più schematico Brecht. Se è dato nella giusta chiave stilistica, sottolineati nella giusta misura i suoi valori poetici, tutto il grande teatro è difficile, per il fatto stesso che agisce con la parola. E tuttavia, come s'è detto sopra, è solo col grande teatro, presentato col minimo possibile di mediazioni didascaliche, che si può sperare di far breccia nel pubblico cui questa manifestazione della civiltà è ancora ignota. Tutto il resto, con buona pace dei sociologi, è didattica, politica, esperimento "in vitro".

Roberto De Monticelli

MILANO



a cura di Valter Pagliero

Ciulli Chentre: :

"Il pubblico popolare vuole divertirsi"

Roberto Ciulli Chentre, 28 anni, ha affittato un moderno tendone emisferico, "Il Globo", con cui si sposta nelle zone più decentrate della periferia milanese dando spettacoli comici di autori classici o novità. Gli spettacoli sono recitati da 6-8 attori, tutti giovani. L'anno scorso le zone toccate sono state tre: Viale Restelli, Piazza G. dalle Bande Nere, Via Palmanova, più una puntata a una cooperativa in Viale Zara. Spettacoli presentati: Il teatrino di Don Cristobal di Garcia Lorca e La farsa di Maître Pathelin (repliche 90, spettatori 3.106); L'antrò di Salamanca e La guardia vigilante di Cervantes e I ciechi e il servitore di Timodea (repliche 39, spettatori 3.490); Il matrimonio di Sganarello di Molière e In alto mare di Mroze (repliche 39, spettatori 4.422).

D. Ha innalzato il tendone in periferia con un preciso intento?

R. L'acquisto del tendone fu del tutto casuale. L'idea di poter trasportare gli spettacoli in certe zone ci è venuta subito dopo, in occasione della giornata mondiale del teatro, quando grazie all'ingresso gratuito il nostro teatro che era stato fino allora quasi sempre vuoto, si riempì completamente mezz'ora prima dello spettacolo. Non eravamo proprio in periferia allora, ma in via Restelli, al centro direzionale, dove facevamo posto unico da mille lire. Visto il risultato entusiasmante, abbiamo capito che dovevamo abbassare i prezzi e rivolgerci proprio a quelle persone che sono tenute lontane dal teatro dall'alto costo del biglietto. Per qualche tempo ancora siamo rimasti in via Restelli facendo l'entrata gratis in determinati giorni per gli abitanti di certe vie. Quindi ci siamo spostati decisamente in piena periferia, riducendo il prezzo del posto unico a 300 lire. La linea tenuta nella scelta del repertorio è stata: prima di tutto teatro comico, perché il pubblico popolare a teatro vuole soprattutto divertirsi; in secondo luogo atti unici, più adatti a un certo tipo di attori usciti da soli due o tre anni da scuole di recitazione. Abbiamo quindi scelto testi farseschi di autori classici che

conservassero ancora la loro vis comica, magari con una revisione registica come nel *Matrimonio di Sganarello* di Molière, riambientato negli anni venti e affidato ai ritmi del film comico muto. Di autori contemporanei, fino adesso abbiamo dato solo il Mroze, un testo sconvolgente per tanti motivi, che abbiamo interpretato in modo assolutamente non d'avanguardia per un pubblico popolare. È molto difficile trovare novità valide in senso popolare. Abbiamo abbinato Mroze al Molière: il pubblico dei giovani in maggioranza preferiva il testo polacco, quello più anziano il Molière dicendo di non capire bene cosa volesse dire l'atto moderno. Mroze non è propriamente un autore di consumo, comunque tutto il pubblico era interessatissimo durante la rappresentazione. È stato il nostro maggiore successo d'interesse. Lo spettacolo che ha divertito di più è stato invece la *Farsa di maître Pathelin*, tradotto in un fiorentino quattrocentesco. Avevo fatto preparare due versioni, una in lingua italiana e l'altra in un fiorentino delle origini, ma mentre l'italiano aveva qualcosa di letterario, in quel linguaggio da museo c'era una vivacità incredibile: aveva quel certo modo immaginoso in cui si esprime il bisogno popolare, che è patrimonio comune dei dialetti, e che è secondo me la ragione della sua efficacia.

D. Perché fate un teatro così poco impegnato su un piano ideologico?

R. Abbiamo fatto un'esperienza sorprendente: ogni volta che il pubblico aveva il sospetto che ci fosse un'allusione politica, prendeva la cosa con malumore e al dibattito ce lo rinfacciava, anche se di allusioni volute non ce n'erano affatto. La politica negli spettacoli dà fastidio, ce l'hanno detto più volte.

D. Quali difficoltà s'incontrano

in un dialogo con questo pubblico, come influenza la recitazione degli attori?

R. Il nostro tendone progetta già il rapporto pubblico-attore in modi particolari: qui hai la persona del popolo che ti scruta dalla vicinissima prima fila e che magari non ti lascia dire la battuta, la dice prima lui. La recitazione più adatta mi è sembrata quella tipo commedia dell'arte, in modo che l'attore ammichi al pubblico, sentendosi autonomo rispetto al personaggio e si diverta assieme agli spettatori a rappresentare un testo, stimolato dalle loro reazioni. Iniziamo gli spettacoli dicendo: vi offriamo un prodotto da 300 lire, se non vi piace è giusto che lo rifiutate, gridate, andatevene, interrompete lo spettacolo; però se vi piace scaldatevi. Abbiamo sempre cercato di eliminare ogni barriera tra attore e pubblico.

D. *Il pubblico popolare non ha un'idea dello svago un po' deformata dal varietà, cioè da uno spettacolo a sfondo sessuale, e non è portato a esigerlo?*

R. Spesso prima di entrare c'è qualcuno che mi chiede: "C'è della femmina?" e io rispondo: "Sì, ci sono delle attrici"; e poi una volta dentro si diverte. Quest'anno tenteremo un esperimento: porteremo uno dei nostri atti unici, l'intermezzo di Cervantes, nell'avanspettacolo; un direttore di teatro ci ha già comprato a scatola chiusa per metterci come numero in mezzo al varietà senza che il pubblico lo sappia. Dovrebbe avvenire una domenica pomeriggio allo Smeraldo o all'Alcione di Milano. Ci interessa vedere come reagisce un pubblico non abituato al teatro di prosa, che preferisce divertirsi altrimenti. Il nostro pubblico è già per un buon 70% di questo tipo, nei dibattiti si sentono spesso frasi come "Questa è la prima volta che entro in un teatro" o "Sono già trentacinque anni che non vado a teatro". Nei nostri dibattiti si è constatato che la maggioranza viene con l'idea che il teatro sia qualcosa che si vede per istruirsi, ma poi scopre che non è così; infatti noi continuiamo a ripetere che a teatro si deve andare come si va alla partita. Il risultato più importante che abbiamo ottenuto è stato quello di risvegliare attraverso il dibattito una delle principali caratteristiche del teatro, rispetto al cinema o alla televisione, cioè l'affermazione della propria personalità da parte dello spettatore.

Lo spettatore sente l'importanza di occupare il suo posto, anziché essere un anonimo come negli altri casi, e capita allora che persone che non

interverrebbero mai, anche le più ignoranti, alzano la mano magari per dire: mi sono divertito e m'è piaciuto.



Due animatori degli Incontri del Piccolo Teatro: "Creare un pubblico nuovo che rifletta"

D. *Dal momento che fate questi incontri col pubblico popolare, perché non cercate di sperimentare appunto con lo spettacolo popolare le sue risposte d'interesse, i suoi indirizzi particolari?*

ROVATTI: Questa via ci è stata suggerita dalla stessa reazione del pubblico che abbiamo avvicinato. Quello di quest'anno è stato solo un primo esperimento, che ci ha messi di fronte a una situazione che richiede con carattere di necessità quel decentramento di strutture che solo può portare alla circolarità della cultura. Intendiamo intraprendere la via del teatro popolare e il parere del pubblico ci è stato senz'altro utile. L'interesse nostro è di creare un pubblico nuovo, che si renda conto dei problemi e non sia solamente partecipe, immedesimato pateticamente, ma che rifletta. E per creare questo pubblico bisogna partire dalle basi: per esempio presentare un recital di poesie che faccia parlare, discutere, nascere dei problemi nei singoli rappresentanti del pubblico e li porti a una forma consapevole di cos'è la cultura oggi.

D. *Voi fate quindi un discorso culturale. Ma per interessarvi della fisionomia del pubblico, come avete detto, non vi sembra che i vostri dibattiti fatti da un palco a una platea siano alquanto imprecisi e poco efficaci se confrontati con gli strumenti di una scienza come la sociologia ben più ricchi di possibilità?*

ROVATTI: Vorrei rispondere in chiave personale: io credo alla sociologia fino a un certo punto, penso che l'esperienza scientifica sia un po' da lasciare da parte. Il momento comunicativo è quello che ci ha interessato. Noi tentiamo il tutto per tutto per avvicinarci, per immedesimarcoci nel pubblico, per capirlo prima ancora di offrire le nostre idee. Capirlo per aiutare a capire. È curioso il fatto che negli ambienti do-

ve la cultura non è quasi mai entrata, come nelle cooperative sorte nelle cosiddette Coree, questi problemi vengono maggiormente percepiti e sentiti. Il nostro non vuol essere un *test* sociologico, ma un discorso umano tra una persona e un pubblico che si sono posti allo stesso livello.

VECA: Io penso invece che lo studio sociologico se ben orientato può essere effettivamente utile e deve essere usato. L'anno scorso si pensava a un'inchiesta fatta sul pubblico in questo modo, ma non è stato ancora possibile realizzarla. Per il momento cerchiamo di crearne i presupposti, facendola cioè empiricamente.

D. Vorrei degli esempi concreti sui problemi che il pubblico ha espresso nei vostri dibattiti.

VECA: Abbiamo avuto la prova che gli operai hanno avvertito come questo lavoro culturale servisse loro oltre la cultura. Una sera uno di loro si è alzato e ha detto: "Ci siamo accorti che la cultura è stata sempre in mano a una élite e che noi ci dobbiamo servire di essa anche per gli interessi nostri, per esempio, di classe". Hanno avvertito che quando si parla del 25 Aprile nella *Lauda di Quasimodo* o del problema morale ne *I posteri* di Brecht, i problemi posti sono poetici come forma, ma che poi quando vanno a casa, quando la mattina sono sul lavoro, rivelano tutta la loro presenza e vitalità nell'operare quotidiano. Un esempio lo abbiamo avuto alle Officine Galileo di Milano, dove ci hanno telefonato il giorno dopo per delle indicazioni di libri per la loro biblioteca, e hanno chiesto che mantenessimo rapporti con loro per trovarci a parlare, perché volevano andare a fondo anche nel fatto della poesia, sentivano che per loro il fatto culturale era importante. In un'altro posto ci hanno detto: "Ma allora la poesia non può parlare di ruscelli, i poeti non devono cantare le loro donne, ma per esempio le nostre lotte. Perché tra gli atti unici non avete messo un autore che parlasse dei nostri problemi?" Abbiamo dovuto rispondere che oggi in Italia non ci sono autori che riflettano questa situazione. Gli studenti invece ragionano spesso per etichette e schemi, e hanno preferito parlare di riscatto dialettico, di situazioni etiche al livello, di presenze ideologiche che preparano i momenti estetici e li responsabilizzano nella storia, — tanto per dare un'idea — una termi-

nologia in genere non sentita, usata per pigrizia intellettuale. È più facile comunicare nelle cooperative che nei licei, proprio per difetto storico della scuola italiana di ragionare per schemi e per astrazioni.

D. In base alle esperienze avute quale pensate debba essere l'indirizzo di un eventuale teatro popolare?

ROVATTI: Noi non siamo né dei registi, né dei sociologi, comunque le caratteristiche più astratte e generali potrebbero essere queste: chiarezza e semplicità, un testo cioè che sia trasparente, che non voglia imporre delle idee, che non voglia rimanere chiuso entro schemi fissi, e che sia problematico nel senso che ponga un tema di carattere

umano in generale o di carattere operaio in particolare.

VECA: C'è un pericolo che bisogna evitare nel far questo: quello di abbassare i valori quando si vuol parlare alla massa, il modo cioè paternalistico di dare la cultura. Per fare un esempio all'interno di un autore, io credo che sia più importante dare *L'anima buona di Sezuan* piuttosto che *La linea di condotta*, un testo cioè che a un livello problematico, a un livello dubbioso molto più complesso, raggiunge un significato poetico. Insomma possiamo dire che il teatro popolare è Shakespeare e non *Il padrone delle ferriere*.

Vittorio Franceschi:

"Non volevano proprio ascoltarci"

Massimo De Vita:

"L'unico fatto positivo è stata la scoperta di questo abisso vero e proprio tra loro e noi"

Vittorio Franceschi come autore e interprete, Massimo De Vita in qualità di regista, coadiuvati da altri due giovani attori, hanno per due anni consecutivi animato uno spettacolo cabaret. Il primo s'intitolava Come siam bravi quaggiù, cui è seguito nel secondo anno Resta così, o sistema solare. Coautore del testo era in entrambi i casi Sandro Bajini. I centri toccati dai loro spettacoli sono stati oltre a vari circoli milanesi, Corsico, Vigevano, Livorno, e poi teatri di Bologna, Torino, Genova, Trieste, Cuneo.

D. Quali sono state le vostre esperienze di teatro decentrato e come vi siete arrivati?

FRANCESCHI: Vi siamo giunti quasi casualmente nell'autunno-inverno 1960 con lo spettacolo *Come siam bravi quaggiù* che nel suo giro di circoli culturali, associazioni e cooperative toccò zone effettivamente periferiche. Una delle esperienze l'abbiamo avuta in occasione della festa della donna nel cinema-teatro di Corsico, un locale del tutto inadatto alle rappresentazioni teatrali, dove abbiamo recitato senza scenografie con alle spalle il freddo schermo panoramico e davanti un pubblico assolutamente impreparato ad assistere a uno spettacolo di prosa. Sottoproletariato attirato probabilmente al nostro spettacolo dal sottotitolo di *cabaret* che evocava in loro immagini di ballerine, di sciantose, di orchestrine con motivetti allegri: e siccome queste cose che non c'era-

no man mano che lo spettacolo andava avanti il pubblico usciva, e al termine del primo tempo era già ridotto della metà. Certe cose, particolarmente quelle dove la satira si faceva più colta e più raffinata, non venivano capite e noi approfittavamo del buio tra una scena e l'altra per sussurrarci quali tagli fare. Il pubblico cercava di ristabilire l'atmosfera dell'avanspettacolo, a tutti i costi, disperatamente, per esempio durante uno sketch dove io ero seduto su una panchina con una attrice e dovevo accarezzarle i capelli, appena alzo la mano sono bloccato da un grido: "Giò i man!" A questo punto cosa si può dire? Che uno spettacolo sul tipo del nostro fatto alla presenza di un pubblico come quello, non ha senso.

DE VITA: Direi che l'unico fatto positivo è stata la scoperta di questo abisso vero e proprio tra loro e noi. L'unica loro fonte di spettacolo, oltre alla televisione era il cinema parrocchiale dove da dieci anni si davano solo film di circuito B.

FRANCESCHI: Un'atmosfera di questo genere si è puntualmente ripetuta quando andammo alla casa del popolo di Vigevano. La serata era divisa in una prima parte composta dal nostro spettacolo e in una seconda in cui cantanti locali si esibivano con una orchestrina. Era un'enorme sala da ballo con una

pedana e di fianco la batteria e il pianoforte, senza riflettori. Dopo poco che era iniziata la rappresentazione alcuni giovani seduti sui tavolini incominciano a battere i pugni sul tavolo gridando ritmicamente: "Vogliamo l'orchestrina, vogliamo l'orchestrina." Non volevano assolutamente ascoltarci. Oltre tutto li infastidiva il fatto che ci presentavamo con abiti grigi, così poco lucicanti. L'insuccesso venne proprio da parte dei giovani, solo qualche vecchio ci sopportò. Alla fine uscimmo passando in mezzo a due ali di sguardi ostili e compassionevoli. Queste sono state le reazioni con un pubblico impreparato e non incanalato politicamente. Abbiamo fatto altre esperienze in seguito con lo stesso spettacolo, per esempio alla biblioteca civica di Sesto S. Giovanni, diretta da un gruppo di socialisti, ma il pubblico qui aveva delle idee politiche, certi interessi sollecitati da una precisa politica culturale, e il suo atteggiamento era nettamente diverso: di attenzione e di disponibilità verso lo spettacolo. Nel dibattito finale, voluto dagli spettatori stessi, hanno fatto domande e obiezioni anche giuste, ci hanno detto perché alcune cose a loro non erano piaciute, perché non li interessavano. Sollecitavano un maggiore impegno verso problemi fondamentali del nostro tempo, meno ricerche formali, meno evasione e più interessamento per la realtà.

D. Una serie di rappresentazioni in un circuito popolare vi interesserebbe? Quali principi seguireste per la composizione del testo?

FRANCESCHI: Sarebbe senz'altro una cosa da farsi, però soltanto se questo pubblico popolare fosse già in canale in un preciso indirizzo culturale. Quanto ai principi da seguire posso dire che continuerei sulla linea del teatro di critica cercando di migliorarlo anche sul piano estetico nel senso dell'efficacia stilistica.

DE VITA: Dovremmo cercare di superare l'epigramma e di arrivare a brani di più lungo respiro facendo quindi un teatro di contenuti più che un teatro puramente satirico.

D. Non vi spaventa la mancanza di cornice tradizionale del teatro, luci, costumi, arco scenico, ecc.?

DE VITA: Assolutamente no. Quando si è poveri bisogna fare di necessità virtù. I critici hanno sottolineato la mia impossibilità per ragioni economiche di "fare lo spettacolo", di arricchirlo scenicamente. Ora io mi devo augurare di avere dei quattrini per insistere in questa

essenzialità nonostante i quattrini. È cosa cui tengo particolarmente: gli spettacoli che ho fatto fino adesso avevano bisogno di questa messa in scena.

D. Quando concepite uno spettacolo, lo pensate per un dato pubblico?

DE VITA: In questo momento sono arrivati al punto di concepire lo spettacolo soltanto per un pubblico. In un momento di confusione ideologica come questo mi accorgo che è necessario cercare di evitare un "teatro per tutti". Ora il teatro per tutti lo fanno tutti. Dobbiamo trovare un pubblico e parallelamente una sede.

FRANCESCHI: Continuare a fare i nomadi in teatro è dispersivo, le proprie energie vengono buttate per buona parte al vento. Solo sapendo che dopo tre anni hai ancora a disposizione lo stesso palcoscenico, si può fare un vero programma. Quello che abbiamo fatto finora in tre anni di attività individuale è stato per noi un esperimento importantissimo, fondamentale: tirando le somme ci accorgiamo che è quello che occorreva per arrivare a un punto di partenza.

D. Perché una sede fissa e non

una mobile, un tendone per esempio, molto più agile per reperire un pubblico popolare?

DE VITA: Non credo che la nostra dinamicità possa portare un pubblico al teatro, ma che un pubblico popolare possa muoversi verso di noi. Mettendo radici in un punto della città, una propaganda capillare può portare in quel punto il pubblico che desideriamo. Il movimento continuo c'impedirebbe una certa possibilità di concentrazione che a questo punto ritengo indispensabile. Noi ci siamo trovati a fare tutto, cioè regia, organizzazione, testi, impiantare le scene, ecc. A un certo punto mi sono accorto che nonostante questa esperienza fosse entusiasmante, c'era l'impossibilità per noi di concentrarci sul lavoro. Una organizzazione mobile, pure ben articolata, ti sollecita a sollevarsi dal libro, a scappare da una parte e dall'altra, a improvvisare in nome di questo "andare verso il popolo". E il pubblico più impreparato e più ignorante avverte subito tutto ciò che è approssimato o raffazzonato: questa è forse la più importante esperienza sul piano tecnico che abbiamo avuto nei nostri contatti col pubblico popolare.

Gianni Rossi:

"Io sento l'esigenza di un'attività pianificata e affidata ai giovani"



Gianni Rossi ha prodotto per un pubblico popolare tre spettacoli: Poesie e canzoni di Bertolt Brecht, interpretate da Giuseppina Setti, che ha fatto il giro di trentun circoli e associazioni, Bene! e altre poesie di Majakovskij, sempre interpretate dalla Setti, che è stato portato solo in sei centri per il suo maggior costo, Favole del secolo ventesimo, collage di testi brechtiani, interpretato da Giuseppina Setti, Liliana Zoboli, Bruno Slaviero e Carlo Porta, che, nato per il finanziamento del comune di S. Giuliano Milanese, si è poi rivelato troppo oneroso per le possibilità di cooperative e circoli. I recitals hanno toccato circoli periferici di Milano, Sesto S. Giovanni, Niguarda, Bovisa, Baia del Re, Rosate, Vimercate, Vercelli, Calvairate, Dommossola, Voghera, ecc.

D. Quando ha iniziato la sua attività di teatro decentrato?

R. Nel febbraio 1960 nell'intento

di portare certi prodotti della poesia contemporanea con un impegno civile al pubblico meno specializzato, di periferia, operaio e impiegato. Dal punto di vista organizzativo s'era pensato di preparare uno spettacolo volante, che potesse andare in tutte le sale dei circoli culturali, delle sezioni di partito e delle varie associazioni; ma che nello stesso tempo avesse i requisiti di uno spettacolo del livello del teatro professionistico culturalmente più qualificato. Scegliemmo le canzoni e le poesie di Brecht perché ci sembravano le più accogibili, comprensibili e soprattutto le più adatte in quanto presentavano la problematica più consona al pubblico cui si rivolgeva. Entusiasmante è stato l'incontro di

gente che aveva vissuto una storia e partecipato a certe lotte di progresso sociale che venivano rivisitate nel testo. Ci si trovava di fronte a un pubblico omogeneo, con profonde affinità col testo e quindi anche con noi. Il quoziente di comunicazione era il massimo che ci si poteva auspicare.

D. *Ritiene valido fare del teatro popolare al di fuori di questa organicità?*

R. Penso che fare del teatro popolare in linea di massima sia sempre giusto specie in Italia dove esistono zone per il teatro completamente depresso. È questione anzitutto dell'orientamento e della mentalità di chi produce spettacoli; forse nessuno oggi si è mai veramente interessato a creare un tessuto omogeneo nei suoi spettatori e d'altro lato non ci si è mai preoccupati di favorire da parte degli autori la creazione di un repertorio adatto, tanto più che sono pochi oggi gli autori che riescono a provare le loro opere sul palcoscenico in modo da capire quali sono le esigenze del pubblico. A parte che oggi abbiamo strumenti di carattere sociologico attraverso i quali si potrebbe benissimo rilevare quali sono le tendenze e le necessità di un certo pubblico. Più empiricamente inoltre si potrebbe formare nei dirigenti degli enti che sono a contatto col pubblico una mentalità per cui possono fornire dati sull'andamento degli interessi e dei desideri dei loro amministrati. In una situazione ideale il regista dovrebbe tener conto sia delle esigenze del pubblico secondo i dati raccolti, sia di quello che l'autore vuole proporre, sia delle condizioni in cui lavora, cioè gli attori a disposizione e la linea grammatica.

D. *Quali sono le esigenze che riscontra oggi nel pubblico?*

R. Mi sembra che la tendenza generale sia di andare a quello spettacolo che lo distenda, lo distraiga, lo faccia divertire. Per noi oggi non si tratta più di soddisfare delle tendenze di carattere culturale, dobbiamo invece stimolarle nel pubblico, magari scioccandolo o blandendolo. E possiamo trovare nel repertorio contemporaneo o classico dei testi che affrontando una problematica seria lo fanno in maniera distensiva, divertente. È una questione di forma: i contenuti si possono dare attraverso una forma che li renda più grati. Il sistema ci obbliga a percorrere le strade che noi non vorremmo percorrere, quindi analizziamo insie-

me i perché, conversiamo dal palcoscenico alla platea, dalla platea al palcoscenico, per capire, per opporsi, per lottare insieme.

D. *Perché avete fatto un montaggio di poesie e non uno spettacolo vero e proprio?*

R. Un recital era più agile e meno costoso da portare in giro. Non si può fare del teatro con quattro o cinque attori su tre metri quadrati come lo si fa oggi. Bisogna tener conto che il pubblico vede la televisione, va al cinema, talvolta va anche nei teatri stabili; ormai anche se non è cosciente esige una certa messinscena, una certa forma dello spettacolo. Si potrebbe dare uno spettacolo con pochi mezzi, ma allora bisognerebbe convincere gli spettatori, magari con un manifesto: guardate che la povertà di mezzi è voluta e noi la sosteniamo perché la cosiddetta forma accattivante può allontanarvi da quelli che sono i nuclei della nostra proposta. Ma forse si finirebbe col proporre quello che al momento non è accettabile. Non bisogna dimenticare che questo tipo di pubblico è oggi abbastanza arretrato. Si può comunque cercare di stimolarlo, e noi l'ab-

biamo stimolato come abbiamo potuto. Io sento l'esigenza che oggi quest'attività venga organizzata, pianificata, e affidata ai giovani, a cui serva anche come palestra prima di passare al teatro normale. Si potrebbe avere così una maggior precisione nel sondaggio, un'accresciuta possibilità di toccare i punti più impensati e nel massimo numero possibile. Inoltre darebbe una sicurezza a coloro che fanno questo lavoro: noi abbiamo dovuto interrompere perché gli spettacoli costavano e il ricavato non bastava a coprire le spese.

D. *Non crede che si possa arrivare a una autosufficienza economica, magari trasferendosi con un tendone di posta in posta?*

R. Credo di no, a meno di pagare duemila lire gli attori, ma oggi possono vivere gli attori con due mila lire al giorno? E l'autosufficienza che più conta è una posizione nella vita che permetta un tranquillo operare e certe ricerche che portano a preparare il lavoro in modo cosciente. Vedo che chi fa del teatro e si trova in una situazione incerta, tira abbastanza a campare e lo si riscontra negli spettacoli.

TORINO

a cura di Guido Boursier

Fulvio Fo: "È come portare l'aspirapolvere a chi ha ancora il pavimento in terra battuta"

Dopo un esperimento due anni fa, e una vera e propria stagione in periferia l'anno scorso, con recite in abbonamento, il Teatro Stabile di Torino ha accantonato l'idea di proseguire su questa strada.

Mi spiega perché il direttore organizzativo e amministrativo del complesso, Fulvio Fo: "Ci siamo accorti che portare spettacoli teatrali in periferia, il teatro *tout court*, è come portare l'aspirapolvere a chi ha ancora il pavimento in terra battuta. I problemi che abbiamo dovuto affrontare durante i due tentativi fatti non sono solubili con l'improvvisazione, con trovate marginali, ma esigono una riforma radicale della vita culturale cittadina. Solo dopo aver creato le basi, potremo costruirci su il teatro."

Il primo tentativo di acquisto di un nuovo pubblico e di allargamento della sfera d'influenza del teatro cittadino con recite alla periferia venne compiuto durante la stagione

1956-57, in epoca antecedente all'attuale gestione, quando l'ente si chiamava ancora Piccolo Teatro. Fu un sondaggio: senza una grossa macchina pubblicitaria alle spalle, con un minimo di organizzazione si fecero quattro o cinque spettacoli di un certo livello artistico con la *Pamela nubile* di Goldoni e *Liola* di Pirandello (interprete, di prestigio popolare, Leonardo Cortese). Furono bene accolti dal pubblico presente in sala, ma la cosa ebbe carattere soltanto episodico.

La gestione De Bosio-Fo, preoccupandosi di un necessario ricambio degli spettatori varò la sua prima escursione, a carattere sperimentale, in periferia, nella stagione 1960-61. Furono portati in tre cinema cittadini, l'Ambra, il Lucento e l'Italia, in barriera di Milano, Lucento e Nizza, due spettacoli, *La Moscheta del Ruzzante* e *l'Antonello Capobrigante*, di Ghigo De Chiara.

I risultati non furono scoraggian-

ti, perlomeno si pensò che una migliore azione pubblicitaria, un maggiore sforzo organizzativo potessero dare esiti soddisfacenti; si preparò, quindi, la stagione in periferia 1961-62 che comprendeva tre spettacoli in abbonamento e due a condizioni particolari: *La cameriera brillante* di Goldoni, *J. B.* di Archibald Mac Leish e *Il berretto a sonagli* (con *La giara*) di Pirandello, oltre al *Processo per magia* di Apuleio-Della Corte e alla *Celestina* di De Rojas.

Le rappresentazioni dei tre primi lavori si svolsero nei tre cinema dell'anno precedente (Ambra, Luccento e Italia). Il *cast* era formato da attori noti come Tofano, la Ferriati, Giovampietro, Parenti, Adriana Asti, Giulio Oppi, Gianna Giachetti, Checco Risone.

Fu messa in moto una campagna pubblicitaria imponente. Stralciamo da una relazione riguardante soltanto le rappresentazioni della *Cameriera brillante*: nelle zone in cui si trovano i tre cinema-teatri vennero affissi 1300 locandine e 180 manifesti, distribuiti 45 mila volantini, tremila copie di un quotidiano sul quale era comparso un ampio servizio redazionale riguardante le recite in periferia. Un *battage* particolarmente intenso venne orchestrato nei cinema interessati, nei giorni precedenti. Volantini furono distribuiti casa per casa, alle donne al mercato, agli operai che andavano in fabbrica. Incaricati dello Stabile visitarono circoli, associazioni rionali e di zona, e ritrovi. D'altro lato fu messa in movimento un'opportuna campagna di stampa sui giornali cittadini, e servizi e comunicati andarono in onda alla radio e alla televisione.

Tutto ciò diede alla *Cameriera brillante* 739 spettatori paganti in tre sere (al *J.B.* un po' meno, un po' di più al *Berretto a sonagli*). La resa del *Processo* e della *Celestina*, di gran lunga più soddisfacente fu dovuta a fattori non legati all'esperienza della periferia perché, essendo stati entrambi gli spettacoli presentati in sale del centro, vi partecipò il pubblico consueto che li aveva persi nella prima presentazione). La *Cameriera brillante* venne rappresentata in giorni feriali, dato che i cinema-teatri non erano disponibili al sabato e alla domenica, in serate di maltempo. Se si tiene presente questo e la situazione generale della prosa italiana si vedrà che riuscire a portare in teatro oltre duecento persone che in gran

parte fanno orario di fabbrica, non è, preso a sé, un risultato scoraggiante. Lo diventa appena si considera l'apparato messo in movimento per ottenerlo.

"Questi 739 spettatori che hanno visto la *Cameriera brillante*," dice Fulvio Fo, "rappresentano una élite nel grosso pubblico della periferia. Avevamo fallito nel nostro scopo principale: la stagione in periferia dello Stabile, con rappresentazioni in abbonamento a prezzi ridottissimi (mille lire per tre rappresentazioni con posto numerato e settecento con posto non numerato, con riduzioni a ottocento e cinquecento lire), rappresentava un primo organico spostamento del complesso e mirava a ottenere lo sblocco di una situazione, una partecipazione di massa. Chiamare a teatro un'élite vuol dire soltanto aver mosso le acque senza cambiare nulla, a parte il fatto che, per un tale tipo di pubblico, non è necessario spostare la compagnia in sedi che, per forza di cose, meno manno lo spettacolo: è meglio organizzare un servizio di trasporti ai teatri del centro. Il problema, comunque, non è di distanze e costi: una ricerca di mercato, l'inchiesta che lo Stabile ha organizzato dopo le rappresentazioni, documenta una più grave carenza culturale. In parole povere: il teatro non è considerato un fatto necessario, non se ne sente il bisogno, spesso non si sa nemmeno cosa sia in larghi strati della popolazione."

L'inchiesta fu attuata mediante la distribuzione di un questionario che poneva alcune domande essenziali: si chiedeva se si era visto lo spettacolo, se si era stati informati della rappresentazione, se questa era piaciuta e perché. Si domandava inoltre se si aveva l'abitudine di frequentare il teatro, quali erano gli spettacoli preferiti, che cosa si riteneva dovessero fare gli organizzatori per vincere la resistenza del pubblico, come si giudicava l'iniziativa delle recite in periferia.

Le risposte hanno dato, è Fo stesso a precisarlo, un quadro scoraggiante. Non solo fra gli strati meno abbienti della popolazione, gli immigrati, ma anche fra i ceti piccolo borghesi l'ignoranza e l'indifferenza verso il fatto teatrale sono diffusissime: l'inchiesta ha scoperto il volto di una "metropoli del miracolo" in cui la maggioranza della popolazione va qualche volta al cinema (non spesso) e limita il suo interesse per lo spettacolo ai cinque minuti dei *Caroselli* televisivi, perché

"al mattino bisogna alzarsi presto e anche la prosa tv è troppo lunga".

Lo Stabile torinese si è trovato, dunque, davanti ad una città intorpidita, indifferente ai fatti culturali: gli organizzatori delle recite in periferia hanno preferito chiarire questa situazione, proporre l'iniziativa quasi come un insuccesso, chiedere una riforma radicale della vita culturale torinese.

IL PARERE DEL PUBBLICO

Un proprietario di sala cinematografica (che non voleva concedere il suo locale per gli spettacoli di prosa): "Non solo la cosa favorirebbe la concorrenza, ma il pubblico viene nella sala per vedere un film e se si trova davanti il teatro, si secca e non torna più. Se fosse una rivista, ma il teatro proprio non piace."

Un operaio ("Cosa ne pensa del fatto che attori conosciuti vengano a recitare in periferia?"): "Certo che se vengono fin quaggiù vuol proprio dire che sono ridotti male, che non trovano più spettatori in centro."

Un operaio (a cui si chiedeva come mai non fosse andato a teatro nemmeno una volta in vita sua): "Il teatro è una cosa che va bene per gli altri, per i signori che hanno soldi e tempo da perdere. Il teatro è un lusso, a noi basta la televisione."

Una casalinga ("Perché non va a teatro?"): "Perché non lo capisco." ("Ci è mai andata?") "No." ("E allora come fa a dire che non lo capisce?") "Me l'ha detto una mia amica."

Un manovale ("Conosce il Teatro Stabile?"): "No. Mai sentito nominare."

Una casalinga ("È mai andata a teatro?"): "Sì, una volta, ma era molto brutto. C'era la compagnia della Cooperativa che dava *Marcellino pan e rino* e siamo andati via dicendo che non saremo più tornati."

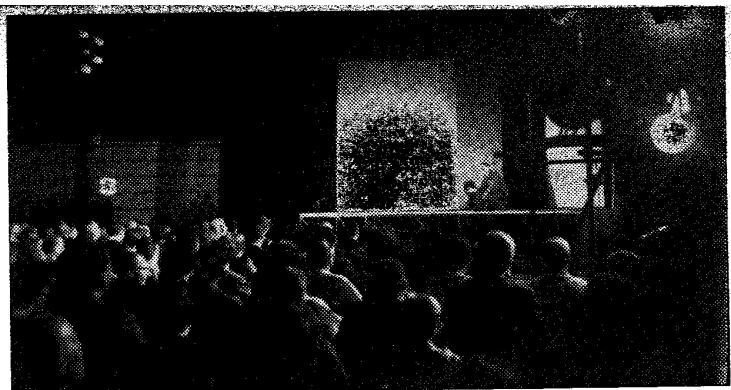
Un operaio ("Cosa pensa si dovrebbe fare per vincere la resistenza del pubblico in periferia?"): "Ci vorrebbe più propaganda sui giornali."

Un impiegato ("Cosa ne pensa dell'esperimento dello Stabile in periferia?"): "È interessante, ma noi siamo gente che lavora sodo, piena di preoccupazioni. Figuriamoci se troviamo il tempo per andare a teatro."

Un professionista ("Perché non va a teatro?"): "Perché oggi il cinema lo ha completamente sostituito."

Un operaio ("Cosa ne dice del teatro in periferia?"): "È una bella cosa. Finalmente ho potuto andarci. Cosa vuole, noi si lavora: andare in centro è distante, poi bisogna vestirsi bene. Bisognerebbe poter andare a teatro come al cinema, senza tante storie, gli intervalli, il bar. Tra l'altro uno negli intervalli non sa bene cosa fare. Si sente spesso."

IL TEATRO IN FABBRICA: L'ITALSIDER



Dal 3 al 16 settembre scorso l'italsider, il grande complesso siderurgico genovese, ha organizzato per i suoi dipendenti, all'interno delle officine disseminate in tutt'Italia, uno spettacolo teatrale di carattere popolare, studiato appositamente per chi si avvicinava al teatro di prosa per la prima volta. In collaborazione con il Teatro Popolare Italiano diretto da Vittorio Gassman, che ha partecipato ad alcune recite, con Mario Maranzana, Claudia Giannotti, Attilio Cucari, Carlo Montagna e altri attori della sua compagnia, si è svolta una serie di rappresentazioni presso i circoli aziendali di Trieste, Marghera, Lovere, Savona, Cornigliano, Novi Ligure, Cogoleto, Piombino, San Giovanni Valdarno, Bagnoli e Taranto.

Anziché rappresentare un unico testo, si è voluto mostrare attraverso una antologia alcuni aspetti salienti di questa forma di spettacolo. Brani di opere di Shakespeare (*Amleto*), Molière (*Medico per forza*) e Pirandello (*Così è, se vi pare*), sono stati seguiti da due atti unici, *I fucili di Madre Carrar* di Brecht e *La lezione* di Ionesco. Si voleva così provocare negli spettatori espressioni di preferenze o di avversioni fondate su di un giudizio comparativo. I vari pezzi erano collegati tra loro da un discorso critico molto semplice detto da un attore, che inquadra ogni autore nel suo tempo e ne chiariva i problemi essenziali. Per portare questo spettacolo in luoghi non attrezzati è stato necessario ricorrere a una struttura smontabile di telai di ferro con assi di legno, che formava una pedana completata da quinte. In un'ora si smontava, in un'ora si rimontava.

Il pubblico che ha assistito a questi spettacoli (un totale di 13.000 persone) era di natura diversa a seconda delle località. Se a Taranto (2.500 spettatori) le famiglie operaie, partecipando in massa con tutti i loro bambini, davano un insolito sapore popolare alla manifestazione, a Genova per esempio v'era

un pubblico elegante, apparentemente non dissimile dal solito pubblico dei teatri del centro, mentre in realtà si trattava per la maggior parte di operai assolutamente digiuni di teatro. A tutti gli spettacoli sono poi state distribuite delle schede inchiesta, i cui risultati definitivi non sono peraltro ancora stati elaborati dalle calcolatrici elettroniche della grande società. Facciamo seguire qualche dato parziale.

Queste le notizie che ci ha date Giampaolo Gandolfo, dell'Ufficio attività culturali e ricreative dell'italsider. L'iniziativa, ci ha detto, è sorta all'interno di un'attività metodica, continuativa, tendente a organizzare il tempo libero dei dipendenti. Si cerca di dare all'operaio e all'impiegato quelle attività ricreative

INDICE DI GRADIMENTO

<i>I fucili di madre Carrar</i> di Brecht	32
<i>Così è (se vi pare)</i> di Pirandello	26
<i>Amitro</i> di Shakespeare	24
<i>Il medico per forza</i> di Molière	14
<i>La lezione</i> di Ionesco	7

TIPO DI SPETTACOLO RICHIESTO

Teatro	576
Musica	108
Cinema	99
Varietà	45
Sport	11

tive necessarie al loro equilibrio, a un allargamento dei loro orizzonti, alla loro vivificazione culturale, che oltre a essere azione civile di indubbio valore è anche efficace dal lato produttivo. La linea di azione, il metodo che si cerca di applicare è di offrire a ciascun gruppo di cultura omogenea (dirigenti, impiegati, operai) il tipo di attività più adatto; al contrario dei vecchi sistemi dopolavoristici che tendevano a concentrare il più possibile in grosse manifestazioni di massa. Questo spettacolo di Gassman è stato un primo radicale tentativo della politica culturale aziendale di inserire il teatro di prosa nelle richieste e nel gradimento del gruppo culturalmente più arretrato dei suoi amministrati.

IL PARERE DEL PUBBLICO

Operaio, di 22 anni (Cornigliano): "È la prima volta che assisto a uno spettacolo teatrale, l'impressione è buona."

Operaio, di 26 anni (Bagnoli): "La brevità delle scene e dei commenti né istruisce né soddisfa artisticamente."

Categoria speciale, di 25 anni (Cornigliano): "La cosa più bella è che sono comprensibili a tutti e non creano un ambiente di aristocrazia sofisticata."

Impiegata, di 25 anni (Novi Ligure): "Le opere presentate questa sera sono state di mio gradimento e tali da accrescere in me il desiderio di vedere l'opera intera."

Operaio, di 25 anni (Cogoleto): "Ho finalmente conosciuto un po' più di scrittori di cui avevo sentito spesso parlare."

Studentessa, di 19 anni (Cogoleto): "Ho riportato una buona impressione. I pezzi tolti qua e là mi sono piaciuti. Vi ringrazio di avermi dato una sia pur piccola idea del teatro."

Impiegato, di 41 anni (Marghera): "Troppa carne al fuoco; il pubblico esce dal teatro confuso e incapace di giudizio critico."

Ragazza, di 24 anni (Marghera): "Ritengo che sia troppo pesante presentare in una serata tutti i lavori! Il commento e la presentazione delle opere stesse dovrebbe essere più essenziale, dando meno l'impressione al pubblico di essere trattato come un grande ignorante."

Operaio, di 39 anni (Trieste): "Mi è piaciuto tutto e vorrei vedere lavori completi. E vorrei sentire sempre le spiegazioni dell'attore che conversava così brillantemente col pubblico. Le quattro ore sono volate via in un attimo."

Categoria speciale, di 28 anni (S. Giovanni Valdarno): "Ottime. Grande desiderio di vedere le opere intere. Non credevo di amare tanto il teatro."

Operaio, di 44 anni (Piombino): "Molto impegno da parte loro per iniziare (almeno nel mio caso) ad andare più a fondo nelle cose, iniziativa quanto mai meritoria da aiutare e sostenere. Il teatro può — se aiutato — spiegare molto."

Operaio, di 59 anni (Piombino): "Sono amante del teatro lirico, e anche di prosa ma vorrei che anche i giovani fossero come me. Purtroppo è tutto l'opposto. Spero, benché Piombinese, che questo si verifichi solo in questo paese. Il teatro era esaurito perché non si paga, ma se fosse stato richiesto anche un minimo di tariffa di ingresso, ci sarebbe stato un terzo di persone."

A BOLOGNA

Un'attività preparatoria capillare

Il Teatro Stabile di Bologna ha replicato per 68 sere nelle località più disparate, alla presenza di 10.000 persone complessive, il montaggio *Poesia e verità*, ideato da Ruggero Jacobbi per il Piccolo Teatro di Milano. La tournée ha toccato oltre ai circoli bolognesi ben 43 centri dell'Emilia-Romagna. Presentiamo una breve relazione della singolare tournée, scritta del regista stesso del recital, GIANROBERTO CAVALLI.

Poesia e verità è il titolo che Ruggero Jacobbi ha messo sulla copertina di un testo da lui ideato, con il preciso intento di proporlo al pubblico servendosi di una etichetta così concepita: "invito al teatro". Si tratta di una scelta di liriche che abbracciano un arco di tempo di circa trent'anni, e precisamente dalla guerra di Spagna alla fine dell'ultimo conflitto mondiale. L'autore ha chiamato "montaggio audiovisivo" questa sua raccolta poetica, e l'ha collegata con un commento critico informativo, di modo che la forma spettacolare che doveva attuarsi risultava adeguatamente chiarita.

Il Teatro Stabile di Bologna, doveva iniziare una attività preparatoria capillare per entrare in contatto con il pubblico di tutta la regione emiliana, ha scelto il testo di Jacobbi che ben si adattava all'urgenza di aprire un dialogo con collettività in massima parte non abituata al contatto diretto con l'espressione poetica proposta dalla viva voce dell'attore.

È chiaro come un fattore determinante per la riuscita dell'esperimento doveva essere la precisa realizzazione del testo, puntando sulla semplicità dell'allestimento, che desse forza alla parola e garantisse una forte carica emozionale per gli ascoltatori. È questa la ragione per cui *Poesia e verità* è stata affidata alla interpretazione di giovani attori professionisti, con il volutamente scarso aiuto di un praticabile e di una parete snodabile ideata da Roberto Francia, e con semplici e scoperte luci a sostegno della parola.

Giorgio Guazzotti e Maurizio Scaparro accompagnavano di regola il gruppo, e la manifestazione era preceduta da una breve introduzione che annunciava la nascita del nuovo organismo teatrale, i suoi programmi, le sue intenzioni; si invitava quindi il pubblico a chiusura della

manifestazione, a un dibattito volto a chiarire eventuali dubbi, a controbattere eventuali critiche dei presenti.

Le manifestazioni si sono svolte nei luoghi più disparati, case del popolo, teatri, cinema, sale comunali, biblioteche, sale mensa, dancing, circoli di cultura e anche sale di organizzazioni religiose. Il pubblico partecipava gratuitamente allo spettacolo.

Un incaricato del Teatro Stabile annotava sera per sera le caratteristiche relative allo svolgimento del fatto artistico in rapporto alle reazioni del pubblico, una sorta di diario, estremamente interessante per valutare la effettiva possibilità di recupero di un pubblico nuovo per il teatro.

Tuttavia, i risultati di questo lavoro iniziale del Teatro Stabile di Bologna non si limitano solo a una ricerca di tipo sociologico, ma si possono valutare praticamente nel

numero di abbonamenti che il Teatro ha potuto realizzare a Bologna in questa prima stagione, circa tre mila, e nell'affluenza di pubblico alle successive rappresentazioni per l'Emilia di *Brodo di pollo con l'orzo* di Arnold Wesker.

Oltre a ciò va anche considerato che in località dove il teatro non si era mai recato per la totale mancanza di un ambiente dove collocare lo spettacolo, il montaggio è arrivato con la semplicità di un organismo creato appunto per situazioni di emergenza, e ha suggestionato sovente in forte misura spiriti da troppo tempo non stimolati da fatti che impegnano a un tempo cervello cuore e coscienza.

Ed è proprio nelle località più sperdute, abbandonate dal cosiddetto "miracolo economico" e da ogni pur pallida programmazione culturale, che *Poesia e verità* ha colto nel vivo della collettività cui si rivolgeva. Ed è stata una esperienza entusiasmante, nella misura in cui ci si rendeva conto, sera per sera, di portare al pubblico, con l'idea del teatro, anche una forza vivificante che non era evasione ma profonda necessità.

I TEATRI MINORI DI ROMA

a cura di Romano Costa

L'attività più rilevante nel campo del teatro popolare è stata svolta a Roma dalla Compagnia degli Attori Associati, diretta da Giancarlo Sbragia, e dal T.P.I. di Vittorio Gassman, che tenne una serie di recital in cinema rionali: di entrambe le iniziative la nostra rivista si è a suo tempo occupata. Merita invece dar qui cenno dell'attività dei molti teatrini minori romani, più o meno decentrati, ma sempre diretti a un pubblico particolare, diverso da quello consueto delle grandi sale.

Quali e quante sono le attività del teatro cosiddetto minore a Roma? Un teatro, che interessa quotidianamente 1.500 spettatori della capitale, un pubblico particolare, affezionato, che segue attentamente le opere di cartellone delle compagnie minori. Collaterali ai teatrini svolgono attività di spettacolo alcuni Centri teatrali quali il Teatro di Studio di via della Croce; l'altro degli Atti unici del teatro di via Piacenza; il Festival delle novità di Cannone di via Pio VIII; che esercitano però più che altro un lavoro di scuola, sono una fucina per aspiran-

ti attori, un fondo dove pescare le novità.

Il vero teatro minore, è quello che si rappresenta nelle sale di via di Grotta Binta: *I Satiri*; di via Santa Chiara: *Rossini*; di via Marsala: *Il Millimetro*; di via del Cocco: *Arlecchino*; di via Acquasparuta: *Pirandello*.

Ai "Satiri", agisce la Compagnia di Rocco D'Assunta, riconosciuta come primaria. Il teatro lo ha affittato per sette mesi, debuttando nel 25° della morte di Angelo Musco. Lo spettacolo di opere muschiane ha tenuto cartellone 90 giorni con una media di spettatori, nella sala capace di 350 posti, di 170; la domenica, al matinée, ha sempre fatto l'esaurito. Il criterio di scelta delle opere è quanto mai modesto: adattarsi al gusto degli spettatori; cercare d'intendere ciò che vogliono, e questo senza scadere nella volgarità, ma sempre divertire. Il prezzo della potronissima è 1.500 lire. Il costo del teatro è molto alto: ci so-

(continua a pag. 71)

I TEATRI MINORI

(continua da pag. 10)

no sei attori fissi e altrettanti mobili; in più 4-5 uomini fra tecnici e di servizio. Gli attori lavorano anche per il cinema e il guadagno viene rimesso nel teatro. D'Assunta è convinto che la ricerca di formule nuove nel teatro allontana anziché avvicinare la gente.

In questi giorni la Compagnia sta rappresentando l'atto unico: *Ieri, oggi, domani* riscuotendo grande successo. Le opere che intende realizzare entro la stagione sono: *Berretto a sonagli* di Pirandello; e *Le tre smorfie* di Alessandro De Stefanis. La Compagnia D'Assunta è a carattere familiare: vi lavorano oltre il D'Assunta, la moglie e la figlia.

Al "Rossini" agisce la Compagnia diretta da Checco Durante. Rappresenta tutte le sere per un periodo di sette mesi; nei mesi estivi, Durante si sposta all'aperto nei giardini comunali di "Villa Aldobrandini". La Compagnia riunisce tutte le stagioni sette-otto elementi mobili, mentre si avvale di tredici attori fissi. Il teatro (200 posti a sedere) è frequentato da politici di Roma, grossi professionisti. I testi di preferenza sono in romanesco, ma qualche volta anche in lingua.

La media di afflusso serale alle rappresentazioni è di 80-90 spettatori. Il prezzo è di lire 1000.

Il criterio di scelta è il seguente: cinque riprese del vecchio repertorio e cinque novità tutti gli anni. Quest'anno sono stati rappresentati: *Mia figlia ha quel blasone* di Gigi Spaducci; *L'Espresso delle 8,30* di Andrea Maroni, e dello stesso autore *Via dei Coronari*. In questi giorni stanno rappresentando *Si fanno miracoli* di Enrico Ragusa.

Al "Millimetro" agisce la Compagnia del "Teatro d'arte di Roma" diretta da Giulia Romoli Mangiovino. La Compagnia ha tre anni di vita ed è formata da sette attori fissi e sei mobili. Le opere in cartellone: una novità all'anno e le altre del vecchio repertorio, non importa se italiane o straniere, sono dirette e spesso scritte, da Giovanni Ceccarini. La Compagnia rappresenta tutte le sere in una sala della capienza di 100 posti a sedere con una media di affluenza pubblica di 15-20 persone. Il biglietto costa per le poltronissime 1000 lire, per i secondi posti 500.

Il teatro sta dietro alla stazione Termini, in rione popolare e il pubblico è formato di piccola gente che

si commuove e diverte agli spettacoli, senza pretendere molto. Il cartellone presentato quest'anno dalla Compagnia porta opere di Niccodemi *L'alba, il giorno e la notte*; di D'Annunzio *Più che l'amore*; di Forzano *Il dono del mattino*; e *Terra Maledetta* del Ceccarini.

All'"Arlecchino" agisce la Compagnia Drammatica Italiana diretta da quest'anno da Aldo Rendine. La Compagnia che è primaria, è a forma sociale e ha dieci elementi artistici fissi; altrettanti sono mobili. La stagione dell'"Arlecchino" è cominciata il 15 novembre con la messa in scena della *Mascherata* di Alberto Moravia, novità per Roma. Un'altra opera portata in scena è *Erano tutti miei figli* di Arthur Miller. La Compagnia rappresenterà entro la stagione il *Berretto a sonagli* di Pirandello, e *Saluti da Berta* di Tennessee Williams.

La scelta delle opere da parte di Rendine è sempre culturale-artistica. Gli attori della compagnia escono quasi tutti dall'Accademia Scharoff, dove lo stesso Rendine è insegnante. Il pubblico dell'"Arlecchino" è formato dal ceto medio, non è molto critico, ma pretende i grossi nomi in cartellone. La capienza del teatro è di 200 posti a sedere; il costo del biglietto è per i primi, di lire 1500, per la galleria 1000. Il teatro Arlecchino è stato affittato per cinque mesi e rappresenterà 180 giorni. La media di afflusso in sala s'aggira sulle 70-80 persone per sera.

Al "Pirandello" agisce il "Teatro d'Oggi" diretto dall'avv. Bernardino Fasanesi. Attori permanenti della Compagnia sono un numero di 15, più cinque-sei mobili. La Compagnia è primaria e si forma tutti gli anni.

Quest'anno hanno messo in cartellone cinque opere, tre delle quali realizzate: *Non ruberai ai ladri* una novità assoluta in tre atti di Dino Gaetani; *Le ragazze di Viterbo* e *I sogni* di Gunther Eich, e *Rivoluzione alla sud-americana* di Augusto Boal.

La capienza del teatro è di 120 posti a sedere con una affluenza serale di 60-70 persone.

ANZITUTTO CONOSCERE LA PERIFERIA

di Leone Diena

Il decentramento del teatro — verso la periferia delle grandi città, verso i paesi di provincia, verso le regioni lontane dai centri culturali — è problema complesso nel quale si mescolano molte questioni, culturali, economiche, logistiche, urbanistiche. Mi sembra però che sia soprattutto problema di diffusione della cultura tra ceti e gruppi sociali ancora incolti e arretrati. Intendo dire che non tanto — a mio avviso — si tratta di trasportare fisicamente il teatro, o il circolo, o il conferenziere dalle zone centrali a quelle periferiche, quanto piuttosto di stimolare e facilitare una maggiore frequentazione al teatro e alle altre fonti della cultura da parte di un pubblico non abituato a ciò, cioè non intellettuale. È in sostanza il problema della cultura popolare, a diffonder la quale non v'è dubbio che il teatro sia ottimo mezzo, unicamente però a tant'altri.

Può essere vero peraltro che sia necessario, per raggiungere lo scopo, penetrare materialmente nelle zone periferiche e forse anche in ambienti diversi da quelli tradizionali, andare per esempio a recitare dentro una fabbrica, nella piazza di un paese o con una tenda da circo lungo le strade della Sicilia. Così facendo, si aiutano indubbiamente coloro che soltanto la distanza fisica aveva tenuto lontano dagli spettacoli. Non è per nulla certo però che si superi quall'altro tipo di distanza che non è meramente fisica, ma spirituale e culturale. Si corre anzi il pericolo di allontanare più che mai perché si attua il ben noto fenomeno della predisposizione selettiva, secondo cui si presta più volentieri ascolto a ciò che appare familiare e si chiudono sensi cuore cervello a ciò che appare ostico o appartenente a un mondo diverso da quello solito.

Teatro è comunicazione tra autori attori registi e pubblico: come tutte le comunicazioni deve essere capito, e il pubblico non capirà mai ciò che gli uomini di teatro gli vogliono dire se questi usano un linguaggio foneticamente e socialmente diverso da quello a lui abituale. Lo sforzo per capirsi deve essere bilaterale:

del pubblico per comprendere il messaggio — ecco l'opera educativa, che costringe a esercitare una fatica intellettuale —, ma anche degli uomini di teatro per capire con quale pubblico hanno a che fare e per inserire la loro azione in un ambiente adatto e ricettivo. Il dialogo tra questi due gruppi — uomini di teatro e pubblico — è reso difficile da un certo tipo di atteggiamento che è frequente nei primi — e in genere negli uomini di cultura e negli intellettuali —, e che io giudico senz'altro errato.

Abituati a vivere in un certo ambiente e con una certa vita, pensano che i loro problemi interessino tutti allo stesso modo e con la stessa intensità; sono perciò indotti a circoscrivere il dialogo soltanto a ciò che ha a che fare con il teatro, o con la cultura — o con ciò che essi intendono per cultura. Se — fuori dal palcoscenico — parlano con il pubblico, tendono a portare il discorso sui temi a loro cari — il teatro, l'apprezzamento del pubblico, la frequenza agli spettacoli —, dimenticando ciò che dovrebbe loro maggiormente importare, e cioè: *conoscere il pubblico, da chi è formato, che cosa fa, quali problemi ha.* Conoscere il pubblico suggerisce anche gli spettacoli a cui avvicinarlo, i modi per avvicinarlo, in una parola fa conoscere quali siano le corde che ne fanno vibrare i cuori e le menti.

Mi piace qui ricordare una recen-

te esperienza di cultura popolare a cui ho assistito; la lettura di Dante a un gruppo di operai. Un insegnante stava leggendo il 1° canto dell'Inferno, con le "fiere" e l'incontro con Virgilio. Per spiegare agli operai il significato delle belve egli ha ricordato i significati allegorici e storici, e dei peccati e della Chiesa e della vita erratica di Dante, ma ha anche aggiunto: "Al di là di ogni spiegazione allegorica tradizionale, riportiamoci ora alla nostra vita quotidiana, agli ostacoli che dobbiamo superare — con la ragione (Virgilio) o con la forza d'animo (Beatrice) —, alle cattiverie altrui che si frappongono sul nostro cammino, e allora ci accorgeremo che questi versi non sono lontani dalla nostra esperienza e dalla nostra sensibilità di uomini del XX secolo". Ed ha esclamato: "Forse anche voi qui avete un lupo che vi vuole divorare; e per non farvi sopraffare vi difendete con le armi della ragione (i contratti sindacali) e della fede (nell'avvenire della classe operaia)! Ecco un modo di avvicinare la cultura agli operai; ed è un modo che non abbassa Dante, ma parte dalla conoscenza di chi siano gli operai. Perciò vorrei dire: sta bene portare il teatro in periferia, ma bisogna prima conoscere la periferia; si potrà allora scegliere quale teatro e in che modo portarlo, perché sia vicino all'animo di chi vive in periferia.

Leone Diena

IL TEMPO LIBERO IN UN PAESE VICINO A MILANO

RELAZIONE TRA TITOLO DI STUDIO E PROPENSIONE A TRASCORRERE IL TEMPO LIBERO FUORI DEL PAESE.
(in percentuale)

Si recano fuori:	a) spesso	b) talvolta	c) mai
Nessun titolo di studio	1	22	77
Quinta elementare	13	39	47
Scuola media inf.	51	39	10
Scuola media sup.	67	33	—
Laurea	100	—	—

ATTIVITA' DI SVAGO FUORI DEL PAESE

Passeggiate	32
Cinema	31
Visite	19
Ballo	10
Giochi di carte e bocce	6
Teatro	2

FREQUENZA AL CINEMA

Almeno 1 volta la settimana	31
Meno di 1 volta la settimana	31
Quasi mai	38

INSTALLAZIONI DI SVAGO MAGGIORMENTE DESIDERATE

Palestra, piscine, campi sportivi	28
Cinema	20
Sale da ballo	12
Circoli	6
Bar	6
Teatro	5
Altre cose	13
Molte cose	10

SIPARIO

RIVISTA DI TEATRO - SCENOGRAFIA - CINEMA
ANNO DICIOTTESIMO N. 205 MAGGIO 1963

La commedia:

LA FASTIDIOSA

tre atti di FRANCO BRUSATI

SOMMARIO

E ADESSO "CIN-CL-LÀ" (Editoriale)

INCHIESTA SUL TEATRO POPOLARE IN ITALIA articoli di Roberto De Monticelli e Leone Diena, inchiesta di Valter Pagliero, Guido Boursier, Gianroberto Cavalli, Romano Costa PLANCHON: IL TEATRO DI DOMANI di Celestino Elia EPICITÀ E AUTOBIOGRAFIA IN UNO SPETTACOLO MEMORABILE di Roberto Rebora

UN TEATRO PER SOLE DONNE di Bruno Argenziano

JOAN LITTLEWOOD E LA GUERRA di G. P.

PISCATOR TORNA A BERLINO CON UN NUOVO DRAMMA ESPLOSIVO di Ulrich Seelman Eggebert

IL FESTIVAL E I PARACADUTISTI di Giacomo Antonini SHAKESPEARE COME PICASSO di Giorgio Porro

IN ISRAELE UN TEATRO DI PUNTA di Giorgio Richetti

LA PRIMATTRICE IN PARLAMENTO di Nora Villa

IL TEATRO SENZA BAGNO di Maria Rusconi

IL GATTO PARDO ILLUSTRATO di Tullio Kezich

GLI SPETTACOLI IN ITALIA a cura di Roberto Rebora, Arnaldo Frateili, Guido Boursier, Tino Ranieri

LA TELEVISIONE a cura di Sergio Surchi

I DISCHI a cura di V. P.

IL BALLETTO a cura di Lia Secci

UNA NUOVA TRADUZIONE di R. R.

FINALMENTE UNA VOCE EUROPEA di Giorgio Prosperi

In copertina: Eva Magni e Renzo Ricci in una scena di « La fastidiosa » di Franco Brusati.

Direttore: Valentino Bompiani, *Redattore:* Franco Quadri, *Direzione, Redazione e Amministrazione:* Via Pisacane N. 26 - Milano - Telefoni 225.431 - 266.034 - *Conto Corrente Postale 3/32455 - Un numero L. 400 - Numeri speciali o doppi L. 700 - Abbonam. annuale L. 4200 - semestrale L. 2250 - Esterio: L. 6500 e L. 3500 - Autorizzazione del Tribunale di Milano del 6 Febbraio 1952 n. 2583.*

LA TIPOGRAFICA VARESE