

MESSA A PUNTO DEGLI STRUMENTI



Che cos'è un teatro popolare se non un teatro che soprattutto si proponga uno stile chiaro e intelligibile, spettacoli che possono arrivare a qualunque categoria di spettatori con una immediata e diretta violenza di emozioni? Le nostre esercitazioni affinando e ampliando la nostra tecnica, dovrebbero renderla più inconscia e automatica e quindi permetterci, in una successiva fase, di applicarci ai problemi dell'interpretazione con maggiore libertà e più autorizzata fantasia.

di Vittorio Gassman

Il nostro Teatro Popolare si è proposta fin dall'inizio un'attività sperimentale come indispensabile corollario della sua vita professionale ed artistica. Che cos'è un teatro popolare se non un teatro che (oltre a praticare determinate facilitazioni all'afflusso del pubblico, una certa politica di gestione) soprattutto si proponga uno stile chiaro e intelligibile, spettacoli che possono arrivare a qualsiasi categoria di spettatori con il fascino di un grande testo, sì, ma anche con una più immediata e diretta violenza d'emozioni? Faremo dunque, i nostri "esperimenti", a costo di sfiorare il ridicolo e certamente di perdere talora tempo e fatica in ricerche inutili o irrisorie.

Il principio è proprio questo, di non dare per scontata nessuna formazione generica, ma rigorosamente controllarne il valore, e saggiarne l'adattabilità alle individuali esigenze, e soprattutto allargarne i limiti, cercando altrove o più a fondo. È impossibile fare un piano preciso di queste esercitazioni, che hanno a che fare con la più mercuriale delle sostanze, la natura e il modo dell'espressione istrionica. Tuttavia una prima divisione generale è stata fatta, e io personalmente mi occuperò nel primo periodo di una particolare zona degli studi. Tale zona riguarda un momento elementare e generico dell'attitudine drammatica, un momento che precede perfino la fase artistica, e solo investe la messa a punto dei suoi utensili, la tecnica, la tavolozza, gli ingredienti che verranno usati per i suoi futuri scopi. Questa specie di ginnastica preparatoria non si propone dunque nes-

suna finalità estetica, nessun organato esercizio d'arte, ma solo il miglioramento di singole funzionalità. Per essere chiari le nostre lezioni (che è già termine errato, forse meglio diremmo "sedute") non si svolgeranno né su testi o scene teatrali, né su materiale critico, né su un determinato orientamento stilistico. Faremo invece un paziente tirocinio di "solfeggi" volti ad accrescere - visto che l'attore è artista che usa se stesso come strumento - le nostre strumentali disponibilità e capacità.

Intendiamoci, ci guarderemo bene dal considerare tali esercitazioni come un qualsiasi traguardo; anzi esse, - affinando e ampliando la nostra tecnica - dovrebbero renderla più inconscia ed automatica, e quindi permetterci, in una successiva fase, di applicarci ai problemi dell'interpretazione con maggiore libertà e più autorizzata fantasia.

Sarebbe pazzesco, oltre che inutile, tentare di descrivere sulla carta la natura esatta dei nostri esercizi. Essi varieranno in innumerevoli sfumature a seconda degli individui, del tempo, delle circostanze. È solo a titolo di cronaca, perciò, che posso dire il programma stabilito per il periodo (7 gennaio - 5 luglio 1960):

a) Una serie di semplici esercitazioni ginniche, di respirazione e di fonazione, che avranno luogo nelle ore mattutine. Su questo settore che è esclusivamente e strettamente fisico, ci si avvarrà della guida di specialisti in materia: un fonetico, specialmente, che controllerà l'impostazione singola delle voci e dei sistemi di respirazione.

b) Una serie di veri e propri

esercizi esplorativi e preparatori. Essi sono frutto di una scelta distributiva e sintetizzante che io ho operato nel corso dei miei ultimi anni di carriera; ma potranno naturalmente essere sostituiti o integrati via via da altri simili che si rivelassero più concretamente efficaci.

È chiaro infatti che essi prenderanno vita e assumeranno valore soltanto in un quotidiano e collettivo impiego, nelle osservazioni che ne deriveranno, nel confronto delle esperienze individuali. Uno dei risultati pratici che essi si propongono (non subito, si badi, solo a capo d'una lunga pazienza) è una più esatta coscienza che avranno i singoli attori dei loro punti di forza e di debolezza, dei loro limiti espressivi, e quindi domani, dei loro stili ed interessi personali (o del T.P.I.? questo è un interrogativo che condurrebbe a un più lungo discorso). Pur precisando che il criterio d'applicazione degli esercizi sarà il più possibile elastico, ritengo che una certa sistematicità e regolarità del corso risulterà molto utile. Ho quindi suddiviso in due settori l'intera serie; ogni settore comprende otto lezioni ciascuna, con otto precisi obbiettivi.

I primi otto riguardano, per così dire, le basi generali, le "categorie" delle espressioni teatrali: il temperamento, la fantasia, le capacità di sintesi e di analisi, la duttilità del dire, la memoria dei fatti e dei sentimenti, e così via. I singoli esercizi (molto semplici e talvolta apparentemente puerili) affrontano vari obbiettivi per via indiretta, cercando di provocare una distesa automazio-

ne di certi meccanismi del pensiero e della parlata. Ecco in sintesi, e con titoli forzatamente approssimativi, i temi proposti:

1) *Soffrire scenico*. Modi di affrontarlo e renderlo funzionale. Esperimenti, supposizioni e atti al limite, sul silenzio, sulla concentrazione, sul peso scenico, sull'immobilità ecc.

2) *Sviluppo delle libere capacità istrioniche*. Mimica, racconto di fatti autentici, conversazioni, automatica dettatura di parole e suoni.

3) *Adeguamento di toni, timbri, volumi, velocità a diagrammi prestabiliti*. Questo esercizio può disciplinare utilmente gli elementi tecnici dell'interpretazione, e correggere certe tendenze agli abbandoni incontrollati, certi eccessi del procedimento istintivo.

4) *Svincolamento dei medesimi elementi dalle loro risolvibili naturali*. È in un certo senso l'opposto del precedente; combatte la routine e gli appoggi sul mestiere, ma anche più sottilmente, l'uso dei clichés e la pigrizia nell'invenzione.

5) *Senso distributivo*. L'esercizio si concreta in tre o quattro schemi atti a provocare automatiche scelte sul modo di intervallare, distanziare, replicare suoni, cadenze, gesti ecc.; suo beneficio vuol essere l'eliminazione di ripetizioni, piatezze, disarmonie in tutti i diversi campi della prestazione drammatica.

6) *Memorie d'esperienza*.

7) *Fantasia*.

8) *Temperamento*. È fra gli elementi più impalpabili del gioco scenico. Per agire diciamo, "chirurgicamente" su di esso occorrerà cercarne le frazioni, le parvenze diverse. Si potranno allora correggere, calibrare, potenziare, alcune funzioni che rientrano nella sua sfera: il modo di innervare ("mordere", si dice anche) certi segmenti della battuta; i diagrammi del crescendo e del discendendo; la violenza della punteggiatura; la cosciente operazione delle tonalità ecc. ecc. Tutti fenomeni su cui la volontà, l'indagine, financo il ritrovato scientifico possono esercitare una qualche positiva influenza.

Il secondo settore imposta invece decisamente un particolare metodo, che è appunto l'obiettivo ultimo del mio breve corso; gli otto esercizi di questo secondo settore son tutte ricerche di "ampliamento per via analogica". I paradigmi di raffronto

saranno tolti a prestito da attività e fenomeni del tutto estranei all'arte drammatica, quali la meccanica, il mondo animale, taluni giuochi e sport, particolari aspetti della geometria e della musica. Sono di carattere più collettivo, e tutti si basano sul carattere analogico insito nella stessa funzione del recitare.

Esempio: sviluppare un sia pur fantastico raffronto tra il regolamento, il tipo di sforzo, la gamma stilistica e dinamica di uno sport (poniamo il calcio) e le analoghe situazioni che si incontrano nel recitare. Il rimbalzo, il doppio o multiplo rimbalzo, il rotolamento, il salto, la carica, il passaggio, la formazione, il criterio tattico, i ruoli, la finita, il taglio, il colpo di piatto, il rovescio, la forbiciata, la punizione, l'arbitro, il pubblico... tutte queste cose possono divenire altrettante provocazioni a un discorso comparativo e a esperimenti certo non inutili. Allo stesso modo potrà essere utile, o chiarificante, o anche semplicemente sollecitante, diagnosticare l'equivalente drammatico dell'accensione, dell'accelerazione, della frizione sospensiva, dello sterzo, del freno e così via.

In altri casi, come si è detto, il paradigma potrà essere un animale, o più razze animali in reciproco rapporto (esercizio questo, d'altronde, molto frequente in tante scuole di recitazione); da noi si vorrebbe non tanto applicarlo a uno scopo imitativo quanto a interpretare razionalmente o fantasticamente certe caratteristiche strutturali, certi istinti e certe facoltà.

Ancora più asciuttamente rigoroso si potrà sviluppare l'esercizio analogico basato sulle figure geometriche: che vorrà dire apprendere il "senso" estetico delle combinazioni lineari e sferiche, le "differenze emotive" tra un cono e un cubo o una piramide, l'intima euritmia di taluni teoremi.

Analogie soprattutto complementari (con conseguente articolazione delle reciproche repliche e di un futuro affiatamento espressivo) si potranno sviluppare dai temi della musica, e specie degli strumenti così come si dispongono e concorrono nella compagine orchestrale, ognuno con sue funzioni singole e in più un determinato compito di carattere collettivo.

Sempre più scopertamente simili a un vero e proprio giuoco d'arte, gli ultimi esercizi della serie saranno giuochi analogici, taluni dei quali molto noti e praticati. Si tratterà

di coglierne l'aspetto utile alla nostra ricerca, il punto di nascita della loro segreta forza istrionica.

Uno sarà il notissimo giuoco del circuito, da farsi con *fiches* o bottoni su un tavolo o con bilie scorrevoli su una pista di sabbia. Ognuno dei "concorrenti" rappresenta un corridore: ciclista o automobilista che sia.

L'interesse potrà nascere da un applicato tentativo di "interpretare" effettivamente questo o quel campione. Un suo stile, una sua fisionomia atletica, una sua tecnica: fino a credere alle sue nozioni, obbiettive al cento per cento la spinta del nostro dito, le piccole astuzie e i virtuosismi di questo antico passatempo di fanciulli.

Simili giuochi (meno visivi e più aritmetici, teorici) si fanno con il conteggio di lettere o sillabe o numeri in pagine aperte a caso: dai risultati del piccolo calcolo (complicato da qualche regoletta laterale) si fanno dipendere vantaggi, perdite, alternative, sensazioni di questa o quella competizione sportiva.

Il giuoco della pantomima è ancora più noto, e soprattutto più direttamente collegato alla professione.

Così altri giuochi che già impostano la finzione scenica: ad esempio, autentiche recite all'impronto, prendendo a pretesto piccoli avvenimenti della vita quotidiana, e in genere scegliendo come bersaglio un pubblico inavvertito, inconsapevole di essere tale. Il ragionamento che facciamo è che, spostando il peso della volontarietà nel fatto istrionico si possono recuperare talune freschezze d'immaginazione, e soprattutto riesaminare con più chiaro distacco le relazioni con lo spettatore, il più efficace atteggiamento da assumere nei suoi riguardi.

Un certo numero di "recite a soggetto" su temi scelti a vicenda o concordemente chiuderà con ogni probabilità il nostro corso di impostazione.

Tutti gli esperimenti, si badi, (o almeno quelli che avranno dimostrato de'essere validi) dovranno essere ridiscussi e più volte ripercorsi nel corso dell'anno di lavoro e, perché no, anche nei successivi: diventare cioè a poco a poco uno strumento aggiunto della nostra tecnica e delle nostre disponibilità psicologica, arricchendoci e forse mutandoci così come il quotidiano esercizio rafforza e alla fine determina lo stile di un pianista, d'un pittore o di qualsivoglia artista.

Vittorio Gassman

TP

Nei prossimi giorni il Teatro Popolare Italiano diretto da Vittorio Gassman inizierà la sua attività al Parco dei Daini di Roma con la rappresentazione dell'Adelchi di Manzoni. Se il montaggio del teatro-circo non è, mentre andiamo in macchina, ancora ultimato, il lavoro della compagnia, nelle sue varie attività, ha avuto inizio già nei primi giorni di gennaio. Infatti contemporaneamente alle prove, gli attori, sotto la guida di Luciano Lucignani e di Gassman stesso, hanno dato vita al "Teatro-Studio". Tutte le sere dalle 9 alle 10 la compagnia si riunisce per sottoporre a nuovo esame tutti i criteri giusti od errati che hanno guidato fino ad ora la vita teatrale italiana. Recitazione, storia e tecnica del teatro e dei metodi di educazione dell'attore, messinscena, scenografia, costumistica e tutto quanto riguarda in modo anche teorico, ma non certo astratto, l'arte del teatro è l'obiettivo delle discussioni. Entro l'anno il "Teatro-Studio" del TP produrrà anche uno spettacolo, il cui carattere "sperimentale" sarà limitato al fatto che, nel suo allestimento, non si terrà alcun conto delle convinzioni sulle quali in gene-



Roma, Parco dei Daini: il Teatro Popolare Italiano prende forma.



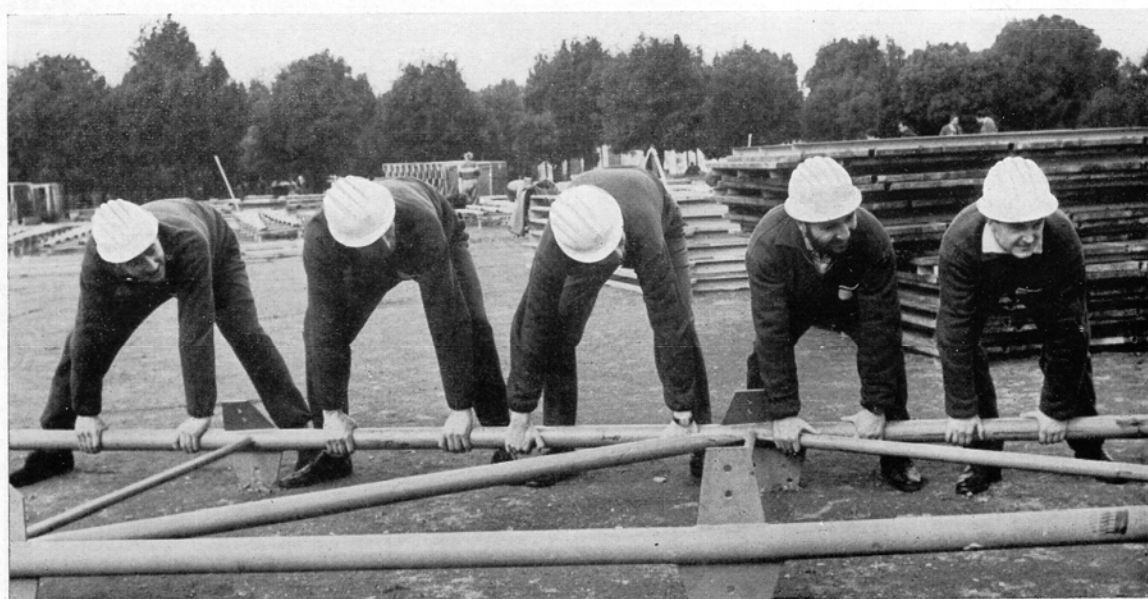


re è fondato uno spettacolo commerciale. Nel "Teatro-Studio" la compagnia lavora su un piano di assoluta parità fra tutti i suoi componenti. Per il primo corso del "Teatro-Studio" è stato scelto all'unanimità, fra gli argomenti proposti, quello relativo ai movimenti per il "teatro popolare" che dall'Illuminismo ad oggi, ha segnato una traccia così profonda nella storia del Teatro d'Europa e d'America. Queste riunioni continueranno a svolgersi in uno dei carrozzoni al seguito del teatro-circo, che in parte serviranno da camerini per gli attori.

Un'altra delle importanti attività del TPI è costituita dagli "Incontri" fra la compagnia ed eminenti personalità della cultura e dell'arte, italiana e straniera. Ha inaugurato la serie, il 15 gennaio, Paolo Milano, noto critico letterario, (riportiamo il sunto dell'"Incontro" alle pagine 5 e 6 di questo stesso fascicolo); hanno seguito e seguiranno il critico drammatico Giorgio Prosperi sul tema "Teatro e Storia", il critico musicale Fedele D'Amico, l'archeologo Ranuccio Bianchi-Bandinelli e lo scenografo Teo Otto.

Nello stesso tempo il TPI svolge la sua "campagna elettorale" per mezzo di manifestazioni in sale di spettacolo, o in cinema rionali, durante le quali Gassman e Lucignani illustrano alcuni aspetti dell'arte tea-

Attori e attrici del TPI collaborano al montaggio dell'immensa struttura che coperta da un telone blu può ospitare 2000 spettatori e contiene un palcoscenico vasto quanto, e forse più, di quello del Teatro alla Scala.



trale mentre gli attori della compagnia recitano brevi scene.

A proposito dell'allestimento dell'Adelchi Gassman ha detto in una intervista che con Manzoni inizia per lui, per il suo "modo di recitare, di dirigere, di concepire il teatro e tutto ciò che il teatro comporta", una maniera diversa di vedere i classici. "Il Diacono Martino, per esempio, è interpretato da un giovanissimo attore, uno sconosciuto o quasi. Quel suo brano non ha il valore d'un'oasi lirica, ma di un momento dinamico dello spettacolo, contribuisce a far 'camminare' la vicenda. I due cori, altro esempio, sono detti da Adelchi e non per prepotenza di mattatore, ma per accurato studio e per persuasione critica. Ermengarda infine non è un angioletto che muore in odore di santità, ma una donna vera, una donna combattuta, la cui estasi è mistica e sensuale al tempo stesso, e il cui travaglio è tutt'altro che sopito. La guerra, questa maledizione che ha fatto la nostra terra più arata di un campo, è presente e ovunque; è la vera protagonista del nostro spettacolo".

Gli attori del TPI alternano l'attività artistica, culturale, critica e di studio agli esercizi fisici, ai vari tipi di esercitazioni che lo stesso Vittorio Gassman illustra in questo fascicolo nelle pagine 7 e 8.

Vittorio Gassman durante un breve intervallo delle prove. Sotto: gli attori del TPI con Gassman e Lucignani seduti sul tavolo, durante il «comizio» al Circo Orfei. E' al microfono Carlo D'Angelo.



GLI SCRITTORI E IL TEATRO



Una delle attività collaterali del Teatro Popolare Italiano, diretto da Vittorio Gassman, è costituita dagli "Incontri" fra gli attori della compagnia e personalità del mondo della cultura. Riproduciamo qui un estratto del primo "Incontro" fra il critico letterario Paolo Milano e i componenti del Teatro Popolare Italiano.

Milano — Credo che Gassman e Lucignani invitando proprio me ad inaugurare il loro ciclo di "Incontri" abbiano inteso stabilire un contatto non con la cultura teatrale, ma con la cultura in senso lato, anzi specificamente un po' distante dal teatro.

Intitolando questa conversazione "Gli scrittori e il teatro" ho voluto dare a questi due termini un significato molto limitato: per scrittori intendo il mondo della cultura e per teatro gli attori, cioè i propulsori massimi del teatro, quelli che mettono un tappeto e recitano e creano in questo spazio chiamato teatro, questa cosa molto lontana chiamata il mondo della cultura. Come sapete, tra mondo della cultura e teatro c'è un divario storicamente molto preciso e ancora oggi assai grave. Ripercorrendo le tappe di questo abisso, mi pare che se 30 anni fa una tappa piuttosto importante, dal punto di vista cronachistico, è segnata dal libro *Il tramonto del grande attore* di Silvio D'Amico, il tramonto cioè del mattatore-capocomico, oggi un'altra tappa è costituita da questa conversazione con una compagnia di punta come è indubbiamente la vostra, che indica il bisogno di scambio esistente tra il mondo della cultura e il teatro. La cultura, particolarmente nel nostro paese, ha bisogno di gruppi di attori i quali siano impegnati come voi in una battaglia in un certo senso duplice, perché io credo che accanto allo scopo pubblico, manifesto, fondamentale del teatro italiano di comunicare con la massa, c'è anche un altro scopo meno pubblico, ma secondo me assolutamente vivo e presente, di stabilire un contatto del teatro con i migliori intellettuali italiani. Voi sapete quante volte ci siamo chiesti perché gli scrittori italiani non scrivono per il teatro: la risposta più frequente è che non si dà al teatro se non vi è una società, una società come lo era la Grecia di Atene o la Firenze del 400 o la Parigi degli Illuministi; l'Italia non è in questo senso una società cioè un gruppo di conviventi che abbiano sempre chiara a se stessi la coscienza di ciò che fanno e la riflettono in una quantità di azioni parallele a quelle strettamente politico-economiche, e che possono essere il teatro, e tutte quelle attività che gli illuministi chiamavano la "Société Civile", cioè il tessuto connettivo che fa di un paese una società.

Questa tesi è ripetuta di frequente, ma si arriva anche a una tesi molto più audace, secondo cui, oggi, un teatro, nel senso rigoroso del termine, è impossibile in genere e in qualunque paese, tesi articolata da certa critica teatrale abbastanza nuova che si potrebbe chiamare

critica drammatica filosofica, il cui rappresentante più acuto in Italia è Nicola Chiaromonte. Egli dice che non solo non è possibile stabilire quale specie di teatro converrebbe al nostro tempo, nella situazione odierna, ma che è dubbio che la situazione odierna sopporti di essere espressa in termini di conflitto drammatico o di deformazione farsesca e questo non perché il mondo attuale manchi di drammaticità o di farsesco, ma perché di fronte ai drammi o alle farse esso ci impone sempre più la parte dello spettatore passivo al quale non si domanda né applauso né disapprovazione: gli si fornisce lo spettacolo e se non gli piace, non ha che da chiudere la televisione, buttar via il giornale, uscir dal cinema e richiudersi nella sua vita privata; il che, notiamolo bene, nessuno ha il coraggio di fare!

Io dissento sia dalla prima che dalla seconda tesi esposta, ma credo che nella mancanza di drammaturchi incida molto il fatto che lo scrittore, il romanziere, il poeta italiano, non ancora drammaturgo, abbia enorme difficoltà ad imparare la lingua.

Il teatro impone di uscire da se stessi, impone la creazione di personaggi e di una visualità e udibilità del personaggio in un modo assai più complesso di quanto debba fare il romanziere. Non credo che i nostri scrittori, ottimi nel romanzo, ottimi nella fantasia, ottimi saggi, riescano ad avere totalmente il senso della presenza teatrale delle creature della loro fantasia, senza l'aiuto del vederle rappresentate, e che, pur sentendo l'impulso verso l'espressione teatrale, hanno difficoltà credo a impararne il linguaggio. Ora penso che voi prestandovi a far da banco di prova, potete dare un primo aiuto allo scrittore dandogli la possibilità di dire: "Ecco, ho scritto queste scene, e ora le voglio sentire per capire che cosa sono." Una volta stabilito questo primo contatto, ci sarebbe da tentare un'esperienza estremamente più interessante e cioè percorrere il cammino inverso, come ho visto fare da gruppi teatrali di Varsavia, Cracovia e Chicago; questi non recitavano mai pezzi teatrali, ma sceglievano da quelle opere ufficialmente non teatrali, da Joyce a Dostoevskij, quelle parti che a loro sembravano teatrali o ne traevano una drammatizzazione in modo che il flusso fosse nei due sensi con un continuo scambio. A me pare che la possibilità di questo scambio sia importante e che queste premesse servano a imbastire la nostra conversazione. Prima però vorrei conoscere le vostre abiezioni, le vostre curiosità; sapere quali sono le vostre reticenze di fronte al mondo della cultura; perché

il tale romanzo non vi ha persuaso, le difficoltà di lettura che incontrate, gli interrogativi che vi ponete rispetto ai valori correnti. Insomma le vostre reazioni in quanto attori a questo quadro così deformato di poeti, romanzieri, saggisti ecc. che costituisce la cultura italiana. Pur troppo essa è ora a un livello relativamente mediocre se si pensa a quali sono le figure di prima grandezza che ci sono state per due decenni del secolo, quindi teniamoci sul piano della letteratura mondiale con la quale i vostri rapporti sono molto importanti, anche perché come sapete, non è più possibile recitarvi come una volta. Prendete per esempio Ionesco: se non è recitato con assoluta e precisa consapevolezza degli addentellati e sottintesi filosofici che contiene, non significa nulla. Così sono sicuro che voi non vi avvicinerete mai a un testo di Ennio Flaiano senza sapere con precisione che cosa c'è dietro, cioè tutta una riflessione sui rapporti col mondo.

Ora vorrei che qualcuno di voi dicesse se ci sono dei punti controversi in quello che ho detto finora per poi passare ai vostri rapporti con gli scrittori, con la letteratura.

Gassman — Io credo che comunque la mettiamo sarà sempre una finta conversazione: noi qui non possiamo sfruttare il suo tempo oltre un certo limite e poi, fortunatamente, oso dire, la mentalità degli attori è sempre di carattere fisicamente aggressivo e utilitaristico; quindi più parla lei e meglio è. Noi potremmo a un certo punto scuoterci di dosso la paura di dire delle stupidaggini, ma l'utilità, lo scopo per noi stanno proprio nel poter ricevere cognizioni, illuminazioni, possibilità di orientamento nell'intrigo della cultura. Lei ha accennato a questo con molta diplomazia e ci ha dato anche la speranza, di potere come teatranti, come interpreti, partecipare a una piccola svolta in un limitato e delicato settore.

Milano — Le dirò francamente che la modestia di questa sua obiezione non mi pare legittima, perché io credo che il bisogno che la cultura ha oggi del teatro è assoluto. Il problema per lo scrittore, anche per quello che ha un pubblico, è poter sapere per chi scrive, a chi si rivolge. Non potete immaginare la solitudine dei grandi scrittori: è fortissima, perché veramente la comunicazione col mondo attuale è difficilissima. Il teatro è una delle nostre ancora di salvezza, a teatro questa comunicazione avviene ancora, prima di tutto perché è un'opera che richiede anche l'altro. Il solo avvicinarsi al teatro anche negativamente, ha stabilito uno spazio nel quale l'uomo non è più solo. Inoltre, cosa straordinaria, è un'arte che richiede il corpo; la condanna tremenda del mondo moderno è questa continua distinzione tra spirito e corpo, che è continuamente smentita dall'azione teatrale dove è il corpo che crea espressioni fra le più spirituali che si possano immaginare e dà voce ai pensieri più alti dei poeti. Questo bisogno del teatro da parte della cultura è dato proprio dalla situazione intellettuale, morale del mondo moderno.

Gassman — Riportando il discorso su un piano certamente utile, vorrei chiederle se in quegli spettacoli sperimentali che dovrebbero essere il risultato dei nostri studi e delle nostre ricerche, lei pensa che, tenendo conto che il nostro è un teatro che si chiama popolare e che vuole cercare di esserlo, sia conveniente ci si applichi a un repertorio già scritto o meno; a un repertorio italiano o straniero e se italiano ci vuole dire se vede particolarmente alcuni autori?

Milano — Io intanto comincerei a dire a tutti gli attori: se vi è capitato di leggere un brano non teatrale che avreste voglia di recitare, fate intanto questo.

Gassman — Questo a che cosa dovrebbe servire? A isolare...

Milano — Dovrebbe servire a creare stimoli negli scrittori. Ne seguirebbe che dopo aver passato degli scrittori classici, si arriverebbe agli scrittori contemporanei. Si romperebbe quell'incantesimo per cui quando un attore di grido o un capocomico chiede a uno scrittore di scrivere qualcosa per lui, lo scrittore non lo fa per quella naturale timidezza, quella mancanza di tirocinio che crea le distanze fra il teatro e gli scrittori. Bisogna assolutamente colmare queste distanze e non potete immaginare quale sarà la differenza anche per voi se riuscirete un giorno a creare uno o due drammaturghi nuovi, se riuscite a fare un drammaturgo di un filosofo o di un romanziere che sembrava il più lontano, a allargare cioè questo orizzonte e quindi a sperare che domani possa nascere la cosa più importante di tutte e precisamente un drammaturgo popolare nel senso in cui voi intendete le cose.

Gassman — Noi speriamo di rimanere in contatto con lei anche in seguito, ma prima di lasciarci oggi ci dica qualche nome di scrittore che sarebbe particolarmente adatto o che non sarebbe escluso da un tentativo.

Milano — Tutti i giovani, secondo me, da Pasolini a Arbasino; tutti quelli che hanno una liricità non letteraria. Credo che sarebbe interessante vedere che cosa scrive per il teatro Elsa Morante e tutti coloro che sono decisamente non realisti. Sarebbe curioso di sapere se invece di fare quel "pastiche" mediocrissimo dell'Adelchi che è il *Landolfo di Benevento* di Tommaso Landolfi, gli riuscisse di fare un teatro ironico. Potrei fare molti altri nomi: Calvino certamente; ha già fatto anzi una cosa molto buona per il festival di Spoleto.

Gassman — Non vorrei sbagliare, ma mi pare che lei abbia citato tutti scrittori che si possono definire non naturalistici.

Milano — Sì, ma le dirò francamente che nei riguardi del realismo io non capisco che cosa vuol dire. Che cos'è il realismo in una vita moderna che è così profondamente simbolica. Pensate alla cosa più semplice del mondo: una telefonata. Non c'è nulla di meno realistico e di più simbolico di una telefonata, quindi io direi che la parola realismo sarebbe meglio metterla da parte; salvo poi a servircene utilissimamente come termine di comodo, per capirci. Se uno deve fare una macchietta e immediatamente dare l'impressione di un tassista bolognese, farà un tassista bolognese. Ogni volta che si medita, con una certa esattezza, sull'arte ci si accorge che dal punto di vista dell'assoluto è meglio parlare di espressione che di realismo. Immaginiamo un drammaturgo che voglia esprimere la profonda noia di un gruppo di ascoltatori di fronte ad un signore: un drammaturgo realista farebbe un ascoltatore che bisbiglia, uno che sbadiglia ecc., un altro tipo di drammaturgo farebbe un uditorio gelido, immobile, tutto uguale, l'oratore che parla ininterrottamente senza suono e poi a un certo momento uno dell'uditorio che si alza e dice "Oh!". Le due espressioni esprimono la stessa cosa con la stessa chiarezza, quindi è chiaro che non si possono fare distinzioni che in rapporto alla realizzazione dell'una e dell'altra espressione.

Voce di donna — Come è possibile avvicinare lo scrittore al teatro e operare così un rinnovamento? Un tempo il grande scrittore partecipava sempre al teatro.

Milano — Anche con l'esercizio che feci una volta a New York con un amico: prendere un dialogo di

(Cont. a pag. 36)

GLI SCRITTORI E IL TEATRO

(Cont. da pag. 6)

Dostoewskij che non sia teatrale ma anzi un perfetto esempio di dialogo narrativo; la prima volta leggerlo e poi recitarlo, facendo dire alle persone le stesse cose, ma cambiando chiave, come se l'avesse scritto Dostoewskij drammaturgo. Anche delle semplici letture possono essere importanti, come, penso, sarebbe utilissimo una specie di cabaret letterario-teatrale che abbia per scopo l'ironia, il commento sul piano teatrale.

Erpicchini — Non crede che la carenza del teatro in Italia sia aggravata dalla mancanza di una lingua nazionale. In Italia il miglior teatro è stato sempre quello dialettale.

Milano — Penso che siamo in una situazione transitoria, ma che probabilmente fra cento anni avremo una lingua nazionale allo stesso modo che il francese è una lingua nazionale. Bisogna fare degli innesti, ma non guardando indietro: molti degli interessanti scrittori neodialectali si riportano alla vita gergale di certi classici, mentre io credo siano da fare continuamente innesti verso l'avvenire. Ci sono poi degli elementi acceleratori come la televisione e il prevalere del dialetto romanesco, anche se, secondo me, non è un fausto prevalere perché è un dialetto un po' duro, lagnoso e ha difficoltà a raggiungere toni lirici, poetici.

Gassman — Mi pare insomma che lei non ci abbia condannato ad essere soltanto degli strumenti di riprova, ma ci spinga a fare delle ricerche nell'altro campo per sapere che cosa può interessarci.

Milano — Ma certo! Mi sono permesso di interpretare l'idea di Gassman come una linea che va in due sensi: da un lato, grande apertura verso lo spettatore popolare, dall'altro tenersi molto vicini alle fonti della cultura anche la più alta.

D'Angelo — Le letture di testi non teatrali dovrebbero servire a creare negli esponenti della cultura una fiducia verso di noi o a creare fiducia nelle loro possibilità drammatiche e teatrali?

Milano — Credo che servirebbero a creare un pubblico. Voi sapete che nel modesto gruppo di persone disposte ad andare a teatro, ancora più modesto è quello per cui l'andare a teatro ha quel senso di comunione che dovrebbe avere. Attraverso piccoli esperimenti di questo genere si può far sentire l'utilità del recitare, cioè la funzione rivelatrice dell'attore. Per esempio: un tale conosce benissimo una poesia, ma non gli è mai capitato di sentirla dire e sentendola dire scopre delle cose inaudite a cui mai aveva pensato. Lo stesso può accadere col romanzo che tutti conoscono o fingono di conoscere, dando di esso un'interpretazione drammatica.

Paolo Milano

SIPARIO

RIVISTA DI TEATRO - SCENOGRAFIA - TV - CINEMA ★ ANNO QUINDICESIMO N. 166

FEBBRAIO 1960

La commedia:

L'HURLUBERLU di Jean Anouilh

SOMMARIO

QUEST'ALTRO ESEMPIO (Editoriale).

UNA PROVA REGISTRATA DI GASSMAN.

IL TEATRO E GLI SCRITTORI di Paolo Milano.

MESSA A PUNTO DEGLI STRUMENTI di Vittorio Gassman.

SCENOGRAFIE SCALIGERE di Guido Frette.

I COSTUMI DI CAGLI PER IL "MACBETH" DI BLOCH di Matilde Crespi.

GIRO A VUOTO di Morando Morandini.

RISVEGLIO EDITORIALE di Gian Domenico Giagni.

I RINOCERONTI CONQUISTANO PARIGI di Giacomo Antonini

IMPASSIBILE MABEL NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE di Giorgio Porro.

REAZIONE ALLE SVASTICHE di Ulrich Seelmann Eggebert.

UNA MARGHERITA APPASSITA di Ignazio Mornino.

L'ASCOLTO REGRESSIVO di Mauro Pezzati.

KRAMER E BERGMAN SULL'ULTIMA SPIAGGIA di Tullio Kezich.

HANS RICHTER DALLA PITTURA AL FILM di Guido Aristarco.

LO SPETTATORE (cronache illustrate degli spettacoli).

SPIRITUALISMO E SOLITUDINE di Roberto Rebora.

DRAMMI SENZA BATTUTE di Alberto Fremura.

DISCOTECA di Renzo Bonvicini.

In copertina: Vittorio Gassman e Valentina Fortunato in un intervallo delle prove per l'Adelchi.

Fotografie di Bosio, Roma - Cisventi, Milano - Ciemmesfoto, Genova - Del Secco, Livorno - Di Paolo, Roma - Englert, Francoforte sul Meno - Ferretti, Roma - Fotoflash, Torino - Giacomelli, Venezia - Gieffe, Genova - Iris, Parigi - Leoni, Genova - Liseig, Parigi - Pedrotti, Bolzano - Pubblifoto, Napoli - Rotofoto, Milano - Pozzetti, Milano - Viotti, Torino.

Direttore: Valentino Bompiani. Redattrice: B. Galassi Beria de Moll. Direzione, Redazione e Amministrazione: Via Senato N. 16 - Milano - Telefoni N. 793.159-793.169 - Conto Corrente Postale 3/32455 - Un num. L. 300 - Numeri speciali o doppi L. 500 - Abbonam. a 12 num. L. 3300 - a 6 num. L. 1750 - Estero: L. 6000 e L. 3200. Autorizzazione del Tribunale di Milano del 6 Febbraio 1952 n. 2583.

LA TIPOGRAFICA VARESE