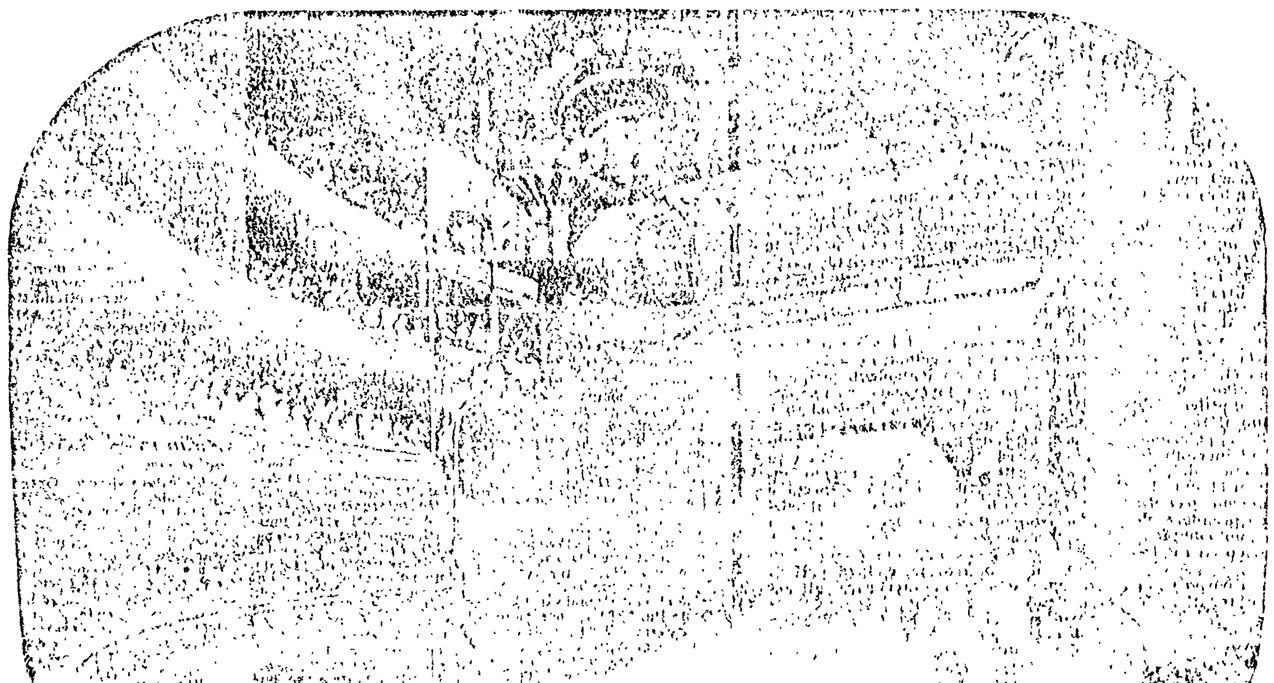
l'Unità domenica

UN GRIDO D'ALLARME SCUOTE L'OPINIONE PUBBLICA ITALIANA



Il teatro non vuole morire

La crisi dello spettacolo di prosa in Italia è arrivata a un punto di drammatica tensione; l'eco di essa, travalicando i confini delle categorie direttamente interessate alla sopravvivenza del lavoro teatrale, ha investito tutta l'opinione pubblica, mettendola di fronte a una sconcertante realtà: il nostro teatro agonizza, e se non si porranno in atto i rimedi necessari, esso rischia di ridursi del tutto al lumicino. Sul grave problema, abbiamo voluto oggi interrogare Eduardo De Filippo, Luchino Visconti e Paolo Grassi. Pur nelle diversità delle analisi e dei suggerimenti, le parole di questi illustri teatranti individuano chiaramente le cause fondamentali della crisi, mettendo sotto accusa il malgoverno e il parassitismo che minacciano di soffocare un'antica e nobile forma di cultura, legittimo vanto del nostro Paese

La parola a Eduardo De Filippo

In questi giorni Eduardo sta lavorando contemporaneamente per il teatro, il cinema e la televisione. Molte ore della sua giornata le passa nei teatri di posa alla Farnesina, dove, in veste di Pulcinella, prende parte a *Ferdinando II*.

Tra un *ciak* e l'altro, Eduardo, guidando la sua *600*, scappa a Roma: qui, come capocomico di una delle non molte compagnie che quest'anno andranno in giro per l'Italia, ha «un sacco di cose da fare» di carattere organizzativo, oltre naturalmente alle *prove*. Ma non basta: Eduardo si sta preparando anche per la TV, dove apparirà prossimamente in sei originalissime trasmissioni.

Così, per parlare con un po' di calma e in maniera distesa, ci incontriamo nel suo camerino alla *Titanus*, di mattina presto

— Sinceramente — gli dico — io di questa crisi del teatro italiano ricordo di averne sentito parlare fin da quando ero ragazzo

— E si capisce! — esclama Eduardo facendo con le braccia un suo caratteristico gesto. — Si capisce, perché sono più di trent'anni che uno stuolo di parassiti, con tanto di autorizzazione governativa, si impinguia sul nostro lavoro. Come ben sai questa situazione fu voluta dal fascismo che, attraverso la Direzione Generale dello Spettacolo e attraverso il meccanismo ricattatorio delle sovvenzioni, volle controllare e indirizzare tutta la nostra attività. Caduto il fascismo, ma non scomparsa la Direzione Generale, le cose sono peggiorate perché al bolso autoritarismo di ieri si è sostituito l'ipocrito paternalismo di oggi. Tu dici che la crisi c'è sempre stata. Sì. E' vero. In questi decenni gli uomini di teatro sono andati avanti facendo acrobazie e sacrifici che il pubblico poco conosce. Però, la crisi, col tempo, invece di andare verso una soluzione positiva, è diventata sempre più grave. E così siamo arrivati alla vigilia dell'attuale stagione, sai con quante compagnie? Sei o sette. Sei o sette compagnie per le cento città d'Italia!

— Ma tu come spieghi che si sia potuti arrivare a una tale situazione?

Eduardo tentenna la testa, chiude gli occhi, tace per qualche attimo. Poi, riprendendo a parlare lentamente, ma a voce più alta, dice:

— La spiegazione si può dare in maniera sintetica con solo quattro parole: Direzione Generale dello Spettacolo. Ma con questo si è detto tutto e si è detto niente, mentre il fenomeno è molto complesso e richiede una spiegazione dettagliata. Nessuno, immagino — dice facendosi una risatella tra ironica e amara — mi può negare la qualifica d'uomo di teatro. Sono autore, attore, capocomico, impresario...

— Insomma, *tratto mio* — dire poggiandomi la mano sulla spalla — in questa materia io posso essere considerato *un maestro specializzato*. Embe, in questa mia veste di medico specialista, sto preparando una lunga lettera al ministro Tupini, per illustrargli le origini, le cause della crisi, e farli conoscere il mio pensiero sulla maniera di risolverla.

Gli chiedo se può anticiparmi qualcosa sul contenuto della lettera.

— La leggerai, la leggerai. Sta' sicuro che se ho stabilito di parlare di ciò tutta la settimana scorsa. Fino a questo momento, sai quante cose, sì, sono dette soltanto mezze cose, *parole accorciate*. E così la opinione pubblica immagina solo vagamente il marcio che sta sotto questa tanto discussa crisi. Io sono sicuro che anche il ministro, con tutta la sua buona volontà, da solo non si può spiegare i veri termini della questione. E chi lo dovrebbe aiutare a capire? Forse gli avvocati che stanno alla Direzione Generale dello Spettacolo? Già, ma quelli, a parte che non capiscono e non hanno mai capito niente di teatro, hanno tutto l'interesse di non far capire niente anche al ministro, per potersi far ritenere essi necessari, insostituibili. E, allora, chi lo deve aiutare questo ministro ad aprire gli occhi se non noialtri che siamo i lavoratori dello spettacolo e non i parassiti del teatro e del cinema?

Arrivano due caffè: bevendo la sua tazzina Eduardo ritorna pensieroso e guarda a lungo davanti a sé, come rimuginando qualcosa. Poi, puntandomi addosso l'indice, mi dice: — Mo' ti voglio dare un esempio di come è considerato in Italia dalle sfere ufficiali il teatro. Come tu sai, io a Napoli ho acquistato il vecchio glorioso teatro San Ferdinando, che durante la guerra era stato distrutto dai bombardamenti. Fu un atto che non esito a definire coraggioso, audace, perché, per costruire su quelle rovine uno dei più moderni e razionali teatri italiani, dovetti affrontare allora e sostengo tuttoggi gravi sacrifici. Naturalmente per la inaugurazione invitai il ministro, il sottosegretario, il direttore generale avvocato De Pizzo e i principali funzionari della Direzione Generale dello Spettacolo. Mi aspettavo che, attraverso la loro presenza, essi avrebbero avuto potere di constatare con un attore che aveva dimostrato il suo grande amore per il teatro, impegnando i suoi soldati, risparmi non nell'acquisto di ville e di automobili, ma nella ricostruzione di un locale distrutto dalla guerra. Può sembrare incredibile, ma quella sera al San Ferdinando non si fecero vedere né il sottosegretario Andreotti, né il De Pizzo, e neppure venne qualche funzionario di seconda fila.

— Ti ha già avuto occasione di lamentarti con una Direzione Generale dello Spettacolo e autorità nazionale se non si ha il coraggio di stabilire il Teatro di Stato. Perché pensi questo?

— Ma è chiaro. Perché al di fuori di questa soluzione io la vado predicando da anni: tutto il meccanismo delle sovvenzioni diventa uno strumento di corruzione.

Dopo un'altra breve pausa, mentre socchiude gli occhi rincorrendo certi suoi ricordi, Eduardo riprende: — Un anno e mezzo fa sono stato in Unione Sovietica, dove ho trascorso oltre un mese tra Mosca e Leningrado. Io mi sono interessato naturalmente, anche durante il mio soggiorno là, soprattutto di questi problemi teatrali. Il teatro è la mia passione, la mia vita. Ho voluto vedere, capire e capire il più possibile. Sono stato un osservatore meticoloso e pignolo. Perciò posso affermare, in coscienza, che nell'Unione Sovietica, per quel che riguarda il teatro, avviene esattamente il contrario che in Italia. Qui? Ma lì non sanno neanche che cosa significa la parola crisi. Basti pensare che una commedia può essere rappresentata contemporaneamente da 150 compagnie che si spostano in una Repubblica all'altra. La mia ultima commedia *De Pretore Vincenzo*, che in russo è stata intitolata Vessenko, è appunto rappresentata contemporaneamente da 150 compagnie. Il criterio con cui viene scelto e eseguito il repertorio è molto serio. Innanzitutto una compagnia non resta la stessa commedia tutte le sere, ma una volta la settimana. Così lo spettatore, quando nella sua città viene una compagnia di suo gradimento, non è costretto a andarla a vedere una sola volta, oppure ad accettare ogni sera la stessa commedia. Egli può andare ogni sera a teatro ed assistere ad un nuovo spettacolo diverso.

— Quindi niente crisi in Unione Sovietica. Ma quale è la condizione dell'attore lassù?

— In Unione Sovietica il teatro non vive nell'equivoco come da noi. Il teatro è teatro di Stato. Le compagnie dipendono da un direttore, che fa alla sua testa un uomo come Michailov, il quale ti parla con una conoscenza impressionante di tutto il teatro del mondo. Un funzionario? Certo, un funzionario che però conosce profondamente il suo mestiere, che è uno specialista del teatro, un appassionato del teatro, e non un freddo burocrate preoccupato solo di fare carriera e di non avere grane. Eppoi, in Unione Sovietica sono numerosi gli attori eletti nei Soviet e quindi sono essi stessi in grado di difendere i loro interessi direttamente, senza dover fare anticamera da questo o quel capodivisione. L'attore sovietico gode di una grande dignità. Ma non ha la L'attore in Italia è sotto il continuo assillo della ricerca del lavoro e perseguitato continuamente dall'incubo della disoccupazione. Ti faccio il mio caso. C'è stato un giornale romano, mi pare *Il Tempo*, che, in seguito alla pubblicazione sull'*Unità* della mia poesia *'O Zuppo*, mi ha accusato di essere ricco e di possedere non so che cosa. Ebbene, io sono povero, tutte le mie proprietà sono ipotecate, e io lavoro continuamente soprattutto per pagare gli interessi al Banco di Napoli. Una compagnia per poterla affiatare bene, ha bisogno di almeno quattro o cinque anni. In Italia generalmente dopo pochi mesi le compagnie sono costrette a sciogliersi, a tutto scapito del rendimento artistico. L'attore russo, invece, ha la certezza del domani, del lavoro, del riposo. Lui deve solo preoccuparsi di studiare e di migliorare il suo lavoro. Perché, intendiamoci, non tutti gli attori sono considerati uguali. Sui manifesti, accanto al nome di un grande attore, ci sono quattro stellette. Per vedere vicino al proprio nome quelle stellette bisogna aver ottenuto però grandi successi. Quando io andai a Mosca, l'attore Simonov abbracciandomi mi disse: «Ti sono molto riconoscente perché aspettavo da quindici anni di recitare una parte come quella di Domenico Soriano in *Filumena Marturano* per poter ottenere la quarta stelletta sul manifesto». A un profano può sembrare cosa da niente questa storia delle stellette: ma quando uno ha raggiunto il ruolo di grande attore gode di molti vantaggi: non è tenuto a recitare senza interruzione tutte le sere. Ha i sostituti che gli permettono di riposarsi.

— Tutto ciò va bene! Compagnie di Stato, nessuna preoccupazione finanziaria, riconoscimento del proprio talento, diritto ad avere tempo libero per lo studio e il riposo. Ma di quale libertà gode l'attore in URSS?

— Ti ho detto, sapere che è il capocomico che sceglie il repertorio, la compagnia e il regista. Naturalmente anche in Unione Sovietica c'è la censura, come in tutti i paesi del mondo, come negli Stati Uniti, come in Italia. Con la differenza che in Unione Sovietica l'autore e l'attore già sanno ciò che va e ciò che non può andare. Il censore è chiaro, non è mai equivoco. In Italia tu non sai mai ciò che vogliono e non riesci mai a capire perché il tale pezzo non può passare. Da noi si va avanti a furia di strizzate d'occhio e frasi allusive. Da quello che ho visto con i miei occhi io mi sono convinto che l'attore russo può esplicare liberamente la sua attività e che è aiutato a mettere in luce la sua genialità. D'altra parte, anche nella Germania occidentale (dove io sono stato recentemente) esistono un Teatro di Stato e un'organizzazione sotto molti aspetti simile a quella sovietica. Vai a interrogare qualunque uomo di teatro da noi, e ti sentirai rispondere concordemente che in Italia avviene esattamente il contrario.

Bussano alla porta. Entra un giovanotto, compito e dice inchinandosi rispettosamente: — Commendatore, le è di scena tra dieci minuti.

— Lo vedi? — esclama Eduardo facendo un gesto desolato. — Uno di noi non ha neanche il tempo di scambiare due chiacchiere con un amico. Ci dobbiamo vedere un'altra volta per continuare il discorso, perché ho tante altre cose da dire. Un'quante altre cose debbo dire!

RICCARDO LONGONE

Visconti ci ha detto

Luchino Visconti quest'anno non farà teatro, assorbito com'è nella preparazione del film Rocco e i suoi fratelli, le cui riprese avranno inizio a gennaio. Egli guarda tuttavia al travaglio della nostra scena di prosa con tutta l'attenzione critica e l'interesse appassionato di chi a questa scena ha dato, negli ultimi quindici anni, un contributo decisivo.

— Una tra le cause fondamentali della crisi che affligge lo spettacolo teatrale in Italia — ci dice Visconti — è nella condizione, che potremmo dire ottocentesca, delle sue strutture: condizione adeguata, certo, ai tempi in cui le compagnie portavano di città in città un repertorio formato da decine di commedie già bell'e pronte, con apparati scenici da quattro soldi, ma senz'altro arretrata rispetto al livello raggiunto oggi dal teatro italiano, attraverso realizzazioni che lo hanno imposto alla stima e all'ammirazione della critica e del pubblico, anche all'estero. Una compagnia, oggi, sosta in un teatro, anche di Roma o di Milano, per periodi troppo brevi se messi in relazione con l'impegno richiesto dalle necessità di uno spettacolo moderno, e con l'affermazione con eguale che essa può incontrare. Accade così che drammi di grande successo (e lo può fare l'esempio, recente, di Uno sguardo dal ponte) debbano essere tolti dal cartellone quando le platee continuano ad essere gremite. In questo stato di cose, un grosso peso di responsabilità portano i proprietari dei teatri, che dagli incassi delle compagnie (incassi già colpiti fortemente dal fisco) prelevano in varie forme quote percentuali: e non è il settanta per cento, e il sessantacinque. Ma il punto essenziale è che i padroni delle sale non partecipano ai rischi dell'impresa, se non in certi casi particolari, mentre fruiscono dei vantaggi.

Chiediamo al regista quale è, a suo giudizio, il comportamento dello Stato nei riguardi del teatro italiano, e quale potrebbe invece essere.

— L'Ente Teatrale Italiano, che è un ente pubblico e che gestisce una incredibile rete di sale in Italia, si comporta nella realtà — risponde Visconti — come un qualsiasi esercente privato, imponendo anch'esso dure condizioni alle compagnie, mentre potrebbe e dovrebbe sostenere, con una condotta illuminata, le iniziative artistiche e culturali degne. La burocrazia ministeriale sembra invece esclusivamente preoccupata di far togliere quella battuta da quel tal copione nella pratica censoria, e esaurisce, in sostanza, la politica governativa verso il teatro.

Domandiamo a Visconti come concepisce, in questo quadro, il progetto comprato da Vittorio Gassman con la creazione del suo teatro circo viaggiante.

— L'un gesto di rottura, senza dubbio, verso i proprietari privati e pubblici delle sale, un gesto coraggioso, che va positivamente apprezzato proprio per il suo valore dimostrativo, anche se implica pericoli non indifferenti.

Un'ultima domanda poniamo a Visconti: gli chiediamo se, a suo giudizio, sia possibile realizzare in Italia un Teatro nazionale di Stato, a somiglianza di quanto avviene nella maggioranza dei paesi civili.

Visconti è del parere che tale soluzione sia senza dubbio auspicabile, in prospettiva. Ma il livello della civiltà teatrale nel nostro paese — egli ritiene — non è ancora tale da rendere possibile l'effettuazione immediata di un simile progetto. Egli pensa, a ogni modo, che i teatri stabili abbiano svolto un'alta funzione, e che la loro esistenza non danneggi affatto le compagnie cosiddette di giro, le quali dovrebbero tendere anch'esse a una stabilizzazione. Così non ci può essere contrasto reale, secondo Visconti, tra repertorio straniero e repertorio italiano, né a saggio autore quest'ultimo con misure protezionistiche. Bisogna aiutare semplicemente, con misure civili ed aperte, il buon teatro.

AGGEO SAVIOLI

Uno tra i grandi successi del teatro italiano negli ultimi anni «La locandiera» di Carlo Goldoni, nella interpretazione della Compagnia Morelli-Stoppa e per la regia di Luchino Visconti. Lo spettacolo fu applauditissimo e lungamente replicato nel nostro Paese, quindi portato con esito trionfale al Festival di Parigi

L'opinione di Paolo Grassi

Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro di Milano, ci ha dichiarato:

«L'esame delle cause della crisi delle Compagnie di giro, che viene ad aggravare la cosiddetta crisi generale del teatro di prosa in Italia, dovrebbe portare a questa conclusione: le strutture del teatro italiano a "gestione privata" esercizio delle sale e compagnie di giro nelle loro caratteristiche e nelle loro rapporti sono arretrate per lo meno di cinquanta anni.

Se ci sono, come credo che ci siano, forze nuove, se si possono registrare fermenti nuovi, occorre che essi non siano bloccati nelle loro iniziative da queste strutture antiquate. Occorre, dunque, rompere i vecchi schemi e far sì che le energie della fantasia, della intraprendenza, esse possano fluire liberamente.

Ecco perché è giusto, mi pare, che la gente di teatro richieda una politica di maggior libertà in tutti i settori dello spettacolo: le troppe remore che impacciano il suo lavoro devono essere tolte di mezzo. La Compagnia di giro come è oggi è anacronistica, perché concepita in modo troppo rigido: ad essa si richiedono troppi impegni (durata, numero degli attori, ecc.) che nell'attuale situazione non possono essere sostenuti. Perciò ad un impresario fornito di audacia ed di iniziativa non deve essere sottratto il "mettere su" uno spettacolo solo, che farà magari due mesi, con una formazione agile e di lusso.

Quanto detto questo è evidente che non solo non sono consentite, ma esse sono favorevole alle Compagnie di giro: nel nostro paese, e per molto tempo ancora, le Compagnie di giro sono sempre lì. Ma, oltre a quanto ho detto prima, occorre anche che attori e capocomici si rendano conto della necessità di muoversi e si deve permettere loro di muoversi liberamente, come ho detto, sul terreno della qualità. Per la gente di teatro è giusto che fare una Compagnia di giro deve voler dire anche e soprattutto realizzare un allestimento e necessario che si consenta che un allestimento si realizzi nella misura in cui si ritiene la sua importanza, della qualità. Non è possibile adattarsi nella solita routine, bisogna avere idee, inventare qualcosa, andando contro mode e mode nascente.

Per quanto riguarda le questioni delle sovvenzioni (non vi sono tra gli elementi determinanti della crisi), penso che bisognerebbe stabilire dei criteri automatici di assegnazione: chiunque intraprenda un'iniziativa teatrale meritata, sappia bene fin dall'inizio ciò cui va incontro.»