La drammaturgia italiana di oggi: un incontro con Fabio Doplicher

Mario B. Mignone

Fabio Doplicher, nativo di Trieste, svolge da molti anni un'intensa attività culturale a Roma e si è affermato come una delle più importanti personalità della vita culturale italiana. È poeta [ha pubblicato sei raccolte di versi: *il girochiuso* (Roma: Trevi, 1970), *La stanza di ghiaccio* (Roma: De Luca, 1971), *I giorni dell'esilio* (Roma: La caita, 1975), *La notte degli attori* (Roma: Carte Segrete, 1980), *Le masque de Faust* (Brescia: Shakespeare and Company, 1981) e *La rappresentazione* (Roma: Quaderni Stilb, 1984)] è drammaturgo e sceneggiatore cinematografico, ed è collaboratore di molte prestigiose riviste e giornali. Infatti, negli anni settanta, si è rivelato come uno dei protagonisti più significativi del teatro italiano non solo come autore di lavori importanti [*Un nido sicuro* (1973), *Nergàl-Ereshkigà* (1976), *I congiurati del Sud* (1976), *L'isola dei morti, variante* (1978), *L'undicesima giornata del Decamerone* (1979) *La via della bora* (1979), *Passaggio di consegne* (1980), *Della notte* (1983), *Metamorfosi veneziane* (1984)], ma anche per la sua attività di critico militante e come promotore di attività teatrali e culturali che stanno lasciando una forte impronta sulla scena teatrale italiana.

L'intervista che segue dà una nitida veduta di quello che è il panorama della drammaturgia italiana e la presenza di Doplicher in tale panorama.

La drammaturgia italiana, guardata dagli stranieri, sembra essere ferma ad Ugo Betti, cioè a molti anni fa. Non c'è stata negli ultimi venti anni una produzione di testi teatrali degna di attenzione critica? Lei che è un acuto testimone e un sensibile partecipante del palcoscenico teatrale italiano, come potrebbe caratterizzare l'attuale situazione?

Il problema della drammaturgia in Italia, secondo me, va visto da tre diversi aspetti. Uno storico: c'è, nella storia del teatro italiano fin dai tempi della *commedia dell'arte*, una spaccatura, una rivalità fra il drammaturgo ed i teatranti, fra testo scritto e interpretazione degli attori. Abbiamo documenti del '400 e soprattutto del '500, da cui risulta che gli attori della *commedia* non amavano mettere in scena i testi degli scrittori, che erano uomini di Corte o comunque venivano visti come belle "realità"—fuori del teatro. Gli attori, quando erano ben pagati, recitavano queste commedie ma, come si dice nel linguaggio teatrale, spesso le *buttavano via*, le recitavano con poco

impegno. Dall'altro lato, c'è stata e, direi, c'è ancora una falsa polemica fra uomo di teatro che vive nella scena, sul palcoscenico, e uomo di teatro che scrive. Su questo, che è un falso problema, secondo me, ho scritto un intervento in *Teatro italiano oggi*, Lerici, 1980, a cura di E. Artese, intitolandolo "La scrivania ribalta"; vi sostengo che la scrivania è per il drammaturgo la vera ribalta, perché il teatro è *pensato* nel testo, checché si dica.

Ma ci sono altri due aspetti del problema: la storia del teatro italiano recente e il cambiamento che si ha con la fine della guerra e la caduta del fascismo. Il fascismo aveva difeso, a modo suo, una drammaturgia nazionale e, quindi, aveva promosso, come succede sempre quando si ha una produzione forzata, un tipo di drammaturgo talora poco convincente, che in sostanza veniva rappresentato perché si doveva rappresentare. Nello stesso tempo, però, va anche detto che il teatro degli anni '30 non era fatto da uomini che vivevano nelle nuvole, ma da persone che partecipavano al discorso degli attori, che "pensavano" per la scena e che erano anche seguite dal pubblico. Però, a parte queste premesse, credo che ci sia un grosso equivoco, secondo cui non esisterebbe una drammaturgia italiana contemporanea e che l'Italia nel Novecento teatrale abbia un ruolo direi minore, a parte Pirandello. Intanto, se vogliamo guardare storicamente il Novecento, possiamo dire che quando una nazione produce in un secolo autori come Pirandello, Rosso di San Secondo, Ugo Betti e vari altri che potremmo citare, senza dimenticare poi tutto il teatro dei poeti, l'Italia ha espresso un momento felice nella drammaturgia. Quando pensiamo ai grandi elisabettiani, a un momento cioè dei più fervidi del teatro moderno, vediamo un gruppo ristretto di nomi, non ci sono duecento drammaturghi; la pretesa che la vita teatrale si caratterizzi per l'enorme quantità di nomi presenti, secondo me è una pura illusione. Io addirittura tenderei a ribadire il giudizio che si dà sulla situazione teatrale italiana di oggi per quanto riguarda i drammaturghi.

Come si può parlare di crisi della nostra drammaturgia, in un secolo che ha espresso D'Annunzio, Pirandello, Rosso di San Secondo, Bontempelli, Viviani, Eduardo, Dario Fo? Ma è stato anche riscoperto il teatro di Italo Svevo, il ruolo delle avanguardie teatrali, da Marinetti a Savinio, all'anarchico Joppolo. E ancora: Ugo Betti, Diego Fabbri, fin a Patroni-Griffi e Testori, cioè un sentimento cattolico, che passa dal senso della colpa e del mistero alla autodenuncia, allo "scandalo" etico, che si macera nella carnalità o si riconduce al sublime. E poi, il teatro di Pasolini, discutibile dal punto di vista della efficacia scenica, ma importante per la riflessione sulla parola. Il nostro '900 ha tanta drammaturgia. Moltissimi sono gli autori che operano ai nostri giorni: il loro problema sta nelle

condizioni dello scrivere nell'evoluzione della regia, che da strumento di garanzia artistica nei confronti del copione è diventata un ruolo di potere sostitutivo del drammaturgo; il problema di fondo è che il teatro, dagli organizzatori al pubblico, attraversa un cambiamento radicale.

Parlavo di pubblico borghese, ma scompare la borghesia con le civili consuetudini; la nostra adesso è una nuova società, esigente e rissosa, avida e poco disponibile, inquieta, insicura: io credo che ci siano delle vene sotterranee di generosità, ma stanno nascoste. E poi c'è il richiamo alla solitudine della televisione, il cui ruolo psicologico non va sottovalutato nella società di massa. Il teatro oggi è una piccola parte dello spettacolo, deve ripensarsi, perché se si dichiara minoranza avrà il destino dell'opera lirica, eppure solo nella finzione scenica può pensare di esser luogo privilegiato della comunicazione collettiva. È il problema del teatro, in tutto il mondo, non solo in Italia.

Non siamo più o lo siamo ancora in una vera cultura anti-autore? Carlo Terron dichiarò alcuni anni fa, con un paradosso che in realtà corrisponde alla plurisecolare vicenda della scena italiana, che "la vocazione storica del teatro italiano è il rifiuto dell'autore." Cioè tutto quanto avviene nel mondo teatrale avviene contro l'autore. Si è di fronte a un permanente divismo: o quello dell'attore, o quello del regista, o quello dell'attore-regista, ma mai quello dell'autore. Che ne pensa?

Io direi che Terron si riferisce a qualcosa che è stato presente quasi sempre nel teatro italiano. Come ho già accennato prima, il rapporto fra mondo teatrale e scrittura del testo è stato un rapporto difficile e questo, secondo me, ha danneggiato storicamente il teatro italiano; non si è creata una cultura teatrale paragonabile a quella inglese, a quella francese, a quella tedesca o anche a quella russa, che è stata una cultura che ha prodotto la grande regia del Novecento e la regia delle avanguardie storiche, ma è stata anche teatro di parola, teatro del testo. In Italia c'è stata una dicotomia, implicita fino a un certo punto, sempre più esplicita nei decenni recenti, una polemica con l'autore, una teorizzazione, secondo me sbagliata, di una *teatricità* del teatro, cioè qualcosa che starebbe solo sulla scena, che esisterebbe in quanto si brucia durante lo spettacolo e scompare dopo. Questo da un lato è verissimo, perché ci sono i momenti dell'interpretazione dell'attore e, in questo senso, direi che il teatro è solo "attori," neanche regia, perché nessun effetto di regia, che è programmato prima, può sostituirsi alle intuizioni dell'interprete che in un certo momento con tutto il suo corpo entra nello spettacolo, trasmette qualcosa in momenti magici; è quello che Albertazzi chiama il *duende*, il *démone* del teatro. Però bisogna anche dire che l'autore di teatro in Italia è una persona

che è stata scacciata dalla stanza del potere.

Con il dopoguerra, l'Italia aveva bisogno di conoscere il teatro estero, pochissimo noto nonostante i sotterfugi, per esempio di un Bragaglia, che continuò a mettere in scena gli autori americani nonostante la proibizione del fascismo—li faceva passare per irlandesi, è tipico questo di una censura fascista che faceva finta di non capire, per cui O'Neil fu "fatto irlandese" da Bragaglia e così fu contrabbandato; ma a parte questi episodi, il teatro italiano, dal '45 in poi aveva bisogno di sprovvincializzarsi, di incontrare i nuovi grandi dibattiti, da Brecht a Sartre, del mondo contemporaneo, e fare cioè quello che aveva fatto, prima, per certi versi, Vittorini nel campo del grande romanzo americano—come quell'antologia "americana" in piena epoca fascista. Nel teatro, è questa una cosa centrale che non dobbiamo mai dimenticare, certe operazioni non si possono fare, Il teatro è legato strettamente, sempre, alle istituzioni, perché *fare teatro* significa mettere su un'impresa, significa avere rapporti col potere, significa avere degli spazi pubblici. Un libro, anche rivoluzionario, eversivo, controcorrente, si può fare, credo, in qualunque condizione, magari si copierà male o si fotocopierà clandestinamente, ma uno spettacolo di teatro non si può fare clandestinamente, può essere solo una recita fra amici. Quindi il teatro dà tanto quanto può avere in un—direi—tira e molla col potere, ecco perché il teatro che si sviluppa in Italia dopo la guerra deve recuperare uno spazio. Secondo me lo ha recuperato bene e male insieme. Lo ha recuperato bene, perché abbiamo avuto le grandi operazioni di Strehler, che resterà nella storia come il maestro dei nostri registi, questo è indubbio. Strehler, sprovvincializza il teatro italiano, lo fa entrare in un dibattito internazionale importantissimo. Le polemiche che ci sono state in passato intorno alle "prime" strehleriane, il grande discorso intorno al *Galileo* di Brecht, mostrano un itinerario importantissimo per la cultura teatrale italiana. Nello stesso tempo, lo Strehler dei primi anni, lo sottolinea, mette in scena anche vari autori italiani. Ma poi, e questo riguarda tutto il teatro, la regia sente che non ha bisogno di un autore italiano; crede di poter fare un teatro basato sulle sue sole forze. Secondo me è un sogno di potenza. È un suicidio; i fatti lo stanno dimostrando lentamente ma inesorabilmente. L'autore vivente che scrive nella stessa lingua degli attori e del regista è una necessità di fondo. Quindi da un lato c'è il teatro inteso come luogo sociale, dove ci sono gli scontri di potere della società e gli interessi di dire certe cose; dall'altro lato ci sono molti discorsi sui classici che si giustificano con discorsi formali, con discussioni sulla teatralità o sulla psicanalisi: in realtà molti spettacoli sono trasformazioni di classici con traduzioni approssimative e vengono fatte passare poi come novità italiane, addirittura, e i soldi relativi vengono

incassati da promotori o registi. Ma dietro i grandi discorsi teorici, che pur contano, talora c'è un'antica pratica del teatro che fa pensare ai guitti dei vecchi tempi, alle furberie di certi comici che pur dovevano campare. In un teatro come quello di oggi, dove chi riesce campa molto bene, ciò non si può scusare. Molto spesso, la regia rifiuta, o quanto meno, mette sempre più in ombra il testo, tradendo la sua vocazione storica, perché la regia nasce nel Novecento come difesa del testo. I grandi registi sono coloro che prendono gli autori, da Cechov in poi. Di fronte alle incapacità del teatro dei grandi attori di sintetizzare lo spettacolo, di armonizzarlo, di distribuire i ritmi, le scansioni, e anche a certe insufficienze culturali, che c'erano nel vecchio teatro, il regista aveva questo compito, di essere il difensore della cultura in teatro, il portatore di un'idea ordinatrice. Anche se in tutti questi anni, incluso gli anni '60 e '70, che son sembrati gli anni dell'avanguardia, gli anni della contestazione del testo, del teatro senza parole, il teatro italiano è stato un teatro di testo e di autori, ma lo è stato, e questo è il più grande rimprovero che bisogna rivolgergli, con poca convinzione. Il copione è stato indispensabile ma ingombrante. Sul copione hanno camminato registi e attori, per far vedere la propria bravura, in certi casi reale, una bravura che è stata rivendicata, però, in accordo col testo contemporaneo o classico, ma quasi contro il testo. Ecco quindi il rapporto nel teatro italiano, che riguarda un po' la psicanalisi, di gelosia del testo e di invidia del testo. C'è nell'attore e nel regista. Non è un caso che molte volte l'attore o il regista tenti, e talvolta riesca, di diventare autore. È vero che il teatro in cui si dividevano i ruoli l'autore, l'impresario, l'attore, il pubblico, era il teatro borghese francese dell'Ottocento, cioè il teatro di Feydeau, dove tutto era previsto dal copione, anche i movimenti, i tempi, le battute, gli spazi, una porta si apriva perché l'autore aveva calcolato tante battute di silenzio o di parole per far fare quel gesto, era un meccanismo che veniva montato per offrire un prodotto al pubblico. Però questo non è un teatro d'autore nell'accezione generale, questo è un certo tipo di teatro commerciale che a molti potrebbe interessare. A me non interessa, però mi piacerebbe vedere chi deve gestire la scena, gestire lo spettacolo; non è il problema del testo, è il problema di un certo tipo di produzione teatrale. Il teatro di Feydeau era quello che Ruggero Jacobbi chiamava il "teatro-industria," ed egli diceva che dopo sarebbe venuto il "teatro ex-industria," cioè un'industria assistita, un'industria pagata e che non solo non fa il conto economico dei profitti e delle perdite, non fa neppure il conto dei profitti e delle perdite culturali.

Nonostante ciò, ancora oggi il titolo nuovo italiano manca sul palcoscenico italiano. Si è detto che l'autore italiano è un rischio perché fa incassare poco. Ma cosa c'è da rischiare al giorno d'oggi se ogni compagnia è

sovvenzionata dallo Stato?

Il rischio nel teatro italiano secondo me non esiste da molti anni per una ragione ancora più forte della sovvenzione, perché quando si parte per fare una stagione di rappresentazioni le *piazze*, cioè le varie serate disponibili nei vari teatri, nelle varie città, sono *già stabilite* e lo spettacolo, se riesce o non riesce, ha lo stesso “giro.” Voglio dire che se si stabilisce che uno spettacolo deve fare 120 rappresentazioni, se riesce brutto, si faranno lo stesso 120 rappresentazioni, perché quelle 120 rappresentazioni vogliono dire tante sovvenzioni, tante *piazze* pagate, cioè serate nelle quali, comunque, con gli abbonati, ci sarà un grosso incasso, anche se per ipotesi, neppure una persona dovesse andare a teatro. E viceversa, se lo spettacolo fosse un grande successo richiesto dal pubblico, con poche differenze si resterebbe a quelle 120 repliche programmate, perché i teatri son tutti pieni e “preparati” prima, per così dire. Su questa serie di repliche poi ci sono le sovvenzioni, e dei premi. Nonostante ciò, il teatro italiano si trova sempre a corto di soldi perché c’è un’abitudine allo sperpero, che è cresciuta fino a una vera vergogna. Per esempio, una volta, i vecchi comici recuperavano quel che gli serviva dalla scenografia già usata, oggi si butta via tutto, incluso veri damaschi e stoffe preziose. Si fanno sfarzi incredibili senza tener conto dei costi. Ma voglio tornare alla domanda che mi faceva, cioè sui pochi autori messi in scena. Devo dire che non sono poi tanto pochi. Devo dire che dal dopoguerra ad oggi c’è una drammaturgia abbastanza vitale e vivace. Però la drammaturgia diventa viva sul palcoscenico, cioè il teatro si può giudicare solo in scena, e non possiamo pensare a una drammaturgia di libri. E qui viene il problema, che solo una parte del teatro valido, non del teatro fatto di velleità, viene rappresentato. Per dire che si è stati rappresentati non solo non basta vedere in scena *un* copione, ma bisogna vedere a che *livello* si è rappresentati—esiste tutto un circuito importante di Teatri Stabili, di grosse compagnie ed esistono altri circuiti di piccoli teatri, di cantine—e da chi si è rappresentati. Voglio aggiungere ancora che fra le persone che hanno amato e affossato il testo ci sono anche gli attori. L’attore italiano ha questo rapporto con il testo, che è ambiguo forse più di quello del regista. L’attore ama il testo perché è la sua parola, ma non sente sempre il bisogno di una parola nella sua lingua, ha bisogno del testo come di qualcosa che lo protegge, per così dire, che lo avalli; mettere in scena Pirandello, o mettere in scena Beckett, o mettere in scena uno straniero famoso o un classico, è qualcosa che gratifica l’attore: “Ho fatto Amleto.” Certo un grande attore deve *fare* anche Amleto, ma forse, alla fine della sua carriera, poter dire “ho fatto questi tre autori nuovi che adesso tutti conoscete” sarebbe una bella cosa. E nessun attore italiano può dire oggi, alla fine della sua carrie-

ra, "ho fatto tre autori nuovi," magari li ha fatti, ma li ha fatti in quei trenta giorni di repliche riservate all'autore italiano per avere delle sovvenzioni. Oppure li ha fatti in condizioni difficili o in condizioni di utilità del momento, o ancora li ha fatti solo a Spoleto. A questo va aggiunto la responsabilità della critica verso la drammaturgia, che ultimamente è un po' cambiata, ma per vent'anni non ha fatto altro che criticare il testo italiano. Ha istillato negli spettatori l'idea che andare a sentire una novità italiana è perdita di tempo. Sì, ci sono le brutte novità, ma un teatro sano vive anche di brutte novità; il divertimento del teatro, a differenza del cinema, è quello di andare a vedere uno spettacolo cercando la sorpresa: cosa succederà questa sera? Ecco, un pubblico così, un pubblico come una volta c'era, prima della guerra e nei tempi passati, borghese finché volete, ma disponibile a giudicare e a interessarsi non per i nomi letti nei libri di scuola o sui giornali, ma perché c'è una novità su cui discutere, è stato distrutto. Distruggere questo pubblico vuol dire distruggere una parte del teatro, e questa parte non è stata coperta affatto dall'avanguardia, non è stata sostituita dalle nuove forme di teatro, nuove e meno nuove che ci possono essere.

Quando si parla del teatro italiano si addita sempre la mancanza di una vera lingua teatrale. Fino a che punto quest'accusa ha una sua validità oggi?

Io credo che quest'accusa dipenda da un grosso equivoco. Dall'idea che sul palcoscenico si parli una lingua reale, realistica. Anche quando si mette in scena uno spettacolo in dialetto, cioè in un linguaggio apparentemente più vicino al parlato, la gente a teatro viene a guardare una metafora, e viene ad ascoltare una lingua particolare. Cioè non credo affatto che la verosimiglianza scenica sia quella della realtà. Il teatro deve essere credibile e quindi sarà credibile un re che parla in tono aulico come un contadino che parla in un tono strano, non ha importanza. La credibilità del teatro sta sulla scena. Ricordiamoci che l'Italia ha attraversato un grande mutamento linguistico in questi anni, grazie alla televisione, alla diffusione dell'istruzione scolastica e così via, tutti cominciano a *pensare* in italiano e senz'altro parlano in italiano. La grande polemica degli anni '70—si diceva che il dialetto è la vera lingua—si è dimostrata falsa; si è costruita una lingua nazionale, media, povera, bassa se volete, ma con la quale drammaturghi, poeti e romanzieri possono esprimersi con qualcosa che va direttamente al pubblico. Come ho più volte citato, Pirandello scriveva nell'italiano che parlava la burocrazia romana del suo tempo con qualche inflessione siciliana, Svevo scrisse nell'italiano che parlava la buona borghesia triestina del suo tempo, perché non esisteva un italiano

che parlassero tutti. Oggi, con molte difficoltà e con un appiattimento certe volte, si parla una lingua media comune. Per il teatro questo è importantissimo. Ecco perché bisogna anche fare teatro nella propria lingua, perché la si arricchisce e si discute sulla lingua.

Ma la polemica c'è stata e c'è. . . .

Lei ha ragione; nonostante ciò, c'è una polemica, ma è del tutto pretestuosa per questo gusto, direi masochistico, che hanno gli italiani in tante cose. Si dice che l'italiano è una lingua che non *rende* sulla scena, mentre altre lingue, l'inglese per esempio, sarebbero secche, veloci, e "renderebbero." Ora, non è affatto vero questo. L'italiano, come ogni lingua, ha una sua anima particolare. Può esprimere tutto, se si vuole e se si crede che possa esprimere tutto. Il pretesto che esso è povero è un'assurdità. Quale sarebbe l'alternativa? I testi tradotti dalle lingue straniere, la lingua del traduttore? La lingua di chi traduce da un'altra lingua va meglio, è più efficace di quella del drammaturgo?

Non solo si dice che i drammaturghi italiani non sanno esprimersi ma che sono molto letterari. . . .

Prima di tutto c'è il discorso sulla letteratura, e lo faccio dopo, intanto voglio dire ancora questo: che i celebrati drammaturghi austriaci o tedeschi hanno scritto drammi di cinque o sei ore, che i classici contemporanei scrivono testi lunghi e letterari, che valgono *perché fanno letteratura*. Qui in Italia vengono scoperti drammaturghi affermati all'estero, da Müller a Turrini, a tanti altri, dimenticando, per esempio, che nel mondo tedesco si ha l'abitudine di fare uno spettacolo con due, tre repliche e chiudere poi, se non va. Non solo, ma ogni Teatro Stabile rifà la messinscena. Anche in questi paesi, quindi, gli autori si lamentano per le messinscene che durano pochissimo, si lamentano per il poco pubblico. Qui si parla di drammaturgia italiana come se fosse la grande accusata, dimenticando che c'è un *problema del teatro*, prima che della drammaturgia, in tutto il mondo. Perché il teatro è in concorrenza con la televisione, ben più che coi cinema e se non si difende lo specifico del teatro, anche come lingua teatrale, esso perderà. Quindi, bisogna rivalutare la *letterarietà del testo*.

Che cosa vuol dire con questo, che si deve far letteratura?

No. Ma che tutto il teatro che dura, che è teatro veramente, è anche *letteratura*, anzi ribalto le critiche delle avanguardie che hanno teorizzato, senza realizzarlo, un teatro privo di parola. Anzi lì c'è stata—questa è la prova, se vogliamo, storica—la grande crisi, nella metà degli anni '70, delle speranze delle avanguardie: proprio sulla parola. Perché le avanguardie e le neo-avanguardie teatrali hanno proposto delle bellissime immagini, dei movimenti affascinanti, dei quadri d'insieme sonori e visivi

molto belli, ma hanno mancato nell'educazione della parola e nell'uso della parola. E si sono fermati. Il teatro parte da un pensiero, e il pensiero si esprime con parole, non solo con immagini; certe cose si possono esprimere con i sensi solo fino a un certo punto perché i nostri sensi hanno dei precisi limiti; poi l'uomo ha la mente, che vuol dire parola, non per un gusto antiquato, per qualcosa di retorico, ma perché è *così*. Non è stato bene perdere vent'anni di teatro, trent'anni di teatro per delle finte polemiche. Le polemiche contro la propria lingua, sono come una persona che ce l'avesse con se stesso, perché è alto o è basso o ha certe caratteristiche, o perché è bianco o nero; sono solo persone malate che possono ragionare così, solo un teatro malato può rimproverare alle lingue italiane di parlare in italiano. Bisogna usarla, innovarla, questa lingua, senza complessi di inferiorità. Guardate lo spagnolo, una lingua che secondo me è ancora più ridondante dell'italiano ma bellissima. Lo spagnolo è una lingua che cresce nel mondo. E non si può fare il teatro in spagnolo? Si fa e come. Così si può fare in italiano. Ci vuole però anche la fiducia, perché se critici, pubblico, attori stessi danno una novità italiana con l'idea di dover fare uno sgradevole dovere, è chiaro che la novità riuscirà male. Poi va detto anche questo: che bisognerebbe cominciare a distinguere fra attori e attori, registi e registi, e anche una certa parte del pubblico, perché non è vero che lo spettacolo italiano—ho avuto le mie esperienze personali—non possa avere del pubblico. Può averne, e come. Però spesso si chiede a queste operazioni italiane di teatro di essere anche qualcosa d'altro, nella sbagliata idea degli organizzatori che questo qualcosa d'altro chiami il pubblico: riferimenti culturali, riferimenti ai classici, e così via. Quindi voglio concludere su questa domanda proprio ribadendo il discorso della lingua. Tullio De Mauro anni fa, teorizzò le "mille parole," cioè che bisognava riuscire ad esprimersi in certi libri di base con l'uso di sole mille parole, perché così si era più democratici, più vicini alla comprensione di tutti. In realtà, se si fa così, si crea il ghetto di quelli che capiscono solo mille parole e degli altri, che sono padroni di *tutte le parole*, perché giustamente Pasolini in una sua poesia dice all'incirca: "io sono povero tra i diseredati, ma sono anche uno che possiede, possiede la storia e la lingua." Ecco, questo *possesso della lingua* è la ricchezza del teatro. È una delle ricchezze, se vogliamo, ma quella più grande; un teatro che rinuncia a questa ricchezza, rinuncia anche ad essere un teatro moderno.

In questo teatro della parola, ci sono stati degli autori che si sono affermati. Si può ricordare Giuseppe Patroni-Griffi, Mario Moretti, Franco Zardo, Roberto Mazzucco, Franco Brusati, Aldo Nicolaj, certamente Lei, e sono sicuro che si potranno aggiungere altri nomi.

Io direi di sí: Testori, De Chiara, Di mattia, Storelli, Lerici, Prosperi, Cuomo; ma l'elenco è difficile perché i nomi sono molti e meritano un discorso a parte in quanto ognuno ha molto da rivelare. Nel teatro italiano ci sono anche le riscoperte. Nomi che sono stati per un certo periodo messi in ombra, e che nel Novecento hanno avuto una grande importanza. Voglio ricordare Rosso di San Secondo, pochissimo rappresentato ma uno dei grandi del Novecento dopo Pirandello e che adesso si ricomincia a trattare. Ricordiamo Bontempelli, che è anche un importante drammaturgo e che è stato rappresentato in maniera molto episodica, ma ancora più vorrei ricordare Beniamino Joppolo, autore di un testo "scandaloso," *I carabinieri*, ove fa una critica durissima; egli dovette emigrare dall'Italia perché aveva sí un carattere un po' difficile, ma non era capito. Joppolo va a Parigi incontra Audiberti e partecipa all' "aburnanesimo," come con Fontana a Milano, col "movimento spaziale."

Ma ricordiamo testi che anche segnano dei momenti della nostra cultura, per esempio, *La fastidiosa* di Brusati o *D'amore si muore* di Patroni-Griffi, oppure ricordiamo il primo Dario Fo, quello di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, il Fo comico e quello che parte dai canovacci della famiglia Rame, come però non bisogna dimenticare *Morte accidentale di un anarchico*, perché chiaramente è un momento di grande significato politico. Quali che siano le opinioni degli spettatori, Fo ci dà un lavoro di grande rilevanza come operazione culturale. Va anche ricordato il teatro crudele, di irrisione, di una comicità feroce di Terron, molto interessante, eppure adesso è poco rappresentato. Ricordiamo Massimo Dursi, un autore che chiaramente riflette la difficile vita di un autore di teatro in Italia: un anno furono rappresentati tre suoi testi, e fecero parlare di rinascita della drammaturgia, ma poi abbiamo visto che sono caduti nell'oblio. Non dimentichiamo Diego Fabbri che secondo me ha un suo posto nella storia del teatro italiano. Si può essere d'accordo o meno sul suo tipo di cattolicesimo, ma certamente è un autore che ha creato lavori importanti. I nomi potrebbero essere tanti. Infatti, se guardiamo alle statistiche ci accorgiamo che in Italia oggi ci sono più di duecento persone che si dichiarano autori di teatro; direi che non manca la creatività e non manca soprattutto quella base di lavoro. Perciò bisogna dire che teatro non è solo la grande arte, non è solo il grande pensiero di Pirandello—anche se ogni grande teatro d'autore ha dietro una sua visione del mondo, una sua proposta di forme—il teatro è anche l'artigianato di tutti i giorni, che comprende l'impegno del drammaturgo che scrive dei copioni perché una compagnia vada in scena, li usi, li consumi, e magari li metta da parte. Il teatro è anche teatro fatto su commissione, come si faceva nell'Ottocento. L'Adelaide Ristori commissionava ad Alberto Giacometti di scrivere dei

testi e Giacometti, per una paga non certo esaltante, scriveva queste storie di regime e di grandi personaggi femminili che la Ristori interpretava. Cioè scriveva su commissione. Secondo me, il teatro in Italia è a metà strada fra il teatro su commissione e il teatro per scelta creativa autonoma. Questo sarà un bene solo se le commissioni saranno fatte con l'intelligenza di rispettare anche la creatività. Un teatro vitale è un *compromesso* fra le scelte e le necessità di un attore e di un regista e le scelte e le necessità di un autore e di un poeta. Usiamo pure la parola poeta, dopotutto una volta si diceva degli scrittori di compagnie, "il poeta della compagnia." C'era il primo attore, c'era l'amorosa, c'erano tanti ruoli, e c'era il poeta, quello che scriveva.

Il teatro di oggi rivela un nuovo linguaggio. Infatti, alcuni lavori, i Suoi ultimi per esempio, sono concepiti per uno spettacolo multimediale. Mi riferisco soprattutto ai Mimi galanti. Siamo di fronte al "teatro della metamorfosi," un teatro che va affiancato alla poesia della metamorfosi che Lei va elaborando e che ha fissato nei tre manifesti apparsi su Stilb (nn. 7, 8 e 11 del 1982). Lei ha definito il teatro di metamorfosi come qualcosa che "crea spazio per confronti obbligati." Potrebbe chiarire cosa vuol dire?

Io ho compiuto un itinerario nel teatro e nella poesia ormai un po' lungo, e come sempre, nel tempo si elabora, si cercano delle strade nuove, o quantomeno delle vie di verifica che si sentono necessarie. Ho sempre avvertito il bisogno di un teatro ancorato a una parola significante, cioè una parola che dia all'attore la possibilità non solo di esser detta, ma di costruire un suo mondo perché l'attore ha bisogno, secondo me, non tanto di singole battute, quanto di una proposta, di un mondo in cui entrare, dove creare dei varchi e costruire l'interpretazione, cioè un mondo di confronti. La vera dialettica teatrale non è solo, o tanto, nelle parole contrapposte le une alle altre, ma è nel confronto di un mondo con il mondo dell'attore, del regista, dello spettatore. Per fare solo qualche esempio, io ho scritto un testo, *Nergàl-Ereshkigàl*, che immaginava un mondo diviso in due come il nostro mondo, ma si rifaceva a un mito prebabilonese, dove c'erano dei rituali di potere e dei rituali religiosi per dividere la terra di allora, la Mesopotamia, fra due popoli diversi, gli Accadi e i Sumeri. Certi rituali dei rapporti internazionali di oggi e del potere, mi hanno fatto pensare a dei parallelismi notevoli. Ho scritto un testo, *La discesa*, vincitore del premio per il Cinquantenario della Rai, in cui un capitano di "navi ombra," dopo una vita tormentata, e anche discutibile, guidando navi clandestine con relativi naufragi e morti, resta in una casa che *scende* nelle viscere della terra, in questa Roma corrotta, dove effettivamente si sono costruiti dei quartieri su terreni paludosi che hanno provocato delle

“discese.” Ho rappresentato con Giancarlo Nanni *L'isola dei morti, variante* che è un testo del tutto inventato ma ha un rapporto con Swedenborg. È un copione che mi lega a quel Settecento che amo assai, non per gusto dell' Illuminismo, ma perché sento che siamo al termine di un grande ciclo, quello della ragione e dell'utopia. Gli uomini hanno, per tre secoli, creduto che per forza di ragione avrebbero potuto ordinare il mondo; sono nate le utopie della scienza, le utopie della politica; abbiamo visto come la ragione genera mostri. Il Settecento era in parte illuminista, ma in parte anche visionario come in Swedenborg, fino a quarant'anni scienziato e poi visionario e fondatore di religioni. I personaggi come Cagliostro, come De Sade, se volete, mostrano il percorso di tre secoli dell'uomo europeo dalla razionalità alla mostruosità, un cammino che mostra la difesa dei principi della giustizia e della libertà ma che porta alla nascita di mostri. Ecco, quindi, il bisogno di una ragione che ha creduto nella scienza ma che oggi si vede messa in discussione, anche come possibilità di essere ragione. Ecco la metamorfosi, il cambiamento di tempi. Noi viviamo una frattura di civiltà: credo che culturalmente sia chiuso il Novecento. L'età delle avanguardie storiche, l'età delle grandi proposte, della sperimentazione, si è chiusa. Nasce una nuova età. Adesso noi viviamo un'età di vuoto, che forse sarà importante quanto lo furono gli anni '80 e '90 nel secolo scorso. Cioè da adesso si sta costruendo una cultura, quindi il teatro, la poesia e le arti future, del prossimo secolo. Siamo certamente in un grandissimo cambiamento e questo cambiamento tocca non soltanto le forme delle arti, ma il nostro modo di percepire la realtà, tocca la nostra fantasia. Quando parliamo con poeti e drammaturghi di paesi anche lontanissimi fra loro, dal Giappone, agli Stati Uniti, alla Svezia, all'URSS e così via, vediamo che c'è quasi un nuovo bisogno di pensiero, come tra l'altro è stato anche teorizzato in certa poesia spagnola. In questo mondo che cambia così radicalmente, muta la fantasia, cambia il nostro modo di percepire. Noi siamo gli uomini della comunicazione continua, siamo gli uomini del messaggio televisivo, gli uomini e le donne dell'immagine che arriva e cambia continuamente. Per questo, nella nostra fantasia si è depositata una massa enorme di *planc-ton di immagini*, direi, un plancton che però reagisce quando vede la luce in un'opera d'arte, in uno spettacolo, e noi “vediamo” diversamente. La percezione sta cambiando. Questo cambiamento della percezione per me è la vera metamorfosi. La metamorfosi esterna, del mondo, “il corpo scuro della metamorfosi” di cui parla Mario Luzi, questo grande poeta, è solo una parte di questa metamorfosi. Per me c'è anche la metamorfosi della classicità, che è magica. Si pensi a *L'asino d'oro* o a tanti altri momenti della classicità. E c'è anche forse una magia nel mondo di

oggi, in questo costruire un modo di vivere precario e anche apparente, ma al fondo resta questa vera, grande metamorfosi, che cambia il nostro modo di percepire, per cui uno spettatore di teatro non può andare più a teatro con la fantasia che aveva trent'anni fa, va con la fantasia di oggi, ed è una fantasia diversa, che chiede cose diverse sulla scena. E a questa fantasia il teatro italiano e forse non solo il teatro italiano, pensa poco. Non si comprende che uno spettatore abituato per esempio a certi tipi di velocità di comunicazione d'immagine, recepisce diversamente la parola, e la parola deve essere talmente tesa da poter essere essa stessa immagine. Questa metamorfosi che qui semplifico, perché è un discorso lungo, ma che mi fa piacere Lei abbia nominato perché, a mio giudizio, è un discorso che ci accompagnerà per un periodo della nostra esperienza artistica, è qualcosa che tocca proprio il modo di percepire e il modo di esprimersi. Come spettatore sento cambiare il mio modo di percepire, come persona che scrive e che opera fra le varie discipline artistiche, sento che deve cambiare il modo di esprimersi.

Questo risponde un po' a quelli che si chiedono il perché dell'uso del video in alcuni Suoi spettacoli, a quelli che si chiedono perché a teatro si fanno degli spettacoli che si possono vedere in televisione. . . .

Io direi che l'uso programmato del video nel mio teatro c'è soprattutto nei *Mimi galanti*, che non a caso è un testo che poi è diventato un'operazione televisiva intitolata "Metamorfosi veneziana" per la Terza Rete TV della Rai. Questo mondo, che ho ambientato nella laguna di Venezia, è stato realizzato in televisione ricostruendo la laguna nello studio di Napoli; come dire, questa operazione di scambio e di costruzione fantastica è stata rispettata anche nel progetto televisivo, che è cambiato rispetto a quello teatrale. Io credo che il mondo della televisione e il mondo del teatro abbiano una serie di rapporti che non possono però essere di sostituzione dell'uno rispetto all'altro. Quando la televisione entra nella scena, non è altro che uno dei materiali; e non è affatto vero che guardare una proposta televisiva o filmica in uno spettacolo teatrale, sia lo stesso che guardare la televisione. Ci può essere un uso realistico—ricordo il povero Enriquez che fece proiettare dei filmati in uno spettacolo, *Sipario ducale* di Volponi. Io credo in un uso fantastico del filmato a teatro (ma devo dire che in spettacoli miei importanti come *L'undicesima giornata del Decamerone* e *I gioielli indiscreti*, fatti tutti e due con Roberto Guicciardini, non ci sono filmati). Questo dipende anche dai testi. Quello che è molto importante è il rapporto fra teatro e televisione, che può essere di due tipi. Uno è di documentazione; la televisione riprende lo spettacolo teatrale e lo conserva. Non renderà fino in fondo quella che fu l'atmosfera del teatro, dello spetta-

colo, però certamente darà una documentazione molto più precisa che non una critica che dica: "l'attore parlava in questo modo o in quest'altro." L'altro, in cui io credo di più, è il teatro pensato per la televisione, che vive nella televisione e che, in questo senso, è quel "teatro" che non si può vedere in scena. Certo, per certi versi non è più teatro, così come il romanzo in televisione diventa sceneggiato e non più romanzo, però si crea un genere nuovo e io credo che, dentro i cambiamenti del nostro tempo, sia bene anche inventare, come autori, delle possibilità espressive nuove.

Quindi il Suo non è un teatro simbolico; Lei lo definisce teatro della "passione" e dei "sentimenti reali." Che cosa vuol dire?

Voglio dire che c'è la differenza di fondo fra simbolo e allegoria. Simbolo vuol dire fare un processo di astrazione, per contenuti anche molto nobili se vogliamo, per trasmettere dei sentimenti, dei valori. Io credo nei valori, ma ci credo in senso materiale, cioè legati alla realtà materiale della vita, delle cose e delle persone. Questo senso della materialità mi fa preferire l'allegoria. Un'operazione allegorica è l'operazione, appunto, di far vedere una realtà come significativa di un'altra realtà, non quindi un processo astratto, ma un processo nel concreto, nella realtà dello spettacolo, del testo, della poesia. Quindi un teatro che porta dei sentimenti reali, delle situazioni reali, o quantomeno verosimili per la nostra psiche e che si concretizza in certe forme di azione. Quindi chi agisce sulla scena porta con sé la cultura, i significati che cerca di dare a quest'operazione di teatro, però è anche persona; il mio è anche teatro di personaggio, di personaggi che posso immaginare nel mondo di oggi, con gli uomini di oggi, perché ricordiamoci che il testo è vivo perché è contemporaneo. Non è contemporaneo perché parla solo dei problemi di adesso, sia della mafia come del terrorismo; il testo è contemporaneo perché vede con gli occhi di oggi. Quindi anche se parliamo di temi dell'antichità, li vedremo come uomini di oggi e si vedrà cosa vuol dire l'antichità o la classicità per noi. Infatti, io credo che siamo costretti ad essere classici. Nel tempo *meta-morfosi*, del cambiamento, al testo, alla scrittura, è affidato un bisogno di durata, una durata che, però, è anche verifica teatrale; quindi non ci deve essere un teatro scritto per durare sulla pagina, ma un teatro che possa verificarsi nella realtà.

Se si guarda alla Sua produzione poetica e a quella teatrale è facile vedere quanta interazione ci sia tra i due linguaggi.

Alle origini c'è una unità tra poesia e teatro. La nostra cultura occidentale, la nostra cultura europea, nasce da quella greca, e lì, come sappiamo bene, teatro e poesia erano un fatto unitario. Credo anche che, salvo una eccezione, che è Luigi Pirandello, tutti i grandi drammaturghi siano

anche poeti. Lo stesso Beckett ha dei momenti di altissima poesia, così in *Finale di partita* e in *Ricordi sul lago di Como*. Immaginate i due personaggi, dentro i bidoni, che ricordano un momento poetico del loro passato. Quindi teatro e poesia, se non coincidono come forma, coincidono senz'altro come tensione della parola. Con questo non voglio dire che il teatro significhi andare sempre per alte sfere, parlando liricamente, ma credo che la sintesi scenica si avvicini a quella della poesia. Questo è verificabile anche nel teatro di più dura contestazione: penso a Brecht, alla "Muta" di *Madre coraggio* che suona il tamburo per avvertire del pericolo. Quindi nel teatro c'è anche una poesia dell'azione, una poesia del personaggio, che va oltre le parole e che si trova in quel "testo" che sta sotto il testo, che è il pensiero che si muove nelle parole del teatro. Storicamente, come sappiamo, teatro e poesia si sono incontrati; tra la fine del secolo precedente e l'inizio di questo si è teorizzato un teatro di poesia, ma, per come fu fatto, a mio giudizio, era un teatro limitato. Ci fu poi un teatro legato alla poesia nel mondo francese, che fu un grande teatro. Gli esempi poi sarebbero tanti, è ovvio—il *Faust* di Goethe per me è una grandissima opera di poesia, ma è anche un alto testo di teatro. Al di là di questo, io sento che oggi, proprio in questa metamorfosi che viviamo, poesia e teatro ritrovano dei legami particolari. Prima di tutto, i legami nella parola, una parola che deve ricostruirsi, quasi in un momento di fondazione, dopo i grandi cambiamenti della tecnica. Voglio dire che la parola che viaggia con l'immagine, la parola che arriva allo spazio, ormai, è una parola che si sta costruendo a fini d'arte. Io sono convinto che la lingua di comunicazione internazionale sia l'inglese base, come si dice, ma sono anche convinto che tutte le lingue saranno costrette a riscoprire tutta la loro complessità, se vorranno continuare ad essere fonti di comunicazione artistica. Fra poesia e teatro poi, sento che mentre la parola poetica è dominata dall'identità, cioè non può esserci che quella parola, in quel momento, a significare i quel verso una precisa cosa o più cose, però c'è una necessità assoluta di quella parola per cui la parola viene recepita dal lettore come un messaggio il più possibile concreto e identificato, la parola teatrale è determinata, nello stesso livello di tensione, dall'ambiguità, perché è una parola che apre lo spazio al movimento e alla fantasia, una parola che deve prevedere l'ingresso di un'altra persona viva, dell'attore che la dice. Quindi fra l'identità della parola poetica e l'ambiguità della parola teatrale ci sono dei grandi legami, secondo me proprio nella nostra lingua, perché l'italiano, a differenza del francese che è cartesiano nella sua logica geometria, dell'inglese che è secchezza, precisione e diversa significazione per ogni situazione che esso prevede, la lingua italiana ha una grande ambiguità, per cui la stessa collocazione delle parole cambia il senso del

discorso—il soggetto può venire molto dopo il predicato e così via. Questi “artifici retorici,” io li vivo molto nella poesia, perché sento che si *moltiplica* il discorso e nello stesso tempo si mantiene anche l'identità della parola. Nel teatro, l'ambiguità dell'italiano non è un limite, anzi è una grandissima ricchezza che il teatro oggi sfrutta ancora molto poco. Accanto ad essa ci può essere il tono colloquiale sulla scena, ci può essere il realismo, anche se, ripeto, il realismo a teatro è sempre un'illusione. Se noi riportiamo sulla scena una lite che abbiamo fatto il giorno prima per strada, la riporteremo idealizzata, cambiata. Se portiamo sulla scena i problemi dei disoccupati o delle donne, li presenteremo nella nostra visione e quindi le parole saranno diverse, inevitabilmente, anche citando; d'altronde, se c'è qualcosa che ci ha insegnato l'avanguardia del Novecento è che la citazione, presa fuori del suo contesto, diventa altro. Si può fare un'opera originale composta di tante citazioni diverse, perché il criterio ordinatore della citazione è quello che determina il senso della novità. Ecco quindi che la parola teatrale nella sua ambiguità e nella funzione che ha, di pensiero che porta all'azione, sta, per me, al centro del teatro. E questa parola si lega con la poesia, si lega in operazioni diverse dalla dichiarazione poetica in prima persona anche se, a mio giudizio, la poesia è l'arte che attraversa tutte le arti. Cioè la poesia è l'unica arte capace di penetrare nelle altre forme. C'è una poesia ben precisa, identificabile anche nella dinamica dei segni, in certa pittura, c'è una poesia dei momenti teatrali, c'è una poesia nel cinema, e non solo perché oggi facciamo cinema di poesia. Ecco un nuovo versante che si apre, non solo perché ci sono questi che ho chiamato i “dintorni della poesia,” ma perché la poesia in certi momenti dell'animo umano ha una forza, direi, di costruzione a sé. Se noi ci avviciniamo, nel teatro e negli altri campi, ai grandissimi temi delle ragioni per cui viviamo, del perché siamo condannati a morire, del perché esiste la realtà intorno a noi, necessariamente anche il più razionale, il più posato degli autori, si avvicina alla poesia.

Il Suo rapporto con la poesia, quindi, spiega anche il Suo rapporto con i classici.

Io ho sempre dichiarato che l'autore cui mi sento più vicino è Lucrezio e poi il nostro grande Leopardi. Sento soprattutto questi due grandi autori, per la loro visione senza illusioni del mondo e per il senso poetico della materialità. Direi che quando noi facciamo delle operazioni di scrittura, di poesia o di teatro, facciamo un'operazione di continuazione. Viviamo di rapporti, senza essere affatto classicisti—io rifiuto il classicismo. L'invenzione totale è una piccola parte di un grande corpo della scrittura; credo nell'invenzione che implica anche la continuazione di una strada in

parte percorsa. I classici non sono altro che altri momenti di noi stessi. Essi sono anche "quello che è rimasto," dopo una selezione determinata dal tempo, e anche dalla fortuna. Chissà quale è stata la poesia di Cornelio Gallo? Di lui si disse che era il più grande poeta di Roma, eppure, entrato in disgrazia con Augusto, fu costretto a suicidarsi e di lui resta un solo verso, resta solo la citazione in cui viene ricordato come un grandissimo poeta. Così, della classicità, a noi è rimasto quello che passò nei codici medievali, quello che fu salvato dalla cultura araba. Domani forse usciranno altre opere di classici recuperate. Quindi la classicità si deve anche a quest'idea del tempo, a quest'idea che sento molto dentro di me, della precarietà dell'esistenza umana, del destino che tutto finirà, e questo non è un fatto negativo o tragico, è anche una bellezza del nostro operare, secondo me, senza premio e senza punizione, ma soltanto con l'idea che ci confonderemo con le cose, che ci confonderemo nel cosmo. Quindi classicità è la parola, sono le voci, sono i sentimenti degli uomini che durano per un tempo che a noi sembra eterno e che invece è brevissimo nella storia della natura. Classicità sarà quello che durerà per i nostri contemporanei ancora un poco e in questo "poco" probabilmente sta tutta la storia dell'umanità, ma anche la bellezza della nostra fantasia perché siamo le uniche creature capaci di immaginare questo "poco." Se facciamo un riferimento storico, ho citato Lucrezio, ma nel teatro direi che noi siamo figli della tragedia greca anche se scriviamo in maniera completamente diversa rispetto ai tragici greci. Direi forse, da autore che si dichiara materialista lucreziano, come me, cioè non storico o dialettico, ma legato a questa visione del mondo e del cosmo, che compito della classicità è quello di riconsacrare il mondo; in conclusione, di dare ordine e possibilità di comprensione a un mondo che cambia e soprattutto a noi stessi.

Parlando un po' del Suo legame con i classici, Lei ha scritto L'undicesima giornata del Decamerone presentato dal Gruppo della Rocca per la regia di Roberto Guicciardini. In che rapporto si mette col mondo del Boccaccio?

È stato un esempio di teatro commissionato, cioè abbiamo concordato insieme con la compagnia teatrale, che è una grossa cooperativa italiana, un'operazione, con Guicciardini, che è uno dei registi più importanti, un'operazione di teatro legata a questi temi del Boccaccio. Però a me non interessava mettere in scena il Boccaccio, anzi devo dire che odio le riduzioni per la scena dei romanzi. M'interessava rapportarmi con un mondo, che attraversò una grande frattura della storia, il Trecento: l'epoca del passaggio, l'epoca dei grandi scontri sociali, l'epoca della peste, l'epoca del cambiamento della produzione della cultura. Con questo

Trecento io volevo confrontarmi e ho inventato una giornata, inesistente, si capisce, del *Decamerone*, in cui i signori vengono trattenuti nella villa, mentre si preparano ad andar via, dall'invasione di un gruppo di comici, di un gruppo di guitti, di poveri emarginati, come esistevano già allora nelle compagnie vaganti di persone scacciate dalla professione e dalla vita, dove il teatro diventa metafora di chi è fuori, di chi non sarà seppellito in terra consacrata. Questo gruppo di attori costringe i signori a una rivisitazione della verità. Ecco la metafora della peste, il teatro inteso come peste, come bisogno di verità. Il testo è, appunto, il confronto con un'epoca di passaggio, come è stato in un'altra operazione fatta con Guicciardini, cioè *I gioielli indiscreti*, in un confronto con un'altra età, il Settecento, cui accennavo prima. Nel Settecento, si apre la grande dialettica fra la ragione e il corpo, fra i nostri desideri e il nostro bisogno di dominarli attraverso la ragione, fra il potere del corpo, di cui si parla tanto oggi; ma la cultura del corpo, non dimentichiamolo, nasce proprio nell'epoca della ragione, quando la *dea ragione* viene portata per le strade. Allora si comincia a riflettere anche sul senso moderno della corporeità. Quest'altra dialettica, che è sempre un dibattito sul cambiamento della psiche umana e sul cambiamento della società che sempre l'accompagna, mi interessò e facemmo questo spettacolo, che era un confronto con Diderot e con l'utopia della ragione. Naturalmente quello che gli Illuministi non potevano sapere o forse non capirono, è che la ragione sa essere altrettanto irrazionale, altrettanto ripiena di passioni violente quanto lo è il corpo, e che un mondo dominato dalla ragione—lo abbiamo visto con le mostruosità che sono venute fuori dalle utopie—può essere altrettanto cattivo quanto un mondo dominato dalla forza brutta della natura. Gli Illuministi si illudevano che il mondo regolato dalla ragione fosse un mondo buono, noi abbiamo visto, lo abbiamo visto con i campi di sterminio di Stalin, lo abbiamo visto in tanti altri momenti della storia, che un mondo retto apparentemente dalla ragione può essere un mondo pazzo e sregolato. Ed ecco, noi che veniamo dopo le grandi utopie, le utopie della giustizia, le utopie della ragione, senza rifiutarle, anzi agendo per amore di giustizia e per amore, con una ragione non fredda, con una ragione appassionata, dobbiamo operare e pensare.

L'undicesima giornata del Decamerone mi sembra che abbia avuto un grandissimo pubblico. A che cosa attribuisce questo successo?

Ha avuto quello che si dice un "giro," sia in estiva che in invernale, cioè è stato presentato al Teatro Romano di Fiesole, e poi ha continuato a girare, nell'estate del 1979. È stato nel Maschio Angioino di Napoli, in tante piazze e luoghi storici italiani con un favore di pubblico molto notevole e poi è stato ripreso in inverno nei teatri chiamiamoli normali; perché in

Italia ci sono due giri di teatro: uno estivo, per lo piú all'aperto e un giro invernale nei teatri normali. Fra l'uno e l'altro pubblico si sono passati ampiamente i centomila spettatori. Anche *I gioielli indiscreti* ha avuto un buon pubblico perché ha girato non solo in invernale, ma è stato anche alla Biennale di Venezia, al Piccolo Teatro di Milano e cosí via. Per parlare di pubblico, ho avuto la soddisfazione di vedere che *Metamorfosi veneziane*, cioè l'operazione televisiva tratta da *I mimi galanti*, ha avuto un ottimo indice di ascolto sulla Terza Rete televisiva, anzi ne ha avuto piú delle *Mosche* di Sartre e di altri testi, ma ha soprattutto dimostrato che anche un'operazione difficile, un linguaggio non facile, un uso molto intenso dell'immagine, è accettato dal pubblico. Non è vero che il pubblico voglia dalla televisione soltanto dei film di consumo. Bisogna rispettare l'evasione, ma bisogna anche rispettare, io credo, un pubblico che ama ogni tanto qualcosa di diverso. Ci può' essere, e io ne sono persuaso, anche il piacere di pensare, il piacere di vedere delle cose nuove. È questo il discorso che ci riporta anche al teatro italiano, al teatro che si fa anche fuori del teatro, per esempio alla radio, che è un teatro che può far pensare e che non va abbandonato.

Lei ha avuto molto successo anche alla radio. Qui, in Italia, è ancora molto popolare la rappresentazione teatrale radiofonica. Come può spiegare questo fenomeno?

Per un periodo lungo ho fatto molte cose realizzate alla radio, sia come teatro radiofonico che come radiodrammi. Io credo che ci sia in Italia un pubblico che ascolta la radio, molto piú vasto di quanto si sostiene, però va detto anche che negli ultimi anni la radio pubblica, che si è dovuta mettere in concorrenza con le radio private, cioè con un "parlare senza controllo," con le interviste a caldo, e cosí via, fa molto meno teatro e molto meno radiodrammi e questo è un peccato, perché per la drammaturgia questa è un'operazione essenziale. Tutti i piú grandi autori del secondo Novecento hanno cominciato scrivendo per la radio—non dimentichiamo che Beckett esordí scrivendo per la radio. La radio per il teatro è essenziale come strumento in Francia, in Germania ed in Inghilterra, proprio perché è la palestra degli autori; è lí che si comincia perché lo spettacolo teatrale quasi sempre costa troppo. Poi la radio costringe alla essenzialità della parola, che nella scena può essere anche coperta dal gesto. Quando una bella attrice si muove sulla scena è chiaro che con la sua presenza viene prima un altro tipo di messaggio, è il messaggio della grazia, della bellezza; per la sua stessa natura la voce alla radio è *il messaggio della parola*. Quindi per me la radio è un fatto importantissimo che permette un tipo particolare di fantasia. La persona che ascolta la radio, magari muovendosi per casa,

facendo altre cose, ricostruisce con l'immaginazione l'ambiente. Questo non si può fare né con la televisione, né con il teatro, è una fantasia tipica della radio che, secondo me, non va perduta. Ciò vale anche per le esperienze sulla voce che si fanno con gli attori: ne ho avuto molte ed anche molto belle, voglio ricordare una delle ultime interpretazioni di Renzo Ricci ne *La discesa*, Marisa Fabbri, Giustino Durano, tanti tanti attori bravissimi, il povero Satta Flores, che è morto da poco, Angelica Ippolito, Carmen Scarpitta e così via. Mi emoziona l'attore che si confronta con la sua possibilità di voce, di essere parola e con la fantasia che la voce, oltre la parola, può creare.

I Suoi personaggi pur essendo mitici, non sono anche dotati di una terribile quotidianità, non parlano il linguaggio del nostro tempo?

Io direi che ho cominciato con dei testi molto legati alla contemporaneità. Uno dei miei testi era dedicato alla crisi del movimento studentesco; un altro, intitolato *Un nido sicuro*, che è stato realizzato alla radio ma che voglio rielaborare ancora, è un testo legato alla minaccia di una guerra nucleare. Ne *Il comando*, scritto per l'emozione della guerra del Vietnam, come sempre cerco di esprimere una metafora di tutte le contraddizioni nello scontro fra il mondo civile e Terzo Mondo. Poi, via via mi sono staccato dalla cronaca, salvo qualche episodio, ho trasformato la cronaca in allegoria, con quel procedimento che dicevo. In *Nergâl-Ereshkigâl* per esempio, il conflitto fra russi ed americani, le divisioni del mondo delle grandi potenze è stato per me uno stimolo a rivedere una ipotetica umanità divisa in due e verificare come la dialettica, di cui tanto si è parlato, si è bloccata. Non esiste la tesi, l'antitesi e la sintesi. C'è un confronto, e in mezzo chi non conta, scompare. Questo l'ho fatto vedere anche in questo copione che parla di cose lontanissime, però il processo è quello, la dialettica bloccata, cioè l'utopia del socialismo che si ferma, che è gelata, il progetto del capitalismo che non si è realizzato, che è diventato qualcosa d'altro. In fondo, gli uomini di oggi, secondo me, si confrontano parlando di cose che non ci sono più o che non ci sono addirittura mai state. Non c'è mai stato un socialismo realizzato, non c'è più un vero capitalismo perché giustamente c'è stata un'evoluzione. Il mondo di oggi vive un grande vuoto politico, ma quello che dovrebbe muoverlo come ideologia non c'è più. Così *La discesa* fa riferimento, come dicevo, alle "navi ombre," alla speculazione edilizia; è quindi realistico. *I congiurati del Sud* è un testo sul Crispi del 1848, che è rivoluzionario ma gioca già col potere e c'è questa ambiguità che è storica: c'è un episodio in cui vengono arrestati tutti i Carbonari meno lui, che mi interessa molto per quella doppiezza fra verità morale e verità dell'apparenza sociale. *L'isola*

dei morti, variante è di nuovo un rapporto fra la realtà, la crisi italiana degli anni '70, e il mondo di Swedenborg, col passaggio dalla scienza alla visionarietà. Per *L'undicesima giornata del Decamerone* il discorso lo abbiamo già fatto, e così via. Poi ci sono anche i testi legati alla poesia come *La via della bora* e *La parola e i fuochi* che è un testo su San Bernardino da Siena, che fu messo in scena da Antonio Calenda per il Teatro Stabile dell'Aquila. Questo però non fu un copione storico sul santo, ma fu proprio un discorso di poesia. Io presi questo episodio per immettere, questa è l'unica volta che l'ho fatto, in un copione, addirittura passi della mia poesia, e li ho trasformati in battute di teatro. Devo dire che hanno funzionato. Il linguaggio della contemporaneità poi che Lei cita e che è centrale secondo me, si rifà proprio a quel discorso sul linguaggio che abbiamo prima sviluppato insieme.

Per concludere, può fare qualche pronostico sul futuro della drammaturgia italiana?

Su qualunque campo artistico è difficile fare pronostici, figuriamoci sul teatro. Io direi che ci devono essere delle condizioni perché nascano certe cose. Per prima cosa occorre che nel teatro italiano ci sia la consapevolezza del ruolo dell'attore non come personaggio mitico o come intruso, ma come un termine indispensabile di confronto. Inoltre penso che il teatro italiano debba, se vuol sopravvivere, diventare *un teatro di rischio*. Perché il teatro che non è teatro di rischio è un teatro di noia. Io sono perplesso, per certi aspetti dal teatro inglese, dove se non c'è successo, si cancella tutto e quindi se un testo, anche grande, non è capito, addio, nessuno lo metterà in scena, però questa è anche una scuola molto dura: il drammaturgo, l'attore, l'impresario non possono scherzare. Da noi invece c'è la cancellazione totale del rischio e molte volte, bisogna dire, certi vanno in scena, contemporanei o non contemporanei, per condizioni politiche, per scelte commerciali, per intrallazzi non sempre confessabili. Purtroppo noi viviamo in una società bizantina, o meglio levantina nel peggior senso della parola. L'Italia, secondo me, ha molti meriti, ha anche delle grandi energie, ma è quasi ammalata di furbizia. Per essere astuti, per essere abili, per trovare delle scorciatoie, si crea un mondo culturale bloccato. Dobbiamo trovare nel teatro e in tutta la cultura italiana le vie di una maggiore generosità, di una maggiore obiettività e soprattutto, nel teatro, la strada del rischio. Rischio significa scommettere su quello che si crea, non mettere in scena ciò che è stato raccomandato o imposto, rischio significa che l'attore cerca un nuovo linguaggio e lo esprime e si ricrea, non si fossilizza in stereotipi. Rischio vuol dire un teatro che creda nel teatro, e non soltanto in una professione, in un mestiere, in un'industria

assistita.

Quindi la sovvenzione statale è un male?

Il teatro è sempre stato un'arte costosa. Ricordiamoci come nell'antica Grecia ogni anno si facevano le gare teatrali e un cittadino ricco era obbligato, per evitare l'ostracismo, cioè l'invidia dei cittadini che lo avrebbero mandato in esilio, a spendere grosse cifre, a turno, per promuovere le "gare teatrali." Egli pagava tutte le manifestazioni, le rappresentazioni che venivano fatte come gara, per poi proclamare l'autore, la compagnia vincitrice. Senza il promotore dell'antica Grecia, del Principe, del nobile—senza il nobile che aiutò Shakespeare, senza Luigi XIV per Molière e così via—non ci sarebbe stato il grande teatro. Il teatro è anche questo. Con l'evoluzione della società, intervenendo di più lo Stato, fu naturale che il teatro fosse aiutato e sostenuto pubblicamente, che fosse sovvenzionato. Il grande problema non è il sistema dell'aiuto statale, ma come viene amministrato. Nel teatro italiano ci sono degli episodi nobili e degli episodi vergognosi, ma non solo di adesso. Se uno va a guardare la storia dello stesso grandissimo Pirandello o di Bragaglia, legge delle cose allucinanti quanto a acquiescenza al potere. Oggi, secondo me, sta succedendo una cosa paragonabile non alla realtà ma alla pratica dei teatranti dell'epoca fascista. Certe volte si fanno acquiescenze, si cercano protezioni, raccomandazioni e così via, che non sarebbero neanche richieste dalla vita teatrale. È quel vizio italiano di essere furbi, di cercare scappatoie. Vicino a questo c'è una divisione dei posti nel teatro italiano che è politicizzata oltre ogni limite decente. La politicizzazione, che è una finta politicizzazione, perché è un discorso di persone o di gruppi di potere, può' essere la cappa di piombo che uccide il teatro italiano. Vicino a questo ci sono dei grossi interessi, perché il teatro rischia di diventare come l'opera lirica, che in Italia costa allo Stato una marea di miliardi, per riprodurre, come è giusto, e per conservare, capolavori del passato. Poche sono le opere nuove. Ora, se il teatro diventa un teatro d'opera in cui si rappresenta solo la *Traviata*, Shakespeare o Goldoni e si trascura la vita teatrale di oggi, quello porta alla morte del teatro. Io penso che non sarà così, ma credo anche che la battaglia che conduciamo sarà dura, lunga e che solo rischiando e, come persone, pagando un prezzo alto, riusciremo ad aprire, dopo di noi, un'era di teatro italiano migliore.

State University of New York at Stony Brook