

## ASPETTI E ORIENTAMENTI DEL TEATRO ITALIANO

Può essere, forse, una presunzione quella di parlare di teatro in una sede come questa.

Ma, come tutti i peccati, anche quello di immodestia può avere le sue attenuanti. E, in questo caso, la principale attenuante deriva dal fatto che chi ha l'onore di parlarvi affronterà l'argomento soprattutto sul terreno della concretezza e non su quello dell'astrazione o dell'estetica, poiché, diversamente, studiosi, critici e cattedratici sarebbero stati ben più qualificati a farlo.

Mi sia consentito, quindi, di entrare subito in argomento per fare rapidamente il punto della situazione in cui si trova oggi il teatro in Italia e per esaminare quali orientamenti si possono individuare per il futuro.

La vita teatrale italiana si muove attualmente tra due termini di un paradosso: da un lato, il teatro esercita sugli spettatori, e sull'opinione pubblica in genere, un richiamo sempre crescente: e non sono soltanto le statistiche degli ultimi cinque o sei anni a provarlo, ma anche l'avvicinamento al teatro di alcuni settori della cultura che prima si mostravano lontani, se non addirittura ostili, il maggior rilievo che gli avvenimenti teatrali trovano nella stampa e nei mezzi di diffusione audiovisiva, i dibattiti che si sono accesi in questo campo fino a poco tempo fa ritenuto tranquillo, se non stagnante e, infine, perché non ricordarlo?, alcuni fatti contestativi nei riguardi di certe iniziative e di certe impostazioni organizzative.

Dall'altro lato, non può negarsi che il teatro attraversa un momento particolarmente delicato che spesso lascia temere una irreparabile crisi.

A parte che di «crisi del teatro» si è sempre parlato, forse fin da quando esso è nato ed ha cominciato a svilupparsi, è un fatto che, specie in questo ultimo periodo, si sono avvertiti segni evidenti di difficoltà, di disagio, di disorientamento.

Questi segni non riguardano, come si è detto, il numero degli spettatori. A Roma per esempio, alla fine del febbraio scorso, nei dieci piú importanti teatri era stata registrata una frequenza di spettatori eguale a quella verificatasi negli stessi teatri nel corso dell'ininterrotta stagione 1967-68. Lo stesso è avvenuto all'incirca in altre importanti città e in molti centri grandi e piccoli dove si è potuto constatare, salvo qualche eccezione, un costante progresso delle frequenze.

Si tratta, piuttosto, di una crisi di strutture e, forse, di chi «fa» il teatro e dovrebbe assicurarne la esistenza: scrittori, registi, attori, direttori di organismi teatrali e, probabilmente, anche di coloro che, nell'ambito della competenza dello Stato, vi sovrintendono al livello tecnico-amministrativo.

In altre parole si potrebbe dire che ad una aumentata «domanda» di teatro da parte del pubblico, faccia riscontro una difficoltà, da parte di chi produce teatro, a rispondervi con una «offerta» adeguata.

Per orientarci meglio è necessario precisare piú compiutamente i due termini del paradosso di cui abbiamo parlato: perché il teatro esercita un interesse e un richiamo crescenti? Perché questo interesse non sempre trova il giusto esaudimento?

L'interesse ed il richiamo si spiegano facilmente se si riflette alle prerogative che sono, per così dire, l'esclusiva dello spettacolo teatrale. In un'epoca sempre piú dominata dal concetto di «copia» e di «surrrogato», esso offre un esempio di autenticità sempre piú raro. Non è soltanto la corrente che lega lo spettatore all'attore, riuniti nella stessa sede, ma è qualcosa di piú: il fatto che questa corrente si muove in senso doppio, non soltanto dall'attore allo spettatore, ma viceversa.

In altre parole, a teatro è *anche* lo spettatore che *fa* lo spettacolo: questa è la ragione di quel che comunemente si dice, che a teatro non si ripete mai l'identico spettacolo in due sere diverse.

Per capire piú a fondo questa che veramente è l'anima del teatro, possiamo aiutarci con un aneddoto narrato da uno dei piú grandi registi europei, Peter Brook, che è veramente una specie di parabola del teatro moderno.

Racconta Brook che, quando la «Royal Shakespeare Company» fece una tournée europea con il «Re Lear», la rappresentazione migliorò gradualmente fino a raggiungere il meglio nelle recite tra Budapest e Mosca, dove accadde un fatto incredibile: un pubblico composto da persone che in prevalenza conoscevano

pochissimo l'inglese riuscì ad esercitare una influenza fortissima sugli attori. Quelle *placées* avevano tre caratteristiche essenziali: l'amore per il dramma in sé, un profondo desiderio di comunicare con gli stranieri e, soprattutto, una esperienza della vita europea degli ultimi anni che consentiva loro di entrare direttamente a contatto con i temi del teatro. La qualità dell'attenzione prestata dal pubblico si esprimeva nel silenzio e nella concentrazione. Il risultato fu che anche i brani oscuri divennero luminosi e così vennero presentati dagli attori con una intensità ed una sottigliezza d'uso della lingua che ben pochi potevano intendere ma che tutti potevano intuire emotivamente.

Quando la tournée si spostò negli Stati Uniti, Brook era convinto che i risultati eccezionali si conservassero e si arricchissero al contatto con un pubblico piú familiare con la lingua di Shakespeare. Accadde, invece, precisamente l'opposto: l'ottima qualità della recitazione risultò praticamente scomparsa. Questo mutamento dipendeva esclusivamente dal diverso rapporto con il pubblico, che in questo caso mancava di attenzione e concentrazione, e spingeva gli attori a deprecabili ricerche di effetti.

Il senso dell'aneddoto di Brook non è tanto che, per ottenere una buona recitazione occorra un buon pubblico. Il senso è che il rapporto tra lo spettacolo e il pubblico — misterioso quanto si vuole, ma tangibile — è un rapporto che *condiziona* lo spettacolo teatrale, e fa sì che esso sia una creazione unica ogni volta, e non ripetibile.

Ecco, forse, spiegata la ragione dell'attrazione del teatro sul pubblico di oggi: in una società ormai dominata dalle idee di incommunicabilità e di alienazione, esso offre la possibilità di una condizione diretta, legata in primo luogo alla parola, per la quale lo spettatore non si sente piú solo.

È soprattutto questo fondamentale valore della «parola» che permette al teatro di esercitare una forma di concorrenza insostituibile nei riguardi di altre forme di spettacolo.

Rimangono ancora attualissime alcune frasi che Giorgio Strehler e Paolo Grassi dettarono nel 1947 per il programma della prima stagione del Piccolo Teatro di Milano:

«Noi non crediamo che il teatro sia una abitudine mondana o un omaggio astratto alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il riposo, non l'ozio; la festa non il passatempo. E nemmeno pensiamo al teatro come a una antologia di opere memorabili del

passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi. Non crediamo che il tempo del teatro declini, soltanto perché il cinema sembra rendere meglio il valore del gesto mimico, soltanto perché la radio sembra rendere meglio il valore della parola parlata, quando il teatro compone i due valori nell'unità dell'atto scenico. Il teatro resta quello che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa; il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché anche quando gli spettatori non se ne avvedono questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale».

La società moderna chiede, dunque, al teatro di saper essere uno specchio: ma non uno specchio che semplicemente rifletta le immagini, ma le trasformi in riflessione ed emozione.

Risponde a questa esigenza il teatro italiano di oggi? Quali prospettive si possono prevedere per il futuro?

Alla prima domanda, purtroppo, non può essere data una risposta positiva, anche se, dall'immediato dopoguerra, si sono verificati fatti di notevole importanza che spesso hanno portato la nostra scena drammatica in primissimo piano, con memorabili successi in campo internazionale.

Dopo la ripresa degli anni cinquanta, il teatro italiano attraversa ora una delicata e, tuttavia interessante, fase di evoluzione e di ricerca di nuovi indirizzi artistici, tecnici e organizzativi.

E non si tratta soltanto, di una «crisi di crescita» degli organismi a gestione pubblica (i teatri stabili, per intenderci), che, pur sviluppando la loro opera, non hanno ancora trovato il modo, anche per la mancanza di validi strumenti legislativi, di impostare e coordinare la loro attività nel quadro delle nuove, generali esigenze, quanto di un complesso, se pur confuso, movimento di evoluzione di ciascuna delle componenti più importanti dello spettacolo teatrale: il testo, la regia, gli attori, il pubblico.

Evoluzione che indubbiamente va assumendo caratteri sempre più accentuati, provocando, nello stesso tempo, interesse e curiosità, ma anche, come si è detto, disorientamento e confusione in molti strati del pubblico, specie di quello abituato a seguire il teatro nei suoi vecchi schemi e nelle sue tradizionali impostazioni, dalle quali non è sempre facile discostarsi.

Non può negarsi che uno dei caratteri più appariscenti dell'arte moderna è lo spostamento della direzione in cui essa si muove. Allo sforzo del passato che poteva essere quello di imitare una realtà o di esprimere una realtà interiore dell'artista sempre però fondata sugli archetipi della comune esperienza, si sostituisce una aspirazione a creare una realtà diversa, una realtà sconosciuta al senso comune, che si muove su piani assoluti e su una differente dimensione.

Un polimorfismo che corrisponde al disorientamento, alle incertezze, ai dubbi, alle confuse aspirazioni dell'ora attuale, di un'epoca in cui dopo la frattura con il passato, l'uomo non ha ancora trovato, in generale, un punto di saldatura con ideali nuovi o aggiornati che possano soddisfare le sue aspirazioni.

Naturalmente, in questa diversa prospettiva, più difficile diventa il giudizio critico, la possibilità cioè di discernere tra tanta atipicità di schemi e molteplicità di tecniche espositive tra le opere dotate di una reale forza drammatica e poetica e le opere nelle quali la ricerca formale è soltanto fine a se stessa.

A parte gli interessanti tentativi di ricerca più arditi, le esperienze dei testi di avanguardia, di «teatro-laboratorio», «l'hapening» e simili, non si può disconoscere che, sotto l'influsso dei più moderni mezzi di comunicazione sociale e principalmente per corrispondere alla maggiore consapevolezza degli avvenimenti storici, politici, economici acquistata dallo spettatore d'oggi, la drammaturgia comincia ad evolversi verso un tipo di espressione notevolmente diverso, sia di forma che di contenuto; il che comporta una maggiore partecipazione attiva dello spettatore ed una diversa impostazione dello spettacolo, se non completamente al di fuori degli schemi tradizionali, per lo meno in forme ed espressioni del tutto nuove.

Sarà sufficiente ricordare a questo riguardo lo sviluppo di un «teatro-cronaca» o «storico» o di «verità», che tende a sottoporre all'attenzione e alla meditazione dello spettatore l'esame e l'approfondimento di avvenimenti della storia più recente o di oggi.

Le considerazioni fatte sui caratteri di forma e di contenuto della moderna drammaturgia, non possono non esercitare la loro influenza sul secondo degli aspetti sopra ricordati, cioè sulla messa in scena.

L'affermazione del regista come elemento primario ed insostituibile di una rappresentazione teatrale ha certamente determinato profondi mutamenti nel passaggio dal testo scritto alla

azione scenica. Uno spettacolo teatrale si qualifica oggi in gran parte sulla base della regia, tanto che una stessa opera può assumere valori diversi, se non antitetici, a seconda che sia stata affidata ad uno piuttosto che ad un altro regista.

Ma va anche delineandosi un nuovo indirizzo che tende a sostituire l'ormai tradizionale immagine del regista unico artefice dello spettacolo con quella di componente autorevole ed esponevole primario di un «gruppo» che sceglie, adotta, interpreta in un determinato modo un testo, ricavandone uno spettacolo che di viene espressione, non più del modo di pensare di una sola persona, ma della volontà comune di una «equipe», nella quale hanno eguale peso l'autore, il regista, gli attori, lo scenografo, il musicista, il coreografo, i tecnici.

È troppo presto per poter dire quali prospettive si aprano a questo nuovo sistema di impostazione artistica. Ma in ogni caso si tratta di un fatto importante, non soltanto sotto l'aspetto creativo, ma anche sotto quello organizzativo, poiché dà l'avvio ad una diversa concezione della vita teatrale e, di conseguenza, apre nuovi obiettivi suscettibili di interessanti sviluppi.

Del resto, ciò fa parte di quella spinta verso una nuova concezione di rapporti che forse impropriamente si usa chiamare oggi «democratizzazione» e che giustamente si ripromette di spezzare, nell'interno di ogni unità operante (e quindi degli stessi enti pubblici e dei teatri stabili) ogni eccessivo formalismo, anche di ordine burocratico, per far sí che tutti partecipino, ovviamente in misura diversa, al lavoro che vi si svolge, col diritto che a ciascuno appartiene di essere una unità cosciente del processo produttivo. Tanto più che, al giorno d'oggi, un più elevato livello culturale e morale ed una maggiore maturità sociale dei lavoratori, a tutti i livelli, consentono iniziative che, forse, cinquant'anni fa sarebbero state destinate a sicuro insuccesso.

Terzo elemento, di importanza almeno pari a quella dei primi due, è l'attore, le cui prestazioni, nella economia generale della rappresentazione drammatica moderna, hanno assunto un crescente rilievo.

Non è qui necessario chiedersi ancora una volta se l'interprete debba «calarsi» nel personaggio e partecipare alle sue gioie o ai suoi dolori, o se invece la recitazione debba essere determinata da una specie di «riflesso condizionato», per cui il pianto o il riso non corrispondono a sentiti moti dell'animo; né è necessario fermarsi a stabilire se l'attore è soltanto una materia «pla-

stica» nelle mani del regista, problema che può riguardare, se mai, il cinema.

Certo è che nel teatro, come abbiamo sottolineato ricordando l'esperienza di Peter Brook, vi è un rapporto attore-pubblico-attore, che è il solo a poter determinare, nel quadro di una coordinata azione scenica, quelle vibrazioni psicologiche collettive senza delle quali non può esservi una vera rappresentazione teatrale.

Ed è molto importante che gli attori abbiano ormai presso piena coscienza della loro appartenenza ad una categoria che si è andata innalzando nella scala culturale e sociale. Essi, oggi, non solo costituiscono la base fondamentale e responsabile di uno spettacolo, ma desiderano essere sempre più direttamente partecipi di scelte e di indirizzi estetici ed artistici.

Dell'importanza del quarto fattore — il pubblico — abbiamo implicitamente parlato, sia per quanto concerne l'apporto attivo che esso dà alla rappresentazione, sia a proposito del crescente interesse che va dimostrando verso lo spettacolo teatrale.

Se alcune opere d'arte, come la narrativa, la poesia, la pittura, possono essere portate a compimento nel momento stesso della loro creazione ed esistere indipendentemente dall'apprezzamento del pubblico, è vero il contrario per altre forme di espressione, e in primo luogo per il teatro.

Di qui la necessità di considerare con la dovuta attenzione questo fondamentale elemento, che è spesso inafferrabile e complesso, ma che certamente è una delle componenti più essenziali di un concreto discorso sui problemi della scena drammatica.

Si potrebbe, a questo proposito, porre il vecchio dilemma comune a tutte le forme di arte che contengono in sé anche il carattere della comunicazione sociale: deve il teatro seguire soltanto il gusto del pubblico o deve essere invece sua l'iniziativa di educare, preparare ed avviare questo gusto verso determinati traguardi?

La risposta a questo quesito non è molto facile: è certo però che vada determinandosi una netta scissione tra quello che è il teatro cosiddetto commerciale o di consumo, che richiama il pubblico desideroso di pura evasione, ed un teatro impegnato che presuppone negli spettatori una predisposizione a cercarvi non il mero divertimento, ma una meditazione su problematiche dalle quali essi normalmente rifuggono se non vi siano accortamente indotti.

Ed è in questa seconda direzione che si pone il problema di una «organizzazione del pubblico»: una locuzione certamente non felice, ma che vale ad indicare l'insieme di iniziative atte a sollecitare nella collettività quell'interesse che lo induca ad accettare prima, ed a prediligere poi, le opere di più elevato contenuto.

A questo riguardo, un compito di fondamentale importanza può essere svolto dalla critica, dalla quale bisogna ottenere un'azione sempre più intensa sia sul piano del giudizio che su quello dell'informazione. Il giudizio come valutazione complessiva del livello qualitativo delle singole opere e della loro esecuzione; l'informazione come esigenza di segnalare e sottolineare i fatti e i problemi del teatro, tenendo vivo un discorso con il pubblico spesso non sufficientemente edotto dei successi, delle difficoltà organizzative, tecniche, finanziarie e artistiche di questo ineguagliabile mezzo di comunicazione culturale e sociale.

Racconta Louis Jouvet che, ad un giornalista che gli rivolgeva la rituale domanda: «Dove va il teatro?», l'attore Pierre Renoir aveva consigliato di rispondere: «non si può mai sapere dove va, ma puoi dirgli da dove viene».

Questa affermazione è, forse, esatta solo per metà. Se è vero infatti che si può sempre sapere «da dove viene» il teatro, non è detto che non si possa almeno prevedere in quale direzione esso vada. Basta gettare uno sguardo alla situazione di ieri e di oggi e constatare il continuo travaglio e l'eterna vitalità del teatro, pur nella sua naturale e spesso disordinata evoluzione per potersi avventurare ad esplorare quale potrà essere il domani.

E qui bisognerebbe rispondere alla seconda domanda che ci eravamo posti all'inizio: quali prospettive si possono prevedere per il prossimo futuro?

Il problema fondamentale resta sempre quello di stabilire su chi — e come — debba ricadere l'onere di sostenere il teatro per infondergli, oltre che aiuti materiali, quell'impulso e quella spinta indispensabili a renderlo sempre più vivo e aderente alle esigenze dei tempi.

L'interesse dimostrato dallo Stato italiano, fin dalla sua costituzione, nei confronti del teatro non è mai apparso, per la verità, sufficiente e adeguato alla importanza della materia.

Risale al 1852 una decisione del Parlamento Subalpino che, definendo il teatro «attività volontuaria», stabiliva di sopprimere la sovvenzione alla compagnia reale sarda, gloriosa antenata dei

teatri stabili, che era così costretta a concludere tristemente la sua attività durata per cinque lustri.

Bisogna arrivare al 1921 per riscontrare una modifica del precedente atteggiamento: in quell'anno venne, infatti, stanziata sul bilancio del Ministero della Pubblica Istruzione la cifra di 200 mila lire per «sussidiare» il teatro drammatico.

Tale sistema di «sussidi» si trascinò anche in seguito, con provvedimenti intesi soprattutto ad individuare ed accrescere le fonti di finanziamento, ma senza una disciplina organica delle erogazioni, senza una impostazione che consentisse di discernere nello Stato la volontà di fare del teatro uno strumento di progresso sociale.

Bisogna attendere questo dopoguerra per assistere a qualcosa di nuovo. Nel 1948, infatti, dopo qualche significativo segno di ripresa, vengono emanati nuovi provvedimenti legislativi con i quali nello stanziare nuovi fondi per il teatro drammatico e le attività musicali si accenna, per la prima volta, allo scopo di sostenere la realizzazione di «manifestazioni teatrali di particolare importanza artistica e sociale».

Tali provvedimenti se consentirono un notevole rilancio delle attività teatrali, favorendo il sorgere di numerose iniziative destinate a svilupparsi e ad affermarsi negli anni successivi, non riuscirono, tuttavia, come non riescono ancora oggi, a consentire una disciplina organica e coordinata di tutta la materia in vista di un suo programmato ed armonico sviluppo.

L'esperienza di questi ultimi venti anni ci conferma, comunque, che lo Stato non può disinteressarsi del teatro e che, anzi, nell'accentuare sempre più la sua vocazione sociale, deve fornire ai cittadini, a pari condizioni di accessibilità, quelle forme di elevazione spirituale e di sano modo di occupazione del tempo libero che proprio nel teatro trovano la loro più adeguata realizzazione.

Ed appare logico, perciò, che lo Stato favorisca soprattutto la nascita e lo sviluppo delle iniziative di teatro non commerciale che sono quelle che possono realmente rendere, nell'assoluto rispetto della più ampia libertà di espressione, un grande servizio alla diffusione della cultura.

Occorre, quindi, esaminare, in vista di quei nuovi provvedimenti legislativi che da anni tutto il mondo del teatro attende, quali dovrebbero essere i mezzi più idonei per raggiungere gli

obiettivi sopra ricordati e quali indirizzi potrebbero essere seguiti.

Abbiamo già accennato ai teatri stabili, espressione oramai consolidatasi nell'uso per indicare quelle istituzioni a gestione pubblica che, sorte per iniziativa degli enti pubblici locali dei piú importanti capoluoghi, hanno già avuto il merito di determinare, a partire dall'immediato dopoguerra, una importante svolta nella concezione e nella funzione del teatro. Essi sembrano destinati a divenire, in maniera organica e coordinata, le strutture portanti dell'intera articolazione della vita teatrale italiana ed a esercitare quell'azione costante ed incisiva tanto necessaria per la qualificazione culturale dello spettacolo.

Essi dovrebbero essere chiamati a svolgere in una ben determinata zona territoriale la loro opera di diffusione della cultura teatrale, dovrebbero curare la preparazione di nuove leve professionali, stabilire intensi e programmati rapporti con il mondo del lavoro e soprattutto con quello della scuola, a tutti i livelli, in vista della preparazione degli spettatori di domani che dovranno essere piú direttamente interessati alla vita ed ai problemi del teatro.

Accanto e ad integrazione dell'attività svolta dai teatri a gestione pubblica (è da augurarsi che non sia lontano il giorno in cui ogni regione possa avere un suo teatro stabile) anche il teatro privato avrà modo di realizzare le sue iniziative in forma sempre piú autonoma.

E tenuto conto che il cosiddetto «mecenatismo» va ormai rapidamente scomparendo, le iniziative private dovrebbero essere incoraggiate e sostenute specie quando realizzate da complessi direttamente gestiti da lavoratori, siano essi autori, attori, registi, tecnici.

Ma sia lo sviluppo dei teatri stabili che quello del teatro privato non potrà avere una spinta decisiva se non saranno contemporaneamente avviati a soluzione due fondamentali problemi: quello dell'edilizia teatrale e quello di una nuova drammaturgia nazionale che rispecchi i gusti, i sentimenti, le esigenze dello spettatore di oggi.

Quanto al primo problema, va ricordato che il nostro Paese è dotato di una vasta rete di sale teatrali, che costituisce, in molti casi, anche sotto il profilo artistico, un eccezionale patrimonio. Purtroppo, però, soltanto una parte di queste sale è oggi in condizioni di agibilità. I danni della guerra, incuria e abban-

dono e, per ultimo, un'ampia trasformazione di teatri in sale cinematografiche ritenute di piú sicuro e continuativo reddito, hanno fatto sí che siano oggi ben pochi, specie nelle zone del Mezzogiorno e delle Isole, i locali adatti ad accogliere spettacoli teatrali.

È vero che da molte parti si sostiene — e taluni risultati già conseguiti fanno ritenere che ciò possa essere realizzato su piú vasta scala — che il teatro si può e si deve fare ovunque, sotto il tendone di un circo (vedi il recente, interessante esperimento di «teatro-quartiere» realizzato alla periferia di Milano dal «Piccolo Teatro»), nelle palestre, nelle piazze o nei capannoni delle fabbriche.

E potremmo qui ricordare le recite nelle zone periferiche cittadine e della provincia piemontese dal Teatro Stabile di Torino, l'opera del Teatro Stabile de l'Aquila che ha presentato spettacoli di particolare impegno fin nei piú piccoli centri di talune regioni dell'Italia centrale e meridionale, le iniziative del Teatro Stabile di Genova e di qualche gruppo sociale intese a portare il teatro direttamente tra gli operai nei loro luoghi di lavoro.

Ma non si può negare che le sale teatrali abbiano ancora un loro preciso, incontestabile compito da svolgere, e ciò per una serie di considerazioni che vanno dalla piú facile creazione di un piú stretto rapporto di comunicazione tra attori e pubblico, al desiderio degli spettatori di poter frequentare un ambiente confortevole ove poter appagare il loro desiderio di una sana ricreazione spirituale e culturale.

Appare dunque indispensabile riportare ad una situazione di equilibrio la distribuzione geografica delle sale teatrali su tutto il territorio nazionale provvedendo all'ammmodernamento ed al ripristino di quelle esistenti, nonché, ove occorra, alla costruzione di nuove.

Quanto al secondo problema, sembra doveroso ricordare che ogni cura, sia da parte dei pubblici poteri che da parte dei responsabili delle iniziative teatrali, dovrebbe essere posta per promuovere, incrementare e pubblicizzare la produzione drammatica nazionale. Ciò non per inconcepibili impostazioni nazionalistiche o autarchiche, ma perché appare evidente che non potrà mai completamente affermarsi e rafforzarsi un teatro italiano se non si affermerà di pari passo una drammaturgia italiana che esprima nuovi fermenti e nuove problematiche.

E ancora:

Vi è attualmente nel nostro Paese una sufficiente disponibilità di attori per soddisfare una prospettiva di sviluppo dello spettacolo teatrale e, soprattutto, si preparano le nuove leve per il domani?

Il cinema e la televisione hanno certamente creato, sotto questo aspetto, non poche difficoltà al teatro, ma non si può negare che la TV ha anche reso utili servizi, contribuendo ad interessare maggiormente il pubblico verso opere drammatiche e attori, aumentandone così il richiamo e la popolarità.

Da qui la necessità di una più stretta collaborazione tra teatro e televisione per addiventare ad un armonico coordinamento delle loro attività.

Ma per ciò che concerne la preparazione delle nuove leve bisognerebbe fare molto di più di quanto non sia stato fatto fino ad oggi.

L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, che pur tante benemerenze si è guadagnata, ha bisogno di una completa ristrutturazione e di un ammodernamento della sua impostazione organizzativa e didattica e dovrebbe essere completata da altre scuole in seno ai teatri stabili, che offrano le maggiori garanzie di serietà e di efficienza.

E si potrà anche avere un maggiore afflusso verso queste scuole quando sarà stato portato a termine il processo, già in atto, di far sì che nella professione dell'attore, all'aureola della popolarità, si aggiunga quella della aumentata dignità morale, offrendo così alla categoria sufficienti garanzie di stabilità di lavoro.

E non sarebbe nemmeno da escludere la eventualità della creazione di un organismo unico, di un istituto superiore dello spettacolo, con compiti unificati di studio e di sperimentazione nel campo del teatro, del cinema e della televisione, tanto più che è ormai dimostrata la intercambiabilità delle prestazioni nei tre settori, diversi nelle tecniche ma tanto affini tra loro.

E particolare attenzione andrebbe dedicata, infine, ai teatri universitari, a quei complessi cioè che, sorti nell'ambito degli Atenei ad iniziativa degli studenti, si propongono di approfondire un lavoro di ricerca e di sperimentazione sia per quanto attiene ai testi che alla loro realizzazione nelle forme spettacolari più moderne e avanzate.

Il panorama non sarebbe, però, completo se non si accen-

nasse, sia pure rapidamente, alla valorizzazione dei teatri antichi e delle sedi di particolare valore artistico e culturale.

Vi sono vecchie e gloriose istituzioni che per la nobiltà delle loro tradizioni e l'apporto dato al progresso della scena italiana, debbono essere chiamate a dare il loro contributo per una espansione dell'arte teatrale.

In una più aggiornata visione delle loro responsabilità ed in una prospettiva di una più ricca vita spirituale, tali istituzioni dovrebbero essere incoraggiate a costituire altrettanti centri di irradiazione culturale.

E vorrei qui ricordare l'opera altamente qualificata svolta dal Teatro Olimpico nella presentazione di capolavori della civiltà antica e moderna. La funzione del Teatro Olimpico, così come è stata auspicata da un recente ordine del giorno del Consiglio Comunale di Vicenza, dovrebbe trovare nel quadro degli atesi nuovi provvedimenti legislativi, una sua adeguata collocazione, non solo in rapporto ai risultati ottenuti, ma soprattutto in vista di quanto potrà fare in futuro, impostando i suoi programmi verso la esclusiva, o preminente, realizzazione di opere classiche italiane di tutti i tempi, assumendo, in tal modo, una sua precisa caratterizzazione.

E sarebbe inoltre opportuno che fosse realizzato uno stretto coordinamento dei suoi programmi con quelli di Verona e di Venezia che, a loro volta, potrebbero accentuare e qualificare ancor più decisamente le loro impostazioni, evitando così iniziative dello stesso tipo, accavallamenti di date, concomitanti impegni di attori e di registi.

Questo a grandi linee, quanto sta accadendo nella fase di evoluzione in atto nel teatro italiano e questi i concetti ai quali potrebbe ispirarsi l'azione di quanti hanno a cuore le sorti del teatro e della cultura nazionale.

È un'opera di grande impegno che comporta una grande responsabilità politica e sociale.

Siamo sicuri — ne abbiamo fondati motivi — che ai massimi livelli politici la necessità e l'urgenza di realizzare questa opera è vivamente sentita.

Sull'arcoscenico di un grande e storico teatro italiano sono incise queste parole: « Vano delle scene è il diletto, ove non miri a preparar l'avvenire ».

Parole che si prestano a molte interpretazioni.

Noi ne oseremo proporre una che ci sembra la più obiettiva e adeguata all'ora presente.

E cioè che il teatro può avere pieno diritto di cittadinanza tra le manifestazioni dello spirito allorché esso sa dare all'uomo coscienza di se stesso, sa liberarlo da pregiudizi e preconcezioni che lo irretiscono, sa spingerlo a riflettere sulla propria natura ed a farsi egli stesso artefice del proprio destino.

Con la sua immediatezza e con la sua forza di suggestione, il teatro può ben operare sulle coscienze e preparare un sereno avvenire di pace e di giustizia.

Se, con l'apporto e la collaborazione di tutte le sue forze operanti, riuscirà a realizzare questa funzione avrà guadagnato altissimo merito nei confronti della società presente e futura.

FRANZ DE BIASE