

# IL TEATRO, UNA MISSIONE POLITICA

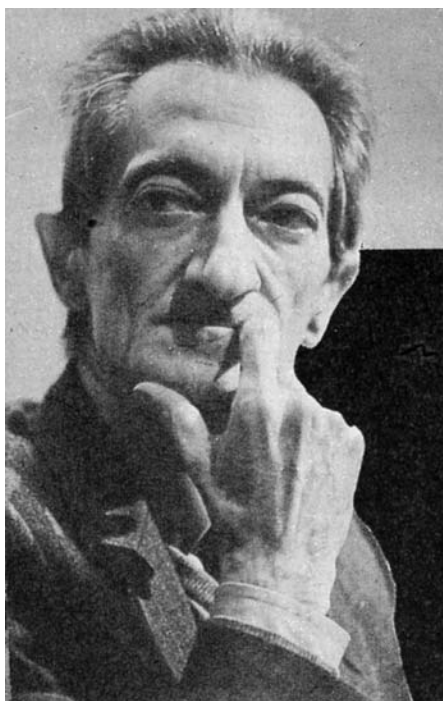
di Mario Mattia Giorgetti

*La mercificazione della realtà, alla radice del declino sociale, culturale e storico del nostro paese, ma anche il teatro, la sua crisi, la sua missione, la sua forza nella parola: una riflessione a tutto campo di uno degli intellettuali più attenti del nostro tempo*

**D**esideriamo avviare con Sanguinetti una conversazione a tutto tondo sul tema del Teatro. È importante, allora come prima cosa, far conoscere il sistema teatro. Schematicamente mi pare che si possa dividere il mondo del teatro in vari settori: l'area creativa, dove vanno inseriti registi, attori, autori; l'area produttiva, dove collochiamo compagnie riconosciute o non riconosciute dal Ministero, teatri, pubblici e privati; poi c'è l'area della fruizione che è il pubblico. Vorrei cominciare col toccare il nocciolo, parlando della produzione e in particolare dei Teatri Stabili, del teatro pubblico, che quest'anno compie sessant'anni.

Abbiamo l'impressione che un bilancio sia necessario, per capire se questi organismi hanno rispettato il mandato per il quale sono nati oppure no. Riflettiamo quindi su quale sia il compito del teatro pubblico.

«È una questione molto difficile. Il bilancio penso che sia equamente distribuito fra elementi positivi e negativi. In parte anche programmaticamente, forse. Possiamo esprimere un giudizio in considerazione di quello che conosciamo delle complesse vicende del "teatro" e dei singoli teatri. E se lo sguardo dell'intellettuale è fatalmente lo sguardo della critica, io ricordo localismi anche molto pronunciati nella critica, fra critica del nord-est e del nord-ovest, poi c'era la critica del centro, poi quella delle zone remote, del sud, delle isole... quindi fare un discorso complessivo è molto complicato. Inoltre



*Edoardo Sanguinetti*

occorrerebbe conoscere anche quello che accade altrove, poiché una valutazione corretta deve sempre essere comparativa».

## Il teatro, una funzione sociale

«Per tornare al punto del teatro pubblico, credo che l'idea di una funzione sociale dei teatri pubblici sia stata molto forte sia al momento della nascita sia successivamente. Il tentativo fu di gestirli negli interessi del pubblico e della cultura, che trovava una sua sede e che quindi rispondeva ai desideri dei cittadini, diversificati come diversifica-

ta è la penisola italiana. Poi c'è stata mano a mano una cristallizzazione, un'accademizzazione e poi sempre più forti le esigenze del mercato, le esigenze concorrenziali. Quindi anche se con situazioni sfasate rispetto alle diverse zone si può avere l'impressione che si sia esaurita quella spinta che si ebbe all'origine.

Questo non significa che abbiano cancellato la loro missione, ma certo appare difficile risollevarli, soprattutto in un momento in cui, per quello che riesco a seguire nella convulsione delle cose degli ultimi anni, la spinta all'informazione sembra inesauribile.

Anni fa era possibile avere la cognizione della cinematografia, della letteratura, si riusciva se non a vedere tutti i film, a leggere tutti i libri che venivano pubblicati, almeno ad averne una cognizione, poiché la produzione culturale non era immensa quanto oggi. Se al pubblicato poi aggiungiamo i circuiti minori, i manoscritti che girano di mano in mano, l'on line... diventa impossibile oggi avere il polso della situazione.

Questo accade anche con il teatro. Nello stesso tempo ho l'impressione che anche il ruolo del teatro privato che era di stimolo, di libertà si sia un po' estenuato. Il modello televisivo che qui menziono come modello negativo, ossia un certo modo di "spettacolarizzazione a tutti i costi" che dovrebbe avere la funzione di trattenerne il pubblico prima che cambi canale, a teatro viene riprodotto, ma a teatro non si cambia canale, si applaude e l'impressione è che si applauda

con cortesia, un applauso disinteressato – non nel senso della equità o della obiettività - ma per dire *va tutto bene*. Le reazioni sono poco calde. Una volta a teatro esistevano delle reazioni, erano polemicamente nette, il pubblico si esprimeva chiaramente. La frase di Brecht “il compito di uno spettacolo è quello di dividere il pubblico, non di unificarlo” mi pare che sia stata ormai cancellata”.

### **Spettacolo e spettacolarizzazione**

*Possiamo concludere che il teatro pubblico non è riuscito ad educare il pubblico. Attualmente lavora unicamente per contendersi gli spettatori con gli altri teatri. In Italia abbiamo diciassette teatri stabili, circa settecento compagnie, pare che intorno a questa realtà giri un pubblico di circa dodici milioni di spettatori, secondo i dati della Siae. Visto che gli Stabili hanno mancato in molti dei loro compiti - come formare il pubblico, parlare coi giovani, radicarsi nel territorio - cosa possiamo dire circa la stabilità dei teatri? È un valore oppure un teatro pubblico può essere, come in effetti sembra, itinerante?*

“Anche questa è una questione molto complicata. Sempre più ho l'impressione – e sicuramente molti di voi lo possono vedere meglio di me, avendo un punto di vista più allargato – che il mondo dello spettacolo sempre più vive di collaborazione, ossia di prodotti che nascono dall'incontro tra due stabili, o tra due teatri.

Questo per affrontare costi di produzione molto alti. Questo discorso si ricollega a quello sulla spettacolarizzazione, un concetto un po' contraddittorio se si pensa che di spettacolo stiamo parlando. Eppure diventa rischioso perché fondato sulla ricerca di un consenso che nasce intorno a nulla, scandali, pettegolezzi. Questo modello dominante, spinge verso l'aspetto più esterno dello spettacolo, appunto la spettacolarizzazione.

L'impressione è che invece una volta si perseguisse una maggiore attenzione alla drammatur-



*Marco Baliani, Ascanio Celestini, Marco Paolini: tre esempi efficaci del teatro del narratore.*

gia, al contenuto, con produzioni senz'altro più economiche, per altro.

Recentemente mi è capitato di scorrere un po' le locandine considerando gli spettacoli per un attore solo, quegli spettacoli dove l'attore racconta. Io credo che una delle ragioni per cui questo genere funziona e raccoglie successo è anche di carattere economico. Si tratta di spettacoli dove c'è pochissima scenografia, a volte solo le luci, poche persone e poche cose, contro produzioni certo molto ricche, attori, costu-

mi, scene, che devono avere una grande spettacolarità per attrarre gli spettatori. Questo teatro molto povero, non sempre ha una buona riuscita, ma in taluni casi gli esiti mi sembrano molto convincenti.

Ho avuto modo di parlare anche pubblicamente con Ascanio Celestini, per citare un nome molto convincente. Come funziona questo teatro?

Qualcuno, utilizzando questo strumento e portandolo fino in fondo, ha inventato a suo modo una sorta di flusso discorsivo,

mai cristallizzato e mai del tutto ripetitivo, per cui da un testo e da una ricerca nasce una vociferazione inventiva che poi confluisce sulla pagina o su un dvd dove cristallizza in modo provvisorio per offrirsi alla fruizione come una delle molte possibili incarnazioni di quel testo. Alcuni esiti in questo senso sono molto persuasivi.

Altre volte invece ho riscontrato esiti molto deludenti. E solo le ragioni economiche penso generino la loro fortuna”

### **Il testo teatrale, un luogo aperto**

*Non solo ragioni economiche, secondo me c'è anche una ragione politica. Una volta per essere riconosciuti come compagnia primaria occorreva essere almeno in quattordici: ora invece il numero richiesto è molto minore. Ad una compagnia sono sufficienti pochi attori e qualche tecnico. E quindi questo genere ha avuto ampia diffusione. Ora il teatro monologante può avere esponenti che possono dire qualcosa, ma anche esponenti di nessun valore. Il vero problema è questo: un giovane che si avvicina al teatro che sensazione può avere rispetto alla drammaturgia? Può pensare che il teatro sia quello? Può pensare che la scrittura drammaturgica sia quella, mentre il vero teatro, io penso, è altra cosa.*

“Io sono molto meno radicale. Penso che il teatro sia cosa molto aperta e capace di reggere linguaggi molto diversi. Faccio un esempio. A suo modo entra in questo tipo di teatro anche *L'ultimo nastro di Krapp*. Un lungo monologo intensamente sofisticato, complesso, col doppio gioco, però anche lì si riesce a reggere tutto con un solo attore in scena. Allora il teatro può essere fatto dai peggiori dilettanti, e da una oscena partitura da melodramma, come da un solo attore che gioca con un registratore sulla scena, o da un mimo, o da un attore capace di scrivere canzoni straordinarie, o da un clown – è sempre teatro.

Io sarei meno pessimista intorno al genere della cosa che va in scena e alle sue infinite mo-

dulazioni, il fatto è che occorre verificare se queste proposte reggono.

Quanto al problema della occupazione, dell'attore e della sua capacità, qui il problema si allarga ancora di più, va al di là del teatro. Oggi il mondo è pieno di disoccupazione, intellettuale e non intellettuale.

Per restare nell'ambito del lavoro intellettuale oggi il mercato è pieno di corsi particolari, su mille argomenti, dopodiché colui che ha seguito quel corso molto specialistico di restauro, di archeologia o anche nell'ambito scientifico lo trovi a strappare biglietti all'ingresso di una mostra oppure come garzone di bottega nello studio di un avvocato dove prepara il caffè, risponde

“ *Ossia bisogna che il pubblico ritrovi un luogo dove confrontare le proprie idee e esprimere i propri dissensi, e non quella specie di consenso distratto* ”

al telefono. Vedi questi giovani passare da una situazione ad un'altra, senza avere il tempo di apprendere il mestiere. Questa idea del precariato permanente, della flessibilità totale come luogo ovvio dell'occupazione mi sembra pericolosa. Mettere mano a risolverla mi pare un'esigenza primaria”.

### **Il criterio quantitativo**

*In teatro tutto questo è aggravato dalle modalità con cui spesso i teatri si gestiscono, e gli Stabili non fanno eccezione, con più ruoli che si assommano in un unico soggetto - direttore-artistico, regista, drammaturgo, attore - che monopolizza il repertorio sottraendo spazio agli altri.*

“Aggiungerei un elemento, molto preoccupante. C'è un limitarsi del repertorio che ha delle ragioni, credo, abbastanza evidenti. Quanto all'uso dei classici - i greci, Shakespeare, Pirandello - il pubblico studentesco è una grossa risorsa che i teatri inseguono, perché gli insegnanti, spesso fe-

licemente complici, lo impongono agli studenti a scopo didattico, con un teatro che spesso crea delle facilitazioni ad uso delle scuole, appositamente per riempire le sale. Non è il modo migliore solitamente per spiegare cosa può essere uno spettacolo teatrale.

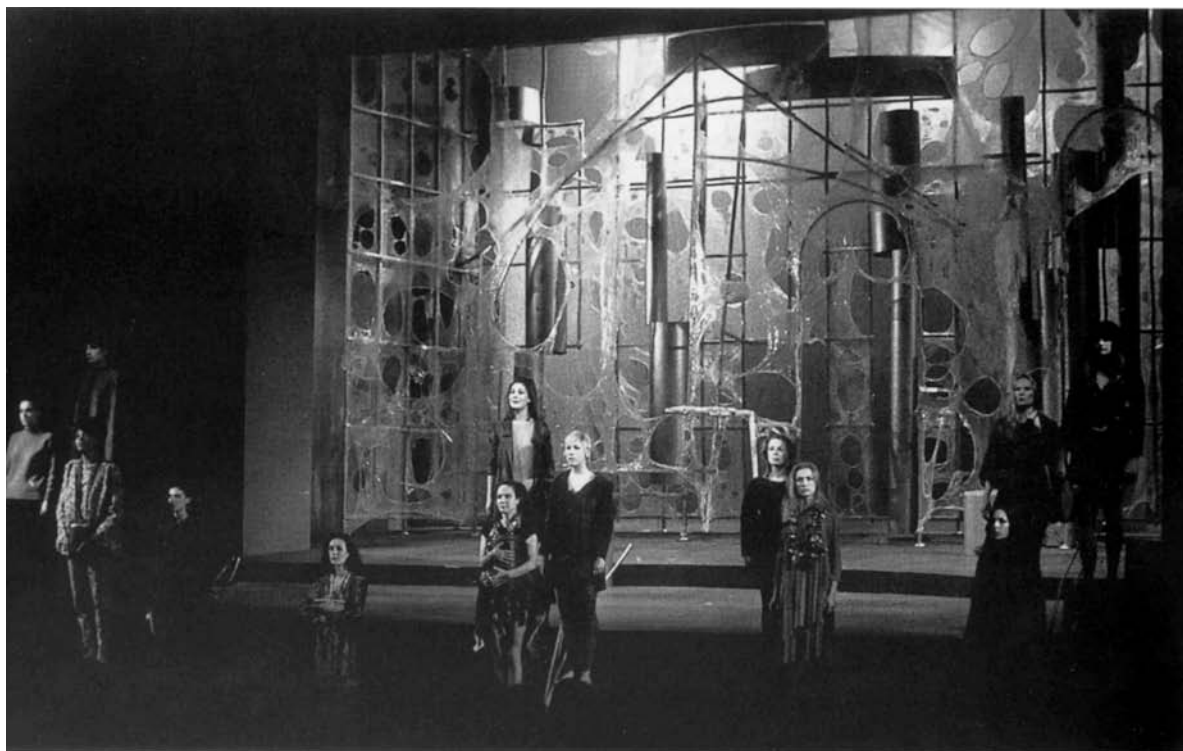
Dal punto di vista pedagogico non lo ritengo molto efficace, al pari di molte costrizioni imposte, come le mostre. Si tratta di una modalità di approccio culturale che non comprendo e non approvo, come le commissioni assai inquietanti tra turismo e fruizione culturale, dove si acquista un pacchetto completo, dove si viene condotti alla tale mostra e accompagnati in un tour forzato. Ovvio, i gestori hanno interesse a proporre questi pacchetti, poiché si assicurano il numero dei visitatori. Nell'ambito delle forme di massa della comunicazione il fenomeno assume proporzioni ancor più ampie, basti pensare al criterio degli indici d'ascolto che va completamente ripensato, poiché attualmente è misurato solo e unicamente a vantaggio della fruizione pubblicitaria, e della determinazione delle relative tariffe, essendo venuto meno l'*indice di gradimento*, del quale non si parla completamente più. D'altra parte viviamo in una nazione che ha votato per ottenere la pubblicità in televisione, perché, si diceva, così la televisione è libera”.

### **Il teatro è politico**

*Qual è il compito del teatro? Deve divertire, deve insegnare, deve responsabilizzare?*

“Qualunque teatro per il solo fatto di essere un fenomeno che interessa la società è sempre politico. Può essere politico in senso molto esplicito e scoperto, può essere di una politica molto implicita, molto sottile, occulta. Allora, da un lato bisognerebbe rialimentare la critica capace di esplicitare ciò che è poco evidente e occulto, da un altro lato il teatro deve riappropriarsi del compito di dividere il pubblico, come dicevamo prima con Brecht. Ossia bisogna che il pubblico ritrovi un luogo dove con-

*“Le Baccanti”  
 di Euripide,  
 traduzione di  
 E. Sanguineti,  
 regia di Luigi  
 Squarzina,  
 scene e costumi  
 di Gianni  
 Polidori,  
 musiche  
 di Franco  
 Donatoni,  
 Teatro Stabile  
 di Genova,  
 febbraio 1968.*



frontare le proprie idee e esprimere i propri dissensi, e non quella specie di consenso distratto.

Oggi viviamo nella civiltà dell'immagine, per certi versi è vero, se consideriamo lo sviluppo del cinematografo e di tutte le discipline visive, come la televisione, però credo che chiunque oggi accenda la televisione, che sia la casalinga malinconica, che la accende al mattino per accompagnare i propri compiti, in realtà non la guardi.

Dopo un po' suonano il campanello, c'è un lavoro da fare e la televisione rimane accesa, ma a quel punto non è più uno strumento audiovisivo, bensì auditivo, si ascolta molto di più di quanto non si veda. Il tipo di spettatore seduto costantemente davanti alla televisione è praticamente inesistente.

Uno dei vantaggi del resto di questa forma di intrattenimento è che mi muovo, cambio canale, rispondo al telefono e via scorrendo. Siamo assordati continuamente da suoni verbali e musicali, non possiamo entrare in un grande magazzino senza essere circondati da musica, siamo in una società auditiva dove in realtà la visione è mol-

to più repressa.

A teatro non posso cambiare canale, il teatro mi obbliga ad una attenzione audiovisiva totale.

E qui entra in gioco il ruolo importante della critica.

Se il pubblico non si divide dovrebbe farlo la critica, e invece le argomentazioni a favore o contro sono poco critiche, ossia poco inclini a mettere in discussione quel valore di comunicazione sociale della politica implicita, per renderla appunto trasparente. Questo sarebbe il compito della critica.

Ma se uno guarda in generale qual è lo spazio della critica, eccezion fatta per la stampa specializzata, che non a caso si chiama specialistica, nei quotidiani la critica ha spazi sempre più ristretti.

Ricordo casi clamorosi di spettacoli interrotti, di concerti mai avvenuti, ma ugualmente recensiti perché il critico aveva già pronto il pezzo, di spettacoli che vengono additati come socialmente imperdibili ed altri che passano assolutamente sotto silenzio, secondo logiche sconosciute.

Penso a spettacoli come quelli della Raffaello Sanzio, che può

non piacere, ma ha realizzato cose importanti. Però il consenso del pubblico viene indirizzato su altre cose”.

#### **Demercificare le cose**

*La critica ha subito oggi una grande metamorfosi, che l'ha allontanata dal suo ruolo. Oggi spesso il critico deve curare le pubbliche relazioni di questo o di quello, ha amicizie, interessi comuni col teatro, col produttore, col politico e il discorso critico è diventato più discorso promozionale. Su cosa si possa fare mi piacerebbe sentire la sua opinione.*

“Penso che ci sia un terreno su cui le cose diventano particolarmente limpide perché si spiegano una con l'altra.

Uno va in libreria e si trova davanti pile e pile di libri, uno diverso dall'altro, alcuni classificati in base alle vendite. La gente è indotta a comperarsi questa o quella merce, per il fatto che è molto comperata. Esattamente come per ogni altra merce da consumare, ormai il consumatore è il modello del buon cittadino. La consumazione fa tutto, come nei supermercati, dove le merci

vengono disposte apposta per favorirne l'acquisto. Questo modello si estende ormai dappertutto. La struttura predomina sulle cose, nelle mostre, nei siti archeologici, c'è la guida che mi racconta ogni sorta di notizie sul pittore, sul sito, su tutto mentre la visione dell'opera avviene distratamente, consumando.

E poi, checché si dica, il teatro è ancora un lusso. Perché seppure non mancano le agevolazioni, i costi per il pubblico sono assai cari. E permane ancora l'immagine della prima teatrale con l'immagine della grande serata con in più tutto il meccanismo della sponsorizzazione, che è un potente mezzo di censura.

Io sponsorizzo questo spettacolo, questa mostra, questo evento a condizione che... tutto è un enorme commercio in cui siamo immersi.

Che fare? Occorre demercificare al massimo le cose. Cioè riportarle alle argomentazioni e non alla pubblicità. L'educazione teatrale, la missione teatrale diventa estremamente difficoltosa.

Allora, riportare la critica a ragioni più ideologiche, in un tempo in cui si dice che le ideologie non contano niente, mi pare resti il problema fondamentale. Come però articolarlo in concreto, penso che sia un lavoro molto complesso e molto lungo”.

### **Il mondo come mercificazione**

*Mi aggancio al tema del costo del biglietto per affrontare un altro argomento. Per far fronte al rischio delle sale vuote gli esercenti hanno inventato il sistema degli abbonamenti, che risolve alcuni problemi ma ne crea altri. Per esempio quello di ghettizzare il pubblico, perché se uno spettatore fa l'abbonamento presso un teatro difficilmente andrà in un altro durante la stagione, così la comunità degli spettatori di una città si trova divisa e irrimediabilmente lacerata.*

*Forse allora si potrebbe inventare qualche sistema diverso per favorire l'accesso e la regolare frequenza del pubblico nei teatri. “Beh il modello mi sembra sempre il prendi tre paghi due. Ci si garantisce un certo numero di*

serate e si vende il pacchetto confezionato. Un po' come quando si va a comprare il giornale e ci si trova dentro non solo i due, tre supplementi, ma anche una quantità di opuscoli pubblicitari che il più delle volte non leggiamo nemmeno e buttiamo. Quanta carta si accumula, a volte si rischia di dover uscire dal giornalaio con il carretto. Poi ci si lamenta del problema dei rifiuti! Se cominciassimo anche ad evitare di produrre un po' di materiale da incenerire.

Tutto questo per dire che esiste una logica dominante, un modo di acchiappare coartatamente le cose, e qui apriamo un altro ca-

“ *Se il pubblico non si divide dovrebbe farlo la critica, e invece le argomentazioni a favore o contro sono poco critiche, ossia poco inclini a mettere in discussione quel valore di comunicazione sociale della politica* ”

pitolo enorme.

Quanto è diffusa oggi nel nostro paese la tendenza a questi supplementi? L'enciclopedia in fascicoli, di ogni argomento, spesso i padri la acquistano per i figli e così risolvono la domanda culturale – per carità, vi sono anche prodotti buonissimi, ma è come se acquistassimo un'enciclopedia da chiunque bussasse alla nostra porta.

Non c'è nulla di sbagliato in sé, non bisogna generalizzare, ma diventa un grande alibi per il risparmio di energie pedagogiche ed educative. Penso che oggi il ruolo dei padri e delle madri sia molto cambiato e non senza profitto, però c'è un certo impegno di responsabilità intrascendibile, che non si può risolvere nell'abbonamento alla *pay tv*.

Io non ho nessuna nostalgia per i tempi passati, sia chiaro, ma facendo il paragone ci sono i segni di una crisi, di un declino di una quantità di fenomeni culturali ed esistenziali che renderebbero necessario un po' di rispetto.

Qualche indizio ogni tanto com-

pare di rinascita di un sentimento di dissenso nei confronti dei meccanismi organizzati, però per il momento è ancora troppo marginale rispetto a quella che sarebbe l'esigenza dei tempi”.

### **Contro lo stile**

*Vorrei ora affrontare un altro tema: quello degli autori. Si tratta di un'altra categoria negletta nel nostro Paese, dove scrivere per il teatro è difficile, nessuno accoglie i nuovi autori, nessuno li coltiva, nessuno ne favorisce in realtà il sorgere. Perché anche su questo aspetto il nostro teatro pubblico è latitante? Perché in Germania gli organismi stabili pubblici o privati prevedono la figura del drammaturgo?*

“È una carenza culturale congelata nella storia del teatro italiano e, diciamo pure, dei suoi ritardi. Ma questo è un problema che non tocca solo il teatro. Di fronte al romanzo europeo il romanzo italiano, pur con alcune mirabili eccezioni, è visibilmente più povero, segna l'arretratezza della nostra borghesia, la mancanza di una riforma, di una rivoluzione e via discorrendo.

Non c'è niente di barricadiero in quanto sto dicendo, ma almeno una rivoluzione borghese... invece la nostra borghesia è ancora molto in ritardo. Questo si riflette su tutto, anche sull'organizzazione teatrale. Se penso al teatro che ancora si vedeva nel primo dopoguerra, pur con le debite eccezioni, era ancora il teatro giononesco, da primattore, anche all'interno degli stabili stessi che si sforzavano di rompere con questi meccanismi, ma spesso vi si trovavano presi.

Gli stessi attori che hanno cominciato percorrendo strade alternative, spesso poi si sono accademizzati. Lo stesso accade per gli autori.

Se osserviamo nel complesso il mondo degli autori, non vi sono differenze: il modo in cui gli editori scelgono i libri da pubblicare, il modo in cui un gallerista sceglie le opere da promuovere è molto pigro e molto subordinato al mercato. Nel momento rivoluzionario della borghesia, vera-

mente furono i mercati il momento aureo, contro tutta l'accademia della tradizione di un mondo feudale, stratificato, cristallizzato rappresentavano veramente una voce alternativa. Mano a mano il conservatorismo prevalente li ha orientati verso il profitto, la massimizzazione del vantaggio privato.

Ricordo che quand'ero giovane – faccio un esempio saltando da un argomento all'altro, ma per comprenderci – Enrico Baj e gli amici del movimento nucleare, negli anni Cinquanta, sfilavano col gruppo napoletano nel quale erano scrittori e pittori, promuovendo il loro manifesto *Contro lo Stile*.

Non è un caso che fossero i pittori i primi ad accorgersi di questo rischio, perché i pittori producono oggetti, ossia cose che hanno subito l'evidenza della merce.

Un manoscritto non è ancora una merce finché non entra in una casa editoriale, un quadro può esserlo da subito. Contro lo stile voleva dire solo questo: rifiutiamoci di accogliere la pressione mercantile per cui se a un certo punto un pittore riesce a produrre una sua immagine forte e caratteristica i mercanti lo cristallizzano, gli dicono *continua a produrre così*.

Allora, anche sul piano teatrale si produce lo stesso effetto: il fatto che una certa cosa crea consenso implica che sia replicata centomila volte. Gli attori ripetono le stesse parti per anni e anni, perché si pensa che lo spettatore vada a vedere quell'attore, e non più quello spettacolo, oppure se un attore compare in televisione facendo una parte ecco che viene subito trasferito in teatro e tutti vogliono vederlo perché sanno già che cosa farà".

### Il teatro decalcomania

*Affrontiamo questo tema dell'attore e della recitazione.*

*"L'amore delle tre melarance" di C. Gozzi, regia di B. Besson scene e costumi di Ezio Toffolutti, un esempio di "travestimento" del testo operato da Sanguineti su un autore moderno.*



*Sanguineti scrive che oggi si fanno "spettacoli decalcomania". Ci spiega a che cosa allude? Al lavoro degli attori che si sono deresponsabilizzati dal loro ruolo? Al fatto che ormai l'attore reitera gli stessi modelli senza pensare?*

"C'è stato un momento importante e progressista nel senso più ampio del termine in cui il teatro di regia rappresentava un progresso perché reprimeva il mattatore a favore di un'idea di teatro di gruppo, poi ad un certo punto è nato il divismo del regista. Ossia il fenomeno del mattatore si è spostato. Questo qualche volta produce risultati eccellenti, a volte no. So di registi tutt'altro che spregevoli che ad un certo punto delegano il lavoro.

Questo non sarebbe di per sé scandaloso, come non lo era che i grandi pittori delegassero molto del lavoro agli allievi di bottega, era un modo per passarsi il sapere, per acquisire individualità.

Ma il teatro è un lavoro collettivo, che, se lo stile prende il so-

pravvento, perde di significato. Possiamo estendere il discorso a tutto il teatro, pensiamo all'opera. Quando è andato in scena *Jenufa* di Janacek, forse molti non lo sapevano, ma non è un'opera con il solito tran tran da melodramma e non era nemmeno l'ultimo grido dell'amore.

A un certo punto, a mio parere, è ovvio che si coltivi il *Rigoletto* in esametri molto meno che si coltivi l'*Andrea Chenier*: anche qui bisognerebbe esercitare una censura, in senso buono, e non abusare di un certo elemento conoscitivo.

Oggi come oggi chiunque può accedere a qualsiasi opera, basta acquistare un compact disc, pertanto è inutile che si continuino a spendere soldi in allestimenti di testi nei quali non ci riconosciamo più o ai quali non riconosciamo più la grandezza tributata loro in diversi momenti storici.

Invece il repertorio è una cosa molto cogente. Si fanno le collane di classici in edicola. Se rispetto a un canone o a uno

pseudocanone certi titoli sono i buoni classici, allora il buon padre di famiglia per cinque euro a volta si compera la sua biblioteca ed è contento”.

### **Insegnare teatro**

*Pensiamo ai giovani e al pubblico giovane. Ci vuole una parola nuova un linguaggio nuovo per portarli a teatro?*

“La prima cosa che una scuola dovrebbe insegnare per il teatro è di insegnare a leggere un testo teatrale. Conosco molte persone anche colte che di fronte alla struttura di un testo teatrale si smarriscono, come chi si trova di fronte ad una partitura musicale.

Quando quindi queste persone vanno a teatro, e parlo anche dei giovani, quindi, mancano della corretta percezione e della capacità di controllo. Il nostro è un paese dove ci si può laureare a pieni voti ignorando totalmente chi sia Bach.

Ma lo stesso può dirsi per il cinema: i giovani sono convinti che il cinema sia tecnologia, effetti speciali perché ignorano totalmente il cinema muto, in bianco e nero dei primi cinquant'anni del Novecento, ora questo mondo deve andare perduto?

Ma il nostro è anche un paese dove nelle scuole leggiamo Omero per sapere l'imperfetto del tale verbo irregolare, mentre dovrebbe essere il contrario.

Ora per il teatro, che rispetto al greco è una materia meno specialistica, dopotutto, e ci riguarda molto di più, il disastro assume delle proporzioni molto più vaste”.

### **Vociferabilità e travestimento del testo**

*La parola. Quali sono le difficoltà che incontra un traduttore nel rendere la parola da una lingua ad un'altra?*

“Questo è un altro argomento delicato che riguarda cosa viene proposto alla lettura. Io mi sono dedicato molto alla traduzione del teatro, perché ho sempre sentito molto la letterarietà della parola teatrale. Che è poi il peso storico del

teatro. Per un autore che vive a stretto contatto con la scena e investito davvero dalla drammaturgia, la maggior parte di queste traduzioni sono inefficaci, perché pensate per la lettura.

La prima volta che tradussi fu nel 1968, Squarzina mise in scena *Baccanti* per lo Stabile di Genova. Fu il mio primo impegno di traduttore. Ciò che mi preoccupava maggiormente era la dicibilità del testo, che detta così non vuol dire niente, poiché ognuno ha la sua idea di dicibilità.

Io ero convinto di averne una e tutto sommato ho constatato che ha funzionato.

A questo proposito racconterei un aneddoto che credo abbastanza significativo: quando Besson mi chiese di tradurre *Edipo Tiranno*. Besson lo aveva messo in scena nella ver-

“ *Che fare? Occorre demercificare al massimo le cose. Cioè riportarle alle argomentazioni e non alla pubblicità* ”

sione di Hölderlin, non conoscendo il greco. Io sono pieno di impegni e ritardo alla consegna, così nel frattempo lui che lavorava a Spoleto dà ai suoi attori il testo da leggere, o da rileggere, proponendo la traduzione di Quasimodo.

Tutti la leggono, *bene, bella*. Poi arriva la mia e gli attori quasi scioperano, dicendo: *questa roba è indicibile e posto che sia dicibile, ossia che riusciamo a tenere dietro a tutta questa sintassi grecizzante, il testo è impossibile da memorizzare*. Besson, che era un regista molto tirannico e che era abituato alla traduzione di Hölderlin, cioè ipergrecizzante, disse *non importa niente, provatevi*.

Alla fine venne fuori che la mia traduzione era quella davvero dicibile, non solo leggibile in silenzio, ed inoltre era memorabilissima perché legata ad una gestualità ad un senso del corpo.

Avrò sbagliato io, avrò sbagliato Besson, ma questo è uno degli episodi più gloriosi che io ricordi e lo racconto sempre volentieri.

La ricerca di una dicibilità del testo, o di una mia idea della dicibilità, ha giustificato il mio essermi sempre molto adoperato, dapprima solo nelle versioni del teatro greco-latino, poi ho cominciato a tradurre anche Molière, Corneille, Brecht. Con procedimenti anche estremamente diversi.

L'ultima traduzione che ho fatto è *L'illusione comica* di Corneille: quello che mi ha divertito molto è di aver tradotto in calcoli alessandrini, quelli che chiamiamo anche martelliani, con la rima che è la caratteristica del teatro di Corneille.

L'attenzione alla dicibilità, che io chiamo anche vociferabilità del testo, riesce tanto meglio quanto più la si può curare come un abito addosso a qualcuno, ossia un regista o un attore, perché allora si cerca anche di valorizzare quello che si addice maggiormente a un certo modo intendere la scena, la recitazione.

In qualche caso il lavoro di regia può diventare anche molto esplicito.

Molto tempo fa ho tradotto una *Commedia dell'inferno* per Federico Tiezzi. Allora erano i Magazzini Criminali, e Tiezzi desiderava fare un teatro di poesia.

Ma tutto il mio lavoro, molto più che la preparazione del testo e le manipolazioni, è stato di dare le indicazioni per la messa in scena, perché si trattava di operare un montaggio, è stato un tentativo da parte mia di operare ciò che chiamo travestimento del testo. Tutte le traduzioni lo sono, poiché ciò che in definitiva lo spettatore ascolta è ciò che il traduttore dice”.

\* Intervista raccolta nel corso dell'incontro di Edoardo Sanguineti con il pubblico, presso il Teatro Cinema Paradiso di Bogliasco, nell'ambito del programma dei corsi dell'Unitre. ●