

PERCHÉ IL TEATRO?

LOUIS ALTHUSSER

Questo testo apparve come supplemento alla «Sezione culturale» della rivista la «Provincia di Forlì» (Supplemento al n. 1, gennaio-febbraio 1964). Si tratta della sbobinatura di una conferenza-dibattito tenutasi nel 1964 nella sede¹ del Teatro Minimo di Forlì, compagnia teatrale fondata da Franca Madonia, attiva tra il 1961 e il 1966, portando sulla scena testi di Sartre, Eliot, Pirandello, Brecht, Beckett, Tardieu, Ionesco. La conferenza ha avuto luogo l'8 gennaio 1965 nella saletta della Provincia di Forlì. La redazione desidera ringraziare Vicente Montenegro, che ha attirato la nostra attenzione su questa conferenza², Rocco Ronchi che ha reperito il supplemento e Arianna Morfino che ci ha aiutato a preparare il testo per la stampa.

[Giuliano] Missirini — Il Teatro Minimo ha il piacere di presentarvi il Prof. Louis Althusser, docente di Filosofia all'École Normale Supérieure de Paris, il quale vi intratterrà sul tema: «Perché il Teatro?». Alla fine della conferenza seguirà il dibattito ed il Prof. Althusser sarà felice di rispondere a tutti coloro che vorranno interpellarlo.

Althusser — Signori e Signore, la disgrazia della condizione umana sta nel fatto che gli uomini nascono generalmente bambini e che di conseguenza non sono in grado di scegliere il luogo di nascita. Avrei voluto nascere in Italia per poter tenere questa conferenza in italiano. Avrei voluto anche nascere in Romagna per poterla tenere con un po' di accento romagnolo. Ma è ovviamente troppo tardi per poter tornare indietro e cambiare lingua. Ecco la ragione per cui ho dovuto fabbricarmi in fretta una specie di lingua che non ha niente a che fare con la lingua italiana e con la lingua forlivese. Per questo quindi mi raccomando alla buona volontà, alla fantasia e all'intervento del pubblico che ha accettato l'enorme rischio di venire ad ascoltare un discorso senza sicurezza di intenderlo. Siccome siete venuti, so che posso contare sulla vostra buona volontà e sulla vostra immaginazione per capire le particolarità del mio italiano. Però vi pregherei di interrompermi ogni volta che da questo mio italiano personale risulterà un buio totale o quasi. L'amico Giuliano Missirini mi ha solennemente promesso le sue interruzioni ma

1 La sede fu in un primo tempo in via Francesco Nullo, poi, dal 1963, in piazza Morgagni nell'ex chiesa del Palazzo della Missione (chiamata Saletta della Provincia) sede di Istituti scolastici superiori e di proprietà dell'Amministrazione provinciale di Forlì.

2 La conferenza è segnalata nella *Présentation* delle *Lettres a Franca (1961-1973)* da Yann Moulier Boutang e François Matheron: «Elle lui fit prononcer une conférence à Forlì dont malheureusement nous avons perdu toute trace à ce jours» (Paris, Stock/IMEC, 1998, p. XI).

siccome conosco la sua cortesia, la sua promessa non mi basta: ho bisogno delle vostre interruzioni, di voi che non mi avete promesso niente. Conto su di voi per un'altra ragione di grande importanza. Può succedere che le spiegazioni che tenterò di dare siano oscure o troppo astratte. Per il vostro bene comune, o meglio, per il mio, vi prego di interrompermi per costringermi a chiarire i punti del discorso che risultano poco chiari. Lo chiedo appositamente perché se certi punti chiave rimangono oscuri, il resto del discorso può soffrirne. È una sofferenza che sinceramente vorrei evitarvi.

Questo discorso è consacrato al problema seguente: «Perché il Teatro?». È un problema molto ampio e difficile da trattare in poche parole. Tuttavia farò questo tentativo, almeno per dare un'idea generale e cominciare a porre il problema. Vorrei innanzi tutto iniziare con alcune annotazioni che concernano i diversi oggetti di consumo che incontriamo nella nostra vita quotidiana. Non voglio dire con questo che il teatro sia paragonabile a tutti gli altri oggetti di consumo. Spiegherò dopo la differenza essenziale che c'è fra gli oggetti comuni di consumo e questo speciale oggetto di consumo che è il Teatro. Però penso sia meglio cominciare da una riflessione sull'essenza generale dei diversi oggetti di consumo con cui siamo in rapporto ogni giorno della nostra vita. E per questo farò subito una distinzione importante. Vorrei cioè insistere sulla differenza che esiste fra i vari tipi di oggetti di consumo.

Nel primo tipo di oggetti di consumo rientrano quelli che vanno consumati immediatamente, direttamente e senza sforzo. Si tratta degli oggetti di cui abbiamo quotidianamente bisogno per la nostra vita. Se ho fame, vado dal fornaio e gli chiedo del pane. Me lo dà, lo pago, me ne vado, lo mangio. Se ho sete vado dal vinaio e compro il vino, ecc. ecc. Compro le sigarette, compro il giornale. Se mi annoio ed ho voglia di andare alla partita di calcio vado alla partita di calcio. C'è il calcio: basta comprare il biglietto e poi posso entrare nello stadio e vedere la partita. Se mi annoio posso ascoltare la radio, guardare la televisione, andare al cinema. Posso anche andare a teatro, ma ad un certo tipo di teatro comune, a vedere certe commedie che sono soltanto distrazioni, come lo sono la maggior parte degli spettacoli cui si assiste alla radio o alla televisione.

Si tratta, in tutti questi casi, di oggetti che sono a disposizione di tutti coloro che ne hanno voglia e hanno a disposizione abbastanza danaro per pagarseli. E, in tutti questi casi, esiste una relazione fondamentale che si può scrivere così: $D \rightarrow R$. C'è la domanda e c'è la risposta. La domanda viene da me: ho voglia di pane, ho voglia di uno spettacolo di calcio, ecc. E c'è la risposta: c'è il pane, il calcio, ossia l'oggetto di consumo.

In questo caso fra domanda e risposta non esiste difficoltà, non esiste differenza di livello. La risposta, ossia l'oggetto di consumo, si trova allo stesso livello della domanda. La risposta è pronta in anticipo, la risposta aspetta la mia domanda: c'è il pane dal fornaio, c'è il calcio nello stadio, c'è il film al cinema, ecc., cioè l'oggetto di consumo che rappresenta la risposta alla mia domanda è già prefabbricato. Non ho bisogno di fare uno sforzo spirituale per andare a comperare un po' di pane o per andare al cinema o al calcio o per andare a certi tipi di svago come si possono trovare anche a teatro. Ecco il primo tipo di oggetti di consumo che possiamo incontrare: si vede benissimo [che] tra i diversi esempi di oggetti di svago che ho citato ce ne sono alcuni che presentano un certo aspetto estetico, pur non arrivando ad essere veramente degli oggetti d'arte.

C'è poi un altro tipo di oggetti di consumo che ha un'altra struttura, in cui cioè il rapporto fra la domanda e la risposta ha una struttura diversa. In questo caso non c'è

un rapporto diretto ma indiretto: voglio dire che fra la domanda e la risposta esiste una scorta, una differenza di livello e che ci vuole uno sforzo speciale per poter raggiungere il livello della risposta.

Darò qualche esempio: prendiamo la conoscenza. Uno che vuole conoscere delle cose che non conosce ancora, per esempio uno che va a scuola, va a scuola e ne riceve un insegnamento, ma l'insegnamento non è al suo livello ed allora deve fare uno sforzo.

Chi compra un libro di scienza, per esempio, per imparare delle cose che non sa, deve fare uno sforzo perché il contenuto del libro non è allo stesso livello della sua domanda.

Di questa categoria di oggetti di consumo non diretti si può considerare faccia parte anche l'arte. L'arte ci si presenta come un oggetto speciale, totalmente diverso, per esempio, dalla scienza e dalla conoscenza, perché è un oggetto che presenta questa particolarità: contiene all'interno di se stesso la differenza di livello di cui ho parlato. Quando uno legge un libro, il libro è quello che è. Quando uno va a teatro e vede una commedia di una certa levatura, si trova davanti ad un oggetto in cui la differenza di livello è riscontrabile direttamente all'interno dell'oggetto stesso, nella sua struttura.

Il problema che noi dobbiamo trattare stasera è quello del teatro e quindi si tratta per noi di capire in quale modo sia presente all'interno di quell'oggetto estetico che è il teatro e in particolare di una data commedia, questa differenza di livello.

Questa distanza all'interno dell'oggetto teatrale, cioè di una commedia recitata, questa distanza interna, è ottenuta dall'autore e poi dalla regia, dalla recitazione, da un certo tipo di relazione interna esistente tra gli elementi principali della commedia e che può assumere le forme seguenti: sublimazione, distruzione, spostamento.

Se volete, dopo questa introduzione un po' generale, vorrei entrare nel concreto, cioè nel vivo del teatro stesso, e tentare di definire quali sono i principali tipi di teatro che conosciamo. Loro possono vedere, mediante la tabella che ho tracciato, che, secondo me, ci sono quattro tipi di teatro. Il primo tipo è il teatro classico, cioè il teatro che è sopravvissuto, che è arrivato fino a noi, che ci ha dato la prova del suo valore. Infatti non posso dare una spiegazione valida soltanto per il teatro d'avanguardia, ma devo dare una spiegazione valida per tutto il teatro, non soltanto per il teatro presente ma anche per il teatro passato. Allora mi sembra che il primo tipo di teatro è il teatro classico di tipo tragico, per esempio, il teatro di Eschilo, il teatro di Corneille, il teatro di Racine, ecc. Ho tentato di far capire la struttura di questo teatro, diseginandola così .

Allora in questo primo tipo di teatro, che è il teatro epico-tragico-classico, direi che, all'interno della commedia stessa, per esempio all'interno di una tragedia di Corneille o di Racine, troviamo questo spostamento, questo distacco, questa differenza di livello che costituisce il valore estetico della commedia. In questo tipo di teatro abbiamo uno spostamento di tipo sublimazione generale della coppia domanda-risposta. Qui debbo chiarire un po' le cose. Cosa voglio dire? Voglio dire che nel teatro di Corneille, per esempio, la realtà di cui Corneille parla è una realtà conosciuta da tutti, cioè corrisponde ad una domanda e questa domanda ha una risposta. Per esempio, le guerre di cui parla, le guerre civili di Spagna, ecc. sono cose già avvenute e si sa cosa è avvenuto. Ma ciò che fa l'interesse della commedia di Corneille è che l'assieme di una situazione reale vi si trova sublimata, cioè portata ad un livello superiore di quello in cui è stato vissuto. Nelle tragedie di Corneille, come in quelle di Eschilo, abbiamo questo tipo di sublimazione, cioè di spostamento dell'assieme. Corneille non mette in dubbio il valore dei sentimenti dei combattenti durante le guerre civili di Spagna, non critica questa storia

passata, non critica i fatti, ma ne dà una rappresentazione ideale, sublimando l'assieme delle situazioni, portando la situazione ad un livello di purezza estetica.

Ecco perché ho disegnato così la struttura di questo tipo di commedia, volendo appunto indicare che si tratta di uno spostamento generale, di uno spostamento che porta i fatti di cui tratta il teatro ad un livello ideale o estetico.

Nel secondo tipo di teatro, che definirei come teatro moderno o drammatico, non si tratta più di tragedia ma di dramma e si tratta sempre di teatro di tipo idealizzante, cioè che porta la realtà quotidiana ad un livello superiore, ma non tutta la realtà, solo una parte di essa: ossia porta a livello ideale la risposta, la soluzione. In tutto il teatro moderno (che naturalmente non è soltanto moderno, perché fra gli esempi di cui vorrei parlare c'è anche Euripide, c'è tutto il teatro di Goethe e di Schiller, ecc.) abbiamo uno spostamento idealizzante soltanto della risposta, cioè della soluzione. Prendiamo, ad esempio, la commedia di Goethe *Egmont*: questa commedia tratta di fatti ben conosciuti, di fatti storici, ma il modo in cui Goethe ci presenta la realtà è un modo per cui i fatti compiuti si risolvono in maniera ideale, cioè col sacrificio dell'eroe, ecc.

In questo tipo di teatro siamo davanti ad una sublimazione della risposta, cioè la fine della commedia ci dà una soluzione ad un livello più alto che ci è proposta come una lezione di tipo morale, come la indicazione della via che si deve seguire.

Bisogna ora distinguere un terzo tipo di teatro che è in verità più complicato. Lo chiamerei teatro critico perché per la prima volta siamo davanti ad una concezione del teatro che ci dà una critica di una parte della realtà, non si contenta cioè di darci la realtà sublimata, come fa Corneille, o di darci una risposta sublimata, ma critica una parte della realtà o critica la realtà tutta.

In questo tipo di teatro abbiamo prima il tetro comico, che ho tentato di rappresentare così

$$\begin{array}{c} D \quad R \\ \searrow \quad \nearrow \\ D \quad R \end{array}$$

la domanda e la risposta. Tutto il teatro comico riposa su questa differenza di livello per cui la risposta reale dei fatti, cioè la situazione reale, appare totalmente diversa da ciò che ci si aspettava. La domanda infatti ottiene una risposta che si trova ad un più basso livello, ad un livello inferiore, ed è questa differenza di livello che fa ridere.

Un secondo tipo di teatro (ne parlo specialmente perché mi sembra che il teatro di Pirandello ne faccia parte) è quello in cui la risposta si trova ad un più alto livello della domanda, ossia così

$$\begin{array}{c} D \quad R \\ \swarrow \quad \nwarrow \\ D \quad R \end{array}$$

Questo è un teatro critico in quanto ci dà la prova che l'atteggiamento degli uomini non corrisponde alla realtà, che gli uomini hanno un atteggiamento immaginario mentre la realtà è soltanto reale, tutta nuda. È una critica delle illusioni, degli ideali, dei sogni degli uomini che pensano di vivere ed in realtà vivono solo in sogno. Questo per parlare di Pirandello, cioè di una realtà che non è realtà, di una realtà vuota. In questo senso mi sembra si possa dire che i personaggi di Pirandello si sono già dati in anticipo una risposta, che vivono di illusioni e di sogno. Pirandello porta tutti i suoi personaggi a venire in contatto con la realtà, ad abbandonare le risposte prefabbricate del loro mondo, cioè del mondo delle loro illusioni, per trovarsi in contatto diretto con il fatto che si tratta solo di illusioni.

Per darvi un esempio tratto da una commedia che il Teatro Minimo ha già recitato, pregherei Giuliano Missirini di leggere un passo da *L'uomo dal fiore in bocca*.

Missirini — Da *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello:

E questo è da dimostrare bene, sa? Con prove ed esempi continui, a noi stessi, implacabilmente. Perché, caro signore, non sappiamo da che cosa sia fatto, ma c'è, c'è, ce lo sentiamo tutti qua, come un'angoscia nella gola, il gusto della vita, che non si soddisfa mai, che non si può mai soddisfare, perché la vita, nell'atto stesso che la viviamo, è così sempre ingorda di se stessa, che non si lascia assaporare. Il sapore è nel passato, che ci rimane vivo dentro. Il gusto della vita ci viene di là, dai ricordi che ci tengono legati. Ma legati a che cosa? A queste sciocchezze qua... a queste noie... a tante stupide illusioni... insulse occupazioni. Sì, sì. Questa che ora qua è una sciocchezza... questa che ora qua è noia... e arrivo finanche a dire, questa che ora è per noi una sventura, una vera sventura... sissignori, a distanza di quattro, cinque, dieci anni, chi sa che sapore acquisterà... che gusto, queste lacrime... E la vita, perdio, al solo pensiero di perderla... specialmente quando si sa che è questione di giorni...

Althusser — Dopo aver parlato di questo tipo di teatro critico, vorrei ora parlare del teatro di Ionesco. Direi che nel teatro di Ionesco c'è una critica generale del tutto, di tutta la realtà rappresentata. Ho detto che nel teatro comico-classico è soltanto la domanda che viene distrutta, che nel teatro di Pirandello è la risposta, le illusioni degli uomini, che vengono distrutte. In Ionesco tutto viene distrutto, la domanda e la risposta, ciò che gli uomini vogliono fare della vita e ciò che la vita dà loro. Si è parlato dell'antiteatro, di un teatro antiteatrale, e in un certo senso è la verità, ma il paradosso di questo teatro antiteatrale è che in fondo è un teatro, ossia per distruggere il teatro Ionesco scrive delle commedie che si possono benissimo recitare. Ora, come può darci, Ionesco, dentro la commedia stessa, la critica di tutti gli elementi della commedia, la critica del fatto teatrale? Lo fa, mi sembra, mediante uno spostamento di tipo particolare per cui la distruzione ci è data a livello dei personaggi e in particolare a livello del linguaggio. La distruzione del teatro di Ionesco all'interno del teatro stesso diventa la distruzione del linguaggio attraverso se stesso. Ne abbiamo un chiaro esempio nella commedia intitolata: *La lezione*: quando il linguaggio comune è stato distrutto, allora si ha una specie di linguaggio delirante che ci dà una liberazione puramente verbale, generalmente di tipo lirico-verbale, che può, in altri teatri, diventare una liberazione di tipo lirico puro, estetizzante, come, per esempio, nel teatro di D'Annunzio.

A questo punto pregherei ancora Missirini di darci un esempio tratto dalla commedia di Ionesco: *Jacques o la sottomissione*, in cui si può vedere la distruzione del linguaggio all'interno della commedia e il delirio di distruzione dei personaggi che diventano tutt'altro che personaggi, tutt'altro che uomini.

Missirini — Da *Jacques o la sottomissione* di Ionesco. Dialogo Roberte - Jacques:

Roberte — Vieni... non aver paura... lo sono umida... Ho una collana di fango, i miei seni si sciolgono, il mio bacino è molle, ho dell'acqua nei miei crepacci. Affondo nell'onda, nel ventre ho stagni e paludi... Ho una casa d'argilla. È sempre fresca. È piena di libellule, di scarafaggi, di scolopendre e di batraci. Ci si ama sotto coperte inzuppate... ci si gonfia di felicità! Ti allaccio con le mie braccia simili a bisce, con le mie cosce molli... Tu affondi e ti fondi... nei miei capelli spioventi e grondanti, la mia bocca gocciola, gocciolano le mie gambe, le mie spalle nude gocciolano, gocciolano i miei capelli, tutto gocciola, cola, si spappola, le stelle colano, il cielo cola, gocciola, gocciola... Jacques — Magnifico!

Roberte — Si metta a suo agio. Tolga questo... che la copre. Che cos'è? O chi è?

Jacques — Magnifico!

- Roberte — Che cos'è quella cosa sulla sua testa?
 Jacques — Indovini! È una specie di cuore, di poetico cor. Lo metto all'alba.
 Roberte — Un corno? Un tricorno?
 Jacques — Lo tengo in testa tutta la giornata. A tavola, in salotto, non me lo levo mai.
 Non mi serve per salutare.
 Roberte — Un corsiero? Un corsaro?
 Jacques — Agita le zampe, ma non sa lavorare la terra.
 Roberte — Un cortigiano?
 Jacques — Qualche volta piange.
 Roberte — Un cornuto?
 Jacques — Può vivere sott'acqua
 Roberte — Un corallo?
 Jacques — Può anche galleggiare sulle onde.
 Roberte — Una corazzata?
 Jacques — Dolcemente.
 Roberte — Una corolla?
 Jacques — Qualche volta si nasconde sulle montagne. È piuttosto brutta.
 Roberte — Una cornacchia!
 Jacques — Mi mette di buonumore.
 Roberte — Una corbelleria o una corbellatura.
 Jacques — Fa baccano, mi spacca le orecchie.
 Roberte — Una cornetta?
 Jacques — Ama le decorazioni.
 Roberte — È un corazziere?
 Jacques — No!
 Roberte — È una corazzata?
 Jacques — È una corona.
 Roberte — Oh, togli-la. Togli-la, Jacques. Mio piccolo Jacques. Con me sei a casa tua.
 Ne ho quanti ne vorrai, un'infinità!
 Jacques — Di corone?
 Roberte — No.. di cuori... di cor... senza le-one
 Jacques — Oh, coricino mio...
 Roberte — Oh, coricino mio...
 Jacques — Oh cor mio, caro core.
 Roberte — Nella casa del mio caro tatto è cor...
 Jacques — Tutto e cor..
 Roberte — Per indicare le cose, una parola sola: cor. I cuori si chiamano cor, i cibi: cor, gli insetti: cor, le sedie: cor, tu: cor, io: cor, il tetto: cor, il numero uno: cor, il numero due: cor, tre: cor, venti: cor, trenta: cor, tutti gli avverbi: cor, tutte le preposizioni: cor. Parlare diventa così facile...
 Jacques — Per dire: dormiamo, amor mio...
 Roberte — Cor, cor.
 Jacques — Per dire: ho tanto sonno, dormiamo, dormiamo...
 Roberte — Cor, cor, cor, cor.
 Jacques — Per dire: portami le tagliatelle fredde, la limonata tiepida e niente caffè...
 Roberte — Cor, cor, cor, cor, cor, cor, cor, cor.
 Jacques — E Jacques, e Roberte?
 Roberte — Cor, cor.
 Jacques — Sì, è davvero facile parlare... Non ne vale più nemmeno la pena. Oh! Hai nove dita alla mano sinistra? Sei ricca, ed io ti voglio sposare...

Althusser — Naturalmente non si può capire una commedia di Ionesco partendo soltanto da questo pezzo, ma volevo portare un esempio di questa distruzione del linguaggio fatta da se stesso, seguito dal delirio come soluzione, perché il senso generale del teatro di Ionesco sta nel distruggere l'assieme, cioè in una critica un po' illogica verso tutte le convenzioni, senza dare al pubblico nessuna altra soluzione che la distruzione del linguaggio stesso e la distruzione degli stessi personaggi. Vengo ora all'ultimo tipo di teatro, cioè al teatro che direi critico-realista o dialettico. E qui metto Beckett e Brecht, e senza dubbio anche Shakespeare appartiene a questo teatro. In esso abbiamo a che fare con un tipo di struttura totalmente diverso dagli altri, che ho tentato di rappresentare in questo modo

D R .
D R

Come si vede esiste una differenza di livello, uno spostamento in due sensi, posso tentare di spiegare questo a proposito di Beckett di cui il T. M. ha recitato la commedia *Finale di partita*. In Beckett in generale, siamo davanti ad una astrazione pura, cioè non abbiamo mai a che fare con situazioni concrete e reali: non si tratta mai di guerre o di fatti avvenuti, ma di situazioni del tutto astratte, per esempio si tratta di solitudine, di impossibilità, ecc. Il teatro di Beckett è il teatro degli uomini sconosciuti o delle situazioni sconosciute. Ma queste situazioni, pur essendo astratte, sono molto precise e generalmente sono delle situazioni estreme in cui l'uomo si trova al limite della vita stessa, al limite dell'umanità.

Il primo punto importante per capire Beckett mi sembra sia il carattere estremo delle situazioni astratte. Il secondo carattere è lo spostamento fra la domanda e la risposta, spostamento che è un rovesciamento totale degli eventi. Tutti i dialoghi di Beckett offrono un esempio di questo rovesciamento immediato e molto spesso, un personaggio dice una frase e un altro gli risponde con le stesse parole, non una parola di più, ma rovesciate. Questo rovesciamento sposta tutto il senso del dialogo. Quando le parole sono rovesciate troviamo allora un senso nuovo, una realtà nuova che prima era tenuta nascosta e dalla domanda e dalla risposta comune. È quello che ho voluto rappresentare con la formula che ho scritto. Domanda e risposta sono frasi comuni, frasi di ogni giorno. Ma quando la seconda battuta ripete le parole della prima battuta rovesciandole, allora siamo davanti ad una realtà totalmente diversa che noi riscopriamo sotto la realtà che avevamo prima davanti a noi. E l'ho voluta rappresentare così, staccat[a], per esprimere che non c'è rapporto con la prima realtà, che anzi c'è un distacco, una differenza di livello. Questo è l'esempio più puro di differenza di livello riscontrabile all'interno dell'oggetto stesso. Vorrei ora che Missirini ci desse qualche esempio di questo rovesciamento beckettiano.

Missirini — Da *Finale di partita* di Beckett:

Hamm — La natura ci ha dimenticati.

Clov — Non c'è più natura.

Hamm — Non ti posso lasciare, io.

Clov — Lo so. E non puoi seguirmi.

Hamm — Vieni a darmi un bacio... Non vuoi darmi un bacio?

Clov — No.

Hamm — Sulla fronte.

Clov — Non voglio baciarti in nessun posto.

Hamm — Dammi la mano, almeno... Non vuoi darmi la mano?

Clov — Non voglio toccarti,

Hamm — Clov!

Clov — Mmmm.

Hamm — Sai una cosa?

Clov — Mmmm.

Hamm — Non ci sono mai stato.

Clov — Bella fortuna,

Hamm — Assente, sempre. Tutto è successo senza di me. Non so cosa sia successo. Tu sai cos'è successo, tu? Clov?!

Clov — Insomma, vuoi o non vuoi che guardi questo schifo!

Hamm — Prima rispondimi.

Clov — Che cosa?

Hamm — Lo sai che cos'è successo?

Clov — Dove? Quando?

Hamm — Quando? Che cos'è successo? Ma non capisci? Che cos'è successo?

Clov — E chi se ne fotte?

Hamm — Per conto mio, non lo so.

Clov — Quando mamma Pegg ti chiedeva dell'olio per la sua lampada e tu la mandavi al diavolo, lo sapevi benissimo, allora, che cosa succedeva, no? Lo sai di che cosa è morta, mamma Pegg? Di oscurità.

Hamm — Non ne avevo.

Clov — Non è vero, ne avevi!

Hamm — Prima di partire, di, qualcosa.

Clov — Non c'è niente da dire.

Hamm — Qualche parola... che io possa rievocare... nel mio cuore.

Clov — Il tuo cuore!

Hamm — Sì. Insieme a tutto il resto, alla fine, insieme alle ombre, ai mormorii, a tutto il male, per concludere. Clov... Non mi ha mai parlato. Poi, alla fine, prima di partire, senza che io gli chiedessi niente, mi ha parlato. Mi ha detto...

Clov — Ah...!

Hamm — Qualcosa... che venga dal tuo cuore.

Clov — Dal mio cuore!

Hamm — Qualche parola... del tuo cuore.

Clov — Vago augellin, vola da lei

Nasconditi tra i suoi seni,

Di' che l'amo più degli occhi miei

E che ne ho quegli affari pieni.

Althusser — Dirò ora qualcosa su Brecht. Parlerò in particolare della commedia che è stata recitata qui, cioè *L'eccezione e la regola*. In Brecht abbiamo a che fare con la stessa struttura di cui ho parlato a proposito di Beckett. Però le cose sono un po' diverse per la ragione basilare che, mentre in Beckett abbiamo a che fare con delle situazioni assolutamente astratte, in Brecht abbiamo a che fare con delle situazioni astratte ma concrete, voglio dire con delle astrazioni concrete. Cosa intendo per astrazioni concrete? Se prendiamo *Madre Coraggio o Vita di Galileo* ci troviamo davanti a situazioni concrete in quanto nella prima si tratta di guerra, di una guerra che è esistita, la guerra dei 30 anni; in Galileo si tratta di un uomo reale e di una situazione reale.

Anche ne *L'eccezione e la regola* si tratta di una situazione concreta in quanto si tratta di un viaggio fatto da un mercante attraverso un deserto per raggiungere una città dove ha degli affari da sbrigare. Non si tratta dunque di una situazione astratta pura, come in Beckett, tuttavia la struttura non cambia in niente. L'unica differenza sta nel modo

di spostare la situazione. Lo spostamento, cioè la scoperta della radice della realtà, la scoperta della realtà nascosta, in Brecht avviene attraverso uno sviluppo dell'azione. In Beckett non succede quasi niente, succede soltanto che all'inizio stava per morire e alla fine della commedia non è ancora morto ma è sul punto di morire lo stesso. La commedia vuole esprimere proprio questo passaggio dalla vita alla morte come un momento in cui non succede quasi niente e dove però passa tutto. Nelle commedie di Brecht invece, succedono delle cose, ci sono degli avvenimenti: c'è la guerra, il deserto, c'è un assassinio, ci sono delle difficoltà, dei conflitti, ecc. La situazione si sviluppa di continuo. In *Madre Coraggio* c'è un distacco stupendo fra l'inizio e la fine. È durante questo sviluppo di accadimenti che si produce lo spostamento di cui ho parlato e che si scopre, poco a poco, la realtà stessa nascosta sotto le apparenze della situazione, sotto le illusioni dei personaggi. Questo sviluppo trasforma le posizioni iniziali. Per esempio, in *Madre Coraggio* all'inizio la madre vuole guadagnare danaro, vuole educare i figli, vuole farne degli uomini buoni, capaci di vivere e di guadagnare, onesti, se possibile. Alla fine tutti i figli sono morti e lei stessa muore. Tutte le sue ambizioni sono distrutte. Ma il teatro di Brecht non significa la distruzione di tutto, come quello di Ionesco: quello che viene distrutto viene distrutto poco a poco, durante lo svolgimento della commedia e nel frattempo tutte le situazioni vengono cambiate. Al desiderio della madre, ad esempio, corrispondono degli effetti nella realtà che sono contraddittori alla sua domanda. Ciò fa sì che la sua domanda cambi, diventi altra: vuol sempre guadagnare del danaro ma accetta, ad esempio, che un figlio suo non sia veramente un onesto, che un altro figlio diventi soldato, che faccia parte della guerra stessa. Da questo momento le sue domande e i suoi desideri cambiano e di conseguenza cambiano gli effetti provocati dalle sue domande, cambiano cioè le risposte della realtà alle sue domande già cambiate che sono sempre contraddittorie alle sue domande cambiate. Ciò fa sì che le sue domande vengano di nuovo cambiate.

E poiché le risposte della realtà sono sempre contraddittorie alle sue domande che pure erano già state cambiate, ciò fa sì che le sue domande vengano di nuovo cambiate. Questi cambiamenti portano che alla fine non ci sia più rapporto fra la domanda di *Madre Coraggio* e la realtà, ma soltanto la contraddizione stessa che c'era sin dall'inizio nella sua domanda, perché la madre voleva guadagnare soldi senza la guerra, ossia voleva la pace dentro la guerra, l'onestà dentro la guerra, ecc., voleva cioè una contraddizione fondamentale, e alla fine è questa contraddizione che esiste, tutto il resto è morto, ma poco a poco, in uno sviluppo dialettico, che riposa cioè in una contraddizione fra la realtà e la domanda, tra la risposta della realtà e la domanda cambiata. Tale situazione si ha anche nella commedia di Brecht *L'eccezione e la regola*; recitata dal Teatro Minimo, in cui viene mostrato che tutto poggia sopra una contraddizione fondamentale, cioè sul fatto che il mondo umano non è umano. Brecht non ne tira alcuna conclusione, soltanto fa apparire questa realtà sotto la realtà apparente. Anche qui pregherei Missirini di darci qualche esempio.

Missirini — Da *L'eccezione e la regola* di Brecht:

Vogliamo riferirvi ora la storia
di un viaggio compiuto
da uno sfruttatore e due sfruttati.
Osservatene il contegno.
Trovatelo strano, anche se consueto,
inspiegabile, pur se quotidiano,

indecifrabile, pure se è regola.

Anche il minimo gesto, in apparenza semplice,
osservatelo con diffidenza.
Investigate se proprio l'usuale sia necessario.
E — vi preghiamo — quello che succede ogni giorno
non trovatelo naturale,
in questo tempo di anarchia e di sangue,
di ordinato disordine, di meditato arbitrio,
di umanità disumana,
così che nulla valga
come qualcosa immutabile.

DIALOGO PORTATORE-GUIDA

Portatore — Il mercante dice sempre che estraendo il petrolio dal sottosuolo si rende un servizio all'umanità. Se si estrarrà il petrolio, qui costruiranno le ferrovie, e avrà inizio un'era di benessere. Il mercante dice che costruiranno le ferrovie. Ma io allora di che cosa vivrò?

Guida — Non ti preoccupare. C'è tempo prima che costruiscano le ferrovie. Ho sentito dire che il petrolio, se sarà scoperto, lo nasconderanno. Chi chiude il pozzo da cui esce il petrolio, avrà il denaro per tenere la bocca chiusa. Per questo il mercante ha tanta fretta. Non vuole il petrolio, vuole il denaro per non parlare.

Portatore — Non capisco.

Guida — Non si può capire.

EPILOGO

Così termina la storia di un viaggio.
Avete ascoltato e avete veduto
quello ch'è abituale, che succede ogni giorno.
Ma noi vi preghiamo:
Se pur sia consueto, trovatelo strano!
Inspiegabile, pur se normale!
Quello che è usuale, vi possa sorprendere
Nella regola dovete riconoscere l'abuso
e dove l'avete riconosciuto procurate rimedio!

Althusser — Penso di avere finito questa analisi generale e vorrei adesso porre quest'altro problema: qual è la specificità del teatro in rapporto alle altre arti. Perché il teatro è stato per dei secoli l'arte più importante e adesso sembra diventato un'arte secondaria? Penso che questo non sia vero e tenterò di darne una spiegazione.

Il mio discorso era partito dicendo che esistono due diversi tipi di oggetti di consumo: quelli che si consumano in presenza e con la partecipazione del pubblico e quelli che si consumano senza. La maggior parte degli oggetti di consumo ordinari, cioè pane, giornali, radio, televisione, ecc. possono essere consumati personalmente, individualmente. Altri invece non possono essere consumati se non in una comunanza umana. Per esempio, lo sport come spettacolo. È evidente che lo sport come spettacolo richiede la presenza del pubblico perché la presenza del pubblico cambia totalmente il carattere

del gioco. È evidente, per esempio, che in politica un mito non lo si può capire senza la presenza del pubblico stesso, della folla. Lo stesso direi anche per i congressi scientifici ove la partecipazione fa tutto il congresso; non fa tutta la scienza, ma certo un congresso sarebbe incomprensibile se ad ascoltare un discorso ci fossero soltanto due o tre persone. E, come ultimo esempio, citerò la Messa: la religione non la si può capire senza la comunanza dei fedeli. In tutti questi casi il consumo collettivo è necessario, cioè fa parte dell'oggetto da consumare perché lo costituisce in gran parte, se non totalmente. Prenderò di nuovo l'esempio dello sport. È ovvio che il pubblico interviene nello spettacolo stesso, che cambia del tutto l'atmosfera del gioco. Il gioco dei giocatori viene cambiato dall'attitudine del pubblico, il fanatismo del pubblico fanatizza i giocatori. Ma c'è di più: il pubblico può spingere i giocatori ad andare al di là delle loro possibilità. Ciò si vede bene anche nelle corride. E potrei continuare parlando del mito in politica, dei congressi scientifici, ecc., in cui la partecipazione del pubblico costituisce in gran parte l'oggetto in discussione, l'oggetto dello spettacolo, l'oggetto di consumo. A proposito della Messa vorrei mettere in rilievo il senso che essa possiede secondo lo stesso pensiero religioso, secondo la teologia cattolica: i fedeli non sono considerati spettatori di un sacrificio divino che si compie fuori di loro e davanti a loro ma sono i compartecipanti, i coattori del sacrificio stesso. La loro presenza reale nella Chiesa corrisponde alla presenza reale del Cristo sull'altare, la loro comunanza reale corrisponde al corpo del Cristo presente sull'altare. Infatti questo corpo, come corpo divino, è il corpo della Chiesa stessa, cioè il corpo spirituale della comunità e dell'unione dei cristiani nel Cristo, cristiani che debbono diventare un unico corpo, un'unica anima, il corpo glorioso del Cristo a tal punto che la teologia cattolica dice, a ragion veduta, che la Messa, il sacrificio, non viene compiuto e celebrato dal prete solo, ma dall'assieme dei fedeli.

In quanto al teatro, si sa che le sue origini sono religiose, si sa anche che oggi il teatro non ha più le relazioni strette con la religione che aveva una volta, ma ne ha conservato il senso della necessità della partecipazione del pubblico allo spettacolo stesso. Senza questa partecipazione il teatro non sarebbe teatro. Sarebbe uno spettacolo del tutto diverso come ad esempio, il cinema, la radio o la televisione. Nel caso del teatro la partecipazione del pubblico allo spettacolo è costitutiva dello spettacolo stesso, e vorrei spiegarne le ragioni. Prima di tutto nel teatro c'è la presenza fisica degli attori stessi a cui corrisponde la presenza fisica degli spettatori. Nel cinema invece, non c'è presenza reale degli attori. Il film è sempre già prefabbricato, già fatto e non richiede nessuno sforzo, nessuna presenza reale per la sua proiezione. Il film proiettato in una sala vuota rimane lo stesso film del film proiettato davanti ad una sala piena. Ciò significa che la presenza del pubblico influisce molto sulla recitazione degli attori e ciò vale anche per lo sport. Un pubblico ben disposto cambia del tutto l'atmosfera della recitazione e può far sì che gli attori superino se stessi, diano più di se stessi, quando si sentono capiti e sostenuti. Inoltre per ben capire il senso di questo fatto si deve tener conto di una particolarità decisiva del teatro che lo fa rassomigliare allo spettacolo sportivo e che invece lo differenzia dalla Messa. Una partita di calcio non è mai giocata in anticipo, non è mai prefabbricata, non si sa mai quale sarà il risultato (e qui non parlo del risultato matematico, ma del livello sportivo, della qualità del gioco). C'è sempre un rischio interno allo spettacolo stesso, lo spettacolo può raggiungere il vertice o al contrario cadere nel fango. Questo rischio invece non può esistere nella Messa, anche se celebrata da un prete mediocre. Infatti la Messa non diventa mediocre, ha sempre la stessa qualità religiosa anche se celebrata davanti a una chiesa quasi vuota perché allora sarà celebrata nella presenza ideale dei fedeli fisicamente assenti.

Gli attori nel teatro vivono questo rischio ad ogni recita. Essi lo sanno ed è la ragione per cui anche i migliori, anche i più abili, risentono sempre di quella paura molto particolare chiamata il «trac» che è la paura degli attori, paura di mancare al loro ufficio teatrale estetico. Anche il pubblico può risentire di questo rischio, per suo conto. Quando si va allo stadio non si è mai sicuri di trovarsi davanti a una partita di alta classe, anche se i giocatori sono di grande qualità, ugualmente, quando si va a teatro o ad una conferenza non si è mai sicuri di trovarsi davanti ad una recita di qualità, anche se gli attori sono esperti. Per converso, anche se gli attori non hanno grande perizia, ma sono di buona volontà, non è da escludere che, con l'aiuto del pubblico, superino se stessi, diventino diversi, raggiungano un livello sconosciuto a loro stessi. Ecco il miracolo del teatro, con la sua miseria e la sua grandezza, ecco la sua condizione che dipende effettivamente dai rapporti di partecipazione o di non partecipazione tra gli attori e il pubblico. Per ben capire il senso profondo di questo miracolo, che è del tutto razionale e oggettivo, si deve ripensare a ciò che abbiamo detto all'inizio, allo sforzo necessario richiesto da un vero spettacolo teatrale. La vera partecipazione tra attori e pubblico è partecipazione allo stesso sforzo, sforzo di comprensione ed anche di perfezionamento. Si può benissimo vederlo nel caso del Teatro Minimo: tutti gli attori sono dei giovani che non hanno mai seguito dei corsi di preparazione teatrale, di recitazione, di regia o di scenografia: essi devono ritrovare tutto questo processo, tutta la tecnica dell'attore o della regia, da soli, senza nessun aiuto da parte di professionisti.

La Provincia ha messo questa bella sala a loro disposizione. La Provincia ed il Comune, attraverso l'interessamento degli Assessori alla P.I., hanno dato loro un contributo finanziario che, seppure fino ad oggi modesto, ha permesso di sopperire alle necessità materiali più urgenti.

Senza questa base non avrebbero potuto sviluppare il loro sforzo. Infatti, quanto a tutto il resto, la vita stessa del teatro dipende esclusivamente dal loro sforzo personale, cioè dal loro sentire il teatro non solo come un piacere, ma anche come un dovere, un dovere sociale. Qual è la giustificazione finale di questo sforzo e di questo dovere sociale? Voglio dire al proposito qualche parola.

Non si tratta affatto, nel Teatro, di proporre agli spettatori alcuna tesi di propaganda, né politica, né morale, né religiosa. Per quanto esistono i partiti politici e la Chiesa che compiono, ognuno per loro conto, il loro ufficio o dovere. L'ufficio del Teatro è diverso nel suo fondo, anche se ci sono ovviamente dei legami oggettivi nel nostro mondo. Tra tutte le attività sviluppate dagli uomini.

L'ufficio sociale del teatro consiste nel facilitare in una forma pura, cioè estetica, il contatto concreto degli attori e degli spettatori con la realtà profonda di questo mondo. L'ufficio sociale del teatro consiste in primo luogo nella critica delle convenzioni sociali, come fa Ionesco, e poi nella comprensione profonda della realtà umana nascosta da queste convenzioni. Questa realtà umana è sociale nel senso più esatto. Voglio dire che tutti gli uomini, anche nella solitudine e nella miseria assoluta ripensata da Beckett, sono legati agli uomini. Certamente, c'è anche un modo di morire soli che dipende dal disprezzo della fraternità umana. L'eroe di Beckett muore solo, con la coscienza della sua solitudine inevitabile. Lo sa benissimo, e tutta la commedia di Beckett ce lo fa sentire anche senza dirlo, perché non ha mai aiutato nessuno, nemmeno a morire, perché non ha mai aiutato nessuno a vivere. È la stessa verità sociale che ci dà Brecht. Anche in Brecht il compito sociale del teatro riguarda i rapporti profondi esistenti o non esistenti fra gli uomini. Beckett ci fa comprendere questa unità umana, questa unità umana in-

dissolubile, in situazioni estreme. Per esempio, la solitudine, la malattia, l'infermità, la vecchiaia e la morte. Brecht ci fa comprendere questa umanità in situazioni non estreme ma quotidiane. Per esempio, in un viaggio, in un rapporto fra un portatore e una guida, nell'attraversamento di un deserto. Questa situazione ha ovviamente un significato molto più largo della particolare realtà messa in ballo da Brecht. Non si attraversa ogni giorno un deserto di sabbia, è vero, ma si attraversano spesso, molto spesso, i deserti umani che sono molto più pericolosi di un deserto di sabbia. E in tutti questi viaggi, per questi deserti umani quotidiani, si trova sempre uno che fa il mercante ed un altro che deve fare il portatore e un terzo che deve, può darsi, fare la guida. In questi viaggi il portatore non sa cosa porta, non sa dove lo porta e non sa perché lo porta: sa soltanto che deve portarlo, come tanti di noi sappiamo che dobbiamo portare la nostra croce. In questi viaggi il mercante, che sa perché attraversa il deserto, sa che non può attraversarlo senza l'aiuto del portatore e sa che non può spiegare al portatore le vere ragioni del suo viaggio. Il mercante sa che, anche se vuole spiegare le sue ragioni al portatore, il portatore non le capirà perché non sono ragioni da portatore, ma ragioni da mercante. Perciò il mercante teme il portatore e le sue ragioni. Perciò il mercante teme di essere ucciso dal portatore. Perciò, alla fine, uccide il portatore.

Il mercante stesso, al suo livello, vive dunque l'inumanità dei rapporti umani e ne diventa il simbolo.

I nostri viaggi quotidiani non finiscono, se non in casi eccezionali, con la morte del portatore, ma sono spesso dominati da questa minaccia di inumanità anche latente. È ciò che Brecht ci fa vedere e capire. Tocca a noi giudicare se la sua descrizione sia valida e se ne risentiamo il bisogno. Tocca a noi andare più avanti. Ma questo non è il compito del teatro. Il teatro ci lascia davanti alla nostra libertà. Se ora qualcuno vuol intervenire...

[Vittorio] Mezzomonaco — Per quasi tutta la sua relazione, che sotto un certo punto di vista io ho apprezzato moltissimo, ho avuto l'impressione di un equivoco. Cioè mi sono rifatto alla parola Teatro, secondo l'etimo greco ed ho visto che tutto il suo discorso era continuamente appoggiato su letteratura e filosofia. Io ho avuto l'impressione che lei considerasse continuamente il Teatro come un fatto di letteratura, come un fatto addirittura filosofico. È vero che la filosofia serviva molto bene al teatro poiché, quando si parla di Sofocle, di Eschilo, di Euripide o di Shakespeare, cioè di autentici poeti, si arriva poeticamente alla verità e quindi si può dire che si fa della filosofia, e questo molte volte loro malgrado. Ecco appunto una prima impressione che ho ricevuto, cioè che Lei tenesse poco conto del fatto meccanico dello svolgersi delle azioni sul palcoscenico, con degli attori che si muovono, che assumono degli atteggiamenti ben precisi. Un altro equivoco mi è sembrato ancora di cogliere a proposito di quanto Lei ha detto circa gli attori ed il pubblico, di questi attori che si montano se il pubblico corrisponde e che arrivano al «trac» se il pubblico invece non corrisponde o addirittura è in posizione negativa. Più che al «trac», io penserei a un «crac». Gli attori oggi hanno soprattutto paura della sala vuota: si vedono attori di grande nome che si rinchiudono nei camerini a piangere, a piangere perché hanno bisogno di soldi. Questo ci diminuisce il mito eroico dell'attore di teatro, del Kean di *Genio e sregolatezza*, comunque rappresenta una realtà viva e palpitante e piuttosto autentica, per lo meno. Lei ha parlato anche della regia: i registi oggi si preoccupano di quello che vuole il pubblico e quindi cercano di montare uno spettacolo in un determinato modo. Le assicuro che i registi teatrali curano pochissimo quello che vuole il pubblico: essi, come Lei saprà benissimo, sono tutti dei geni, di una intelligenza e di

una superiorità tali per cui non c'è possibilità d'intesa fra loro e il pubblico: se il pubblico segue, bene: esso ha tutto da imparare. Ma non c'è pericolo che essi vogliano tendere una mano al pubblico.

Non mi è piaciuto molto quel tentativo di chiarificare uno spettacolo teatrale in mezzo a due estremi che vanno dallo spettacolo sportivo al sacrificio della Messa. Ho visto che Lei faceva continuamente riferimento al gioco del calcio. Oggi raramente si applaude alla prodezza sportiva. Oggi lo spettacolo sportivo è più che mai uno spettacolo di scarico e quindi assume quella funzione catartica che aveva la tragedia greca e che non ha più il teatro, purtroppo, in quanto il teatro di oggi rifiuta queste cose, vuole essere antiteatro, l'ha detto anche Lei. Ha tentato anche di spiegare come anti-teatro che poi viene rappresentato è una contraddizione interna; comunque sono rimasto contento di quanto Lei ha detto: tuttavia sta di fatto che questo teatro nel suo maggior personaggio, o per lo meno nel suo personaggio più noto, cioè in Ionesco, è chiaramente finito. L'ultimo Ionesco del *Rinoceronte*, del *Re muore*, opere che sono state definite due capolavori, è uno Ionesco autore di opere mediocri, le quali tradiscono quanto di più genuino poteva esserci in questo scrittore. Su quei medesimi argomenti nel passato si è già detto molto di più e molto meglio. Resterebbe il teatro di Beckett ed io credo in Beckett, credo soprattutto in una commedia: *Aspettando Godot* che io ho recitato. Non so se mi sento di poter sottoscrivere altre opere di Beckett. Comunque, io vorrei giungere ad una conclusione e perciò le faccio una domanda: perché il Teatro? Il Teatro insomma dovrà avere la sua spiegazione, perché lo si reciti. Il personaggio teatrale ha una sua precisa realtà solo sul palcoscenico. Lei lo vede, lo legge, lo trova moderno, esaltante, Lei può trarre da un'opera come *Il mercante di Venezia* tutte le più belle massime che vuole, tuttavia essa è completa soltanto sul palcoscenico. C'è un termine filosofico aristotelico, se non sbaglio, che spiega questo concetto. Comunque è proprio su queste cose che io vorrei che Lei battesse perché mi sembra che non sia stato fatto. Il recitare, l'atto meccanico proprio degli attori che si muovono sulla scena, avrà bene una ragione. Oggi voi constatate che il teatro va moltissimo, si pubblicano libri di teatro a tutto spiano, monografie, commedie, si vende moltissimo teatro. La gente però va sempre meno a teatro. Allora il teatro è una letteratura, allora il teatro non serve più. Questo pubblico che va a teatro che cosa cerca? O per lo meno, che cosa deve cercare, visto che noi vogliamo dirglielo.

[Gianfranco] Morra — È senz'altro difficile intervenire in un dibattito quando si condividono le tesi dell'oratore, perché ciò toglie gran parte dell'animazione del dialogo. Io sono veramente soddisfatto della relazione del professore francese che ci ha onorato con la sua presenza. In questo nostro ambiente provinciale, ci ha portato un po' di aria di Parigi. E direi che la seconda parte è la parte che condivido pienamente perché, per necessità sintetiche riduco a due le idee essenziali che ho creduto di cogliere nel discorso del professore.

Nella seconda parte c'è stato il richiamo sulla funzione del teatro come strumento di comunione, ripeto di comunione, non di comunicazione, con una distinzione che nel pensiero francese è molto diffusa, che trapelava dalle parole dell'oratore. Attraverso le parole recitate dall'attore si raggiunge una situazione di comunione. Le pagine iniziali della storia del teatro di Silvio D'Amico lo definiscono in questo senso: il testo scritto dall'autore viene recitato dagli attori che lo portano a conoscenza degli spettatori, partecipando tutti e tre ad un'unica azione. Per cui io non sono rimasto scandalizzato quando

ha parlato della Messa. Non sono affatto rimasto scandalizzato se soprattutto pensiamo che uno dei miei maestri all'Università, Carlo Del Grande, ha scritto un libro sopra il fatto che evidentemente la tragedia ha un'origine di carattere religioso. Quindi mi pare che il paragone sia stato convincente. Se non che adesso rimane aperto il problema di base: comunicare sì, ma comunicare su che cosa? Perché il problema diventa senz'altro un problema di contenuto e di valori perché non si può comunicare che sui valori, non si può comunicare che sulla verità e mi pare che risposta a questo problema sia stata data dalla prima parte della esposizione. Nella prima parte l'oratore, con una *clarté* tipicamente cartesiana, con una *clarté* francese il cui merito maggiore era la consapevolezza del rischio di uno schema, ha cercato di riassumere tutte le varie forme di teatro attraverso un parametro che è quello della differenza di livello.

Queste sei forme di teatro che sono state simboleggiate hanno tutte questo in comune: che in tutte sei si effettua una differenza di livello. Quanto la differenza di livello sia una categoria diffusa nel pensiero francese sarebbe altrettanto facile mostrare, ma basti ricordare qui due nomi che certamente sono la base di quanto il professore ci ha detto: il primo nome è quello di Bergson che nel suo *Le rire* parla appunto del fenomeno del comico nella maniera con cui ci è stato illustrato: e un altro nome a me particolarmente caro, quello di Renato Le Senne il quale parla della differenza di livello come del motivo dell'azione morale stessa.

La differenza di livello che il teatro deve rappresentare è quella tra l'ideale e il reale, tra la realtà com'è e la realtà come deve essere. Lo scacco a cui l'eroe della tragedia va incontro, scaturisce appunto anche, secondo la definizione schopenhaueriana della tragedia, da questa incolmabile differenza di livello. La differenza di livello ha assunto vari significati negli schemi vari che il professore ci ha illustrato. E qui allora è nato in me un sospetto, un sospetto che devo esprimere con franchezza. Direi che il discorso del professore francese è stata una chiara condanna dell'attività del Teatro Minimo. Io ho avuto questa impressione. Devo scusarmi davanti ai sostenitori di questo Teatro che hanno invitato con entusiasmo il professore. E il professore è venuto, ha parlato così bene, ha detto delle cose così valide e a me pare che abbia detto delle cose che invalidano, che criticano, che rendono problematica l'attività del Teatro Minimo così come fino ad ora ci è stata presentata. Cercherò di chiarire perché è avvenuta questa mia intuizione che indubbiamente non corrisponderà alle sue intenzioni: perché un Teatro autentico, un Teatro come differenza di livello, raramente è stato rappresentato nel Teatro Minimo. Quegli autori che il Teatro Minimo ha dato, e due sono stati citati anche dal professore (non parlo di Brecht sul quale io concordo), e cioè Ionesco e Beckett, per me non rappresentano alcuna differenza di livello, e qui non condivido la sua interpretazione.

Perché non esiste la differenza di livello in Ionesco? La ragione è evidente, l'abbiamo sperimentata tutti con quel senso di struggimento e di angoscia con cui abbiamo assistito a queste rappresentazioni, pur con tutto il plauso che abbiamo dato a chi prodigava le proprie capacità in una maniera veramente superlativa. La ragione è la seguente: che la descrizione dell'assurdo e della vanità dell'esistenza stessa in questi autori è priva di un termine di riferimento in rapporto al quale poter predicare la vanità dell'esistenza stessa. Questo è il limite di questi autori ed è il limite di questa serie di rappresentazioni che sono state iniziate e che continuano da parte del Teatro Minimo e che danno un'immagine unica del Teatro, che orientano in un senso solo, trascurando quella che può essere quella ricchezza di schemi che da questa conferenza è trapelata. Direi che il discorso del professore può servire come un profondo esame di coscienza, come un incentivo

per un'attività futura del Teatro Minimo, nel senso che indica con chiarezza quale sia il diletto, quale sia il pericolo a cui si deve sfuggire. In questo senso io dicevo che c'è stato nel discorso una critica di questo orientamento.

Vorrei concludere parafrasando due frasi di un autore che è anche autore drammatico, ma in un senso ben diverso da questi due che ho citato, cioè di Eliot il quale anche descrive con crudezza la tragicità dell'esistere, la miseria della condizione umana, ma la descrive solo per un riferimento positivo a qualcosa di diverso. Perché un Teatro sia serio bisogna assolutamente che *La terra desolata* sia accompagnata, come in Eliot, dal *Mercoledì delle ceneri*.

Don [Francesco] Ricci — Non interverrò naturalmente sulla faccenda della messa, naturalmente. Mi vorrei invece rifare alle parole conclusive della conferenza che è stata quanto mai interessante specialmente per gente che non ha molto tempo e molta attenzione da dedicare al Teatro. Quando ha detto che il teatro lascia lo spettatore di fronte alla sua libertà, non vorrei che questa affermazione fosse solo un'invocazione, una speranza. Infatti, da tutto il contesto della conferenza mi pare di dover concludere che il Teatro, in fondo in fondo, non lascia lo spettatore di fronte alla sua libertà. Perché il teatro allo spettatore presenta delle risposte ed è una risposta dire anche che non esiste una risposta ed è forse la risposta che suggestiona di più lo spettatore, che incide più gravemente sulla sua libertà. Di conseguenza mi pare che non si possa dire che non esiste un problema di giudizio nel confronto del Teatro, che non si possa condividere un atteggiamento culturale nel quale il fatto culturale si limiti semplicemente alla presentazione dei testi, ad una specie di antologia generale di tutta la produzione teatrale più o meno valida. Ma è chiaro che di fronte al contenuto di queste risposte una posizione va presa. Sono perfettamente d'accordo che questa sia la struttura che fondamentalmente oggi raccoglie una tipologia teatrale. Ma perché Ionesco dà questa risposta? Perché Brecht assume questo atteggiamento? Che cosa c'è dentro? Che cosa ci vogliono dire? Perché lo fanno? È una domanda legittima ed è una domanda a cui lo spettatore medio non è in grado di rispondere, non solamente per carenza di categorie culturali, ma proprio per un'impostazione fondamentalmente errata, a mio parere, del rapporto tra la proposta e la capacità di attenzione dello spettatore. Così come mi pare sia stato giustamente notato nell'intervento del professor Morra, passando da considerazioni di carattere generale alla attività del teatro Minimo, mi pare che si debba anche constatare un estremo preoccupante frammentarismo. Si scelgono autori con criteri che lasciano sempre perplessi, si uniscono opere di carattere puramente esercitativo, delle belle esercitazioni letterarie o teatrali, a brani invece molto impegnati, decisamente impegnati anche sul piano ideologico. Si va da un discorso impostato su un piano di cultura impegnata ad un discorso di una cultura completamente disimpegnata, decadente, fondamentalmente borghese, lasciando lo spettatore in balia delle proprie reazioni istintive, senza compiere quell'opera di sensibilizzazione e di educazione dello spettatore che invece è fondamentale per chi fa del teatro non per un tor-naconto ma per una passione, non per un utile ma per una vocazione, per un amore del teatro. Di conseguenza, le riserve e le perplessità che da qualche parte sono state mosse nei confronti dell'attività del Teatro Minimo partono proprio da questa constatazione, da questa preoccupazione. Si vuol fare un discorso di dialogo anche con questa iniziativa? Molto bene: il dialogo è l'atteggiamento fondamentale dell'uomo, l'uomo è tale solamente quando ha delle posizioni chiare, quando è se stesso, quando sa quello che vuole, quando è consapevole criticamente di una propria precisa posizione culturale.

Questo, che vale per la persona, vale anche per le istituzioni. Se noi oggi vogliamo fare delle istituzioni di dialogo è chiaro che ciascuno di noi deve assumere chiaramente le proprie posizioni. Non è dialogo il dire: riuniamo quello che ci divide e cerchiamo qualcosa che, in fondo in fondo, sia comune a tutti. Questo non è dialogo, questo è equivoco, questo è ambiguità, questo è mancanza di chiarezza, e dove c'è mancanza di chiarezza mancano le condizioni preliminari di ogni dialogo. Che si faccia un dialogo esige infatti, a mio parere, come condizione preliminare, che si sia chiari e precisi nelle proprie posizioni. Allora si può dialogare. Quando io sono io e lui è lui il dialogo non esige che lui rinunci ad essere se stesso per poter parlare con me e che io rinunci ad essere me stesso per poter parlare con lui: allora c'è dialogo. Quando cioè l'interesse della mia persona e quindi l'interesse della mia cultura è accettato dall'altro come mio, quando non devo tacere una parte del mio discorso per cogliere il discorso dell'altro e quando l'altro non deve rinunciare ad una parte del suo discorso per cogliere il mio discorso. Questo è dialogo. E credo proprio che questo concetto di dialogo vada riaffermato in un momento in cui sul dialogo come cultura si dicono delle cose molto inesatte, soprattutto si fanno delle cose molto sbagliate.

Il dialogo è tutt'altro che un'«*embrassons nous*», è tutt'altro che un generico incontrarsi su posizioni che non compromettono nessuno. Il dialogo è la seria assunzione delle proprie responsabilità e quando il dialogo è a livello di cultura, e non a livello politico, la chiarificazione di fondo è condizione essenziale perché non si cada nell'equivoco, nell'ambiguità, in quelle forme di frontismo culturale che non giovano a nessuno, né ad una parte né all'altra, perché è inutile che io abbia un interlocutore il quale interloquisce con me rinunciando a qualcosa di suo. Non è un interlocutore, sarà un servo ossequiente, sarà un utile idiota, non sarà un interlocutore vero, per un dialogo autentico. Questo è fondamentale in un momento in cui certe combinazioni di carattere politico, certe aperture, certi incontri sul piano delle cose esigono, proprio perché sono incontri sul piano delle cose, una chiarificazione, una precisazione, una solidificazione delle posizioni reciproche nelle retrovie. E non esiste un impegno politico che non abbia una retrovia ideologica, una retrovia culturale per cui non deve esistere nessuna riserva sull'attività teatrale culturale di qualsiasi gruppo ideologico, ma che il gruppo ideologico si presenti con la sua caratterizzazione netta, come un gruppo ideologico che si ispira a questa o a quella precisa corrente. Se poi, nella sua produzione, il gruppo vuole rappresentare anche autori di altre correnti è liberissimo di farlo, però che sia chiaro che quel gruppo appartiene a quella corrente: altrimenti nessuno che sia onesto, che abbia un minimo di onestà umana personale e culturale (insisto anche sull'onestà culturale), nessuno che abbia un'autentica sensibilità democratica, una autentica responsabilità democratica può restarsene in un dialogo del genere, che porterebbe delle conseguenze disastrose su tutti i piani, ma ancor più disastrose sul piano proprio strettamente culturale.

Con questo mi pare di poter concludere che l'attività del Teatro Minimo, come attività di un gruppo culturale ben definito, non trova nessuna perplessità, nessuna opposizione da parte di nessuno; ma l'attività di un teatro il quale, attingendo senza un criterio da tutte le possibili manifestazioni, da tutte queste possibili combinazioni, si presenta ad un pubblico e chiede la collaborazione, l'apertura, l'incontro con tutte le forze senza discriminazione (venite dentro ché tanto ci stiamo tutti) non può essere accolta come proposta, nell'interesse reciproco delle parti. Ciò, se è di dialogo che si vuol parlare; perché se invece si desidera ricorrere a degli espedienti del genere per fare propaganda, allora la riuscita dell'incontro è ancora più lenta e difficile.

[Mino] Madonia — Chiedo scusa. Non è che io voglia dare una risposta alle osservazioni di Don Ricci: è semplicemente il senso del suo discorso che mi fa dire alcune parole.

La sua interpretazione, dato che egli si è rifatto all'inizio del discorso del Prof. Morra, mi sembra che sia un poco in contrasto. Mentre a un certo momento da parte del Prof. Morra si era parlato di una più ampia partecipazione e si era fatta l'osservazione che il problema non è solo quello di riferirsi a un determinato tipo di teatro per dimostrarne la validità, ma era necessario ricorrere anche ad uno schema più ampio, così come era stato discusso nella prima parte del discorso del Prof. Althusser, ora Lei, viceversa, pone l'accento su di una più tipica caratterizzazione. Ed io sono d'accordo con Lei quando fa questo discorso in funzione di un dialogo. Ma per noi non è questione di aprire un dialogo qualificandosi in partenza, non è questione di dire prima: «Chi sei? Che teatro fai?», ma solo di guardare al teatro in se stesso.

Questo è il teatro culturale: cioè non si fa del teatro politica, si fa semplicemente del teatro in quanto col teatro si cerca di entrare in un campo di ragionamento e di discussione che possa portare a «pensare» sulle varie cose. Se poi la reazione del pubblico e in funzione dell'interpretazione singola, anche questo è comunque un risultato. Se noi dovessimo metterci qui a discutere o a dialogare, come Lei ha detto, benissimo: allora potremmo qualificarci ed assumere un certo atteggiamento senza rinunciare nessuno alle nostre idee. Mi sembra però che Lei, a questo proposito, abbia voluto dare un'interpretazione che va al di là di quelle che sono le nostre reali intenzioni. Qui il problema non è quello di esporre un'idea, un'ideologia o un proprio parere, qui direi, tutto sommato, che si tratta di portare al teatro la gente. Il teatro è una manifestazione valida in se stessa, qualunque sia l'ideologia alla quale si possa ispirare, se esiste un'ideologia a cui si ispira. Per noi il problema è semplicemente quello di portare il pubblico ad avvicinarsi a questo aspetto culturale.

Se noi vogliamo considerare il teatro come una forma di divertimento puro, allora dimentichiamo tutto questo. Ma noi vogliamo invece dire: «Amici, guardate che, andando a teatro, si può anche non divertirsi, ci si può anche andare per pensare».

Come si pensa? Si pensa in funzione di quello che si sente con l'orecchio e di quello che si sente dentro se stessi. Non c'è nessuna ragione di portare le cose polemicamente su di un fatto a priori determinato. Si dice semplicemente: il teatro è una manifestazione d'arte. Esso può presentare alle persone dei problemi e le persone, con la loro conoscenza, coi loro intendimenti, con ciò che hanno sentito traggono da se stesse le conseguenze. Trovo che sia un errore quello di voler dare assolutamente una qualificazione. Se noi vogliamo porre il teatro sotto forma di dialogo polemico possiamo anche essere d'accordo, ma se lo vogliamo porre sotto forma culturale, l'aspetto culturale è quello che è, ha una sua ampiezza assoluta. Quando lei lo affronta, può dividerlo o non dividerlo: se non lo divide espone le sue ragioni, il suo pensiero e trae le sue conseguenze: se lo divide trae egualmente le sue conseguenze ma niente affatto polemicamente. Riguardo poi al fatto di presentare delle *pièces* impegnate, vorrei ripetere che qui non si intende rappresentare il teatro di puro divertimento, ma si cerca di portare a conoscenza del pubblico un certo aspetto del teatro che spinga le persone a interessarsi attraverso una fatica mentale. Che si condivida o non si condivida tale teatro, la cosa non ha importanza. Questo è il fatto fondamentale.

Quando è stata rappresentata *Finale di partita*, *pièce* teatrale che ha creato una estrema perplessità, direi quasi che ha creato una reazione negativa da parte del pubblico, nonostante tale reazione negativa, è successo che, tre giorni dopo la rappresen-

tazione, non si trovava più un libro di Beckett presso alcuna libreria di Forlì. Bene: questo è un risultato, questa è cultura.

Non trovo che, se parliamo di interessamento culturale, ci debba essere per forza una qualificazione iniziale per poter dare chiarezza al dialogo. Si tratta di porgere qualche cosa che finora, in un modo o nell'altro, non era ancora stata porta qui da noi.

Don Ricci — Volevo dare qualche chiarimento che mi pare abbastanza importante.

Quando si parla di dialogo su posizioni chiare non si intende parlare di polemica. Caso mai, la polemica si ha quando le posizioni non sono chiare: allora il guazzabuglio che ne viene fuori è polemica, ma il dialogo su posizioni chiare è una rappresentazione onesta delle proprie posizioni. Se uno ha fatto una scelta culturale decisa, risulta chiaro che il dialogo c'è quando dice: «La mia scelta culturale è questa» e l'altro dice: «la mia scelta culturale è quest'altra»: e sul metro della realtà si verifica la risposta.

Quanto al concetto di cultura, dirò subito che non posso condividere il concetto esposto. Io non faccio cultura quando presento Beckett e 500 copie del libro vengono vendute nelle librerie. Farò dell'industria culturale, del commercio culturale, non della cultura. La cultura la faccio quando educo delle persone ad una consapevolezza critica, ad una posizione del proprio rapporto con la realtà: questa è cultura. Ora, non è vero che qui si fa della cultura perché si propone il teatro: qui si propone un certo tipo di teatro. Non è vero che la risposta all'attesa del pubblico è la risposta del teatro: è la risposta di un certo teatro. Quando si dà *A porte chiuse* di Sartre non si dà il teatro...

Madonia — Don Ricci, scusi, ma se è un certo teatro, allora esiste la qualificazione.

Don Ricci — Esatto.

Madonia — Ma Lei prima ci ha accusato di non essere sufficientemente qualificati!

Don Ricci — Appunto: ho fatto l'accusa di non essere sufficientemente qualificati perché, accanto ad autori come Sartre, nettamente qualificato, e su cui stasera si è stranamente taciuto...

Althusser — Non ne ho parlato in quanto il teatro di Sartre è veramente un Teatro classico, appartiene cioè al tipo di teatro di educazione morale mediante la sublimazione dei compiti.

Don Ricci — Stavo dicendo che qui non si dà il teatro ma un certo teatro. Qui il criterio è preciso per cui si sa che venendo qui, in questa saletta, ad ascoltare questo gruppo di appassionati di teatro, si ha a che fare con gente la quale ha fatto una precisa scelta e intende porre il teatro non solamente al servizio di una generica e pure molto importante opera di informazione nei confronti di una massa sprovvista, quanto piuttosto intende fare motivo di dialogo, invito a discutere su di una propria posizione. Questa mi pare che sia la funzione sociale del teatro: cioè non solamente una generica occasione di incontro con tutti i possibili testi che abbiano una qualche validità artistica, ma un'antica e sempre vera funzione educativa.

Ora, quando qui la gente viene invitata a pensare e le viene detto, nella risposta dell'autore, che il pensiero in fondo è vuoto, che la parola è puramente un suono, essa

non ha riferimento con la realtà, che non esiste una componibilità fra espressione e realtà perché sono incomunicabili fra di loro, quando viene fatto un discorso del genere è chiaro che non ci si limita semplicemente ad invitare a pensare, ma si dice: «Guarda che se poi pensi, non serve a niente» perché il pensiero non tocca l'essere e così via. E così si potrebbero portare semplificazioni di un discorso che non è affatto una generica proposta di qualcosa ma che è una precisa proposta perché credo che nessuno di questi autori, né Ionesco, né, tanto meno, un uomo impegnato come Brecht o anche un uomo impegnato non chiaramente come Sartre, si presterebbero a fornire spunto per un atteggiamento culturale del genere, una specie di oggetto di curiosità per platee sprovvedute.

Io credo che Brecht, di cui non condivido quasi nulla, faccia il teatro per altri scopi. Credo che Sartre abbia fatto del teatro per altri scopi come credo che, in fondo, sotto sotto, un suo scopo lo deve avere avuto persino Ionesco. Scopo del teatro non è certo di fare quello che si fa su di una generica terza pagina di giornale, un'informazione sommaria su certi problemi, ma è quella di invitare a prendere posizioni in un certo modo di fronte alla realtà. Che il Teatro Minimo acquisti queste caratteristiche: questa è l'esigenza. Allora col Teatro Minimo si propone un concetto di cultura che è vago, generico, assolutamente non lo capiamo, non lo possiamo citare perché non è cultura e perché poi propone, all'interno di questa concezione, di fatto, dei testi come quelli che propone. Il dialogo, ripeto, non è possibile, non è questo.

Mezzomonaco — Sarò puntiglioso, ma sono stato chiamato in causa da due battute. Prof. Morra, io ho superato a pieni voti le elementari. So benissimo che il teatro ha delle origini religiose. Dico che non le ha il teatro attuale: quindi non contava portare il nome illustrissimo di Del Grande. Io intendevo dire un'altra cosa. Vorrei anche dire che noi abbiamo dovuto superare delle esigenze ben precise di organizzazione e di altro per cui la contraddizione a cui accennava l'ing. Madonia fra quanto è stato detto dal prof. Morra e Don Ricci esiste. Comunque di tante cose bisogna tener conto e bisogna tener conto anche che noi abbiamo pensato molte volte che questo teatro d'avanguardia, che Don Ricci respinge totalmente o quasi, da quel che ho capito, qui non era mai stato portato né c'era alcuna possibilità di conoscerlo. Mentre tutto l'altro teatro può essere conosciuto attraverso la televisione o recandosi nella vicina Cesena (la quale naturalmente non potrà mai ospitare compagnie che danno spettacoli d'avanguardia perché è un teatro che non fa cassetta) questo teatro, specialmente Beckett, il primo Ionesco ed altre cose che noi abbiamo rappresentato o abbiamo intenzione di rappresentare, non sarebbe mai stato visto se non tramite nostro. Per lo meno io penso di poter dire questo. Dateci almeno questo merito di informazione. Io ricordo di avere presentato alla FUCI, circa 4 anni fa, *La lezione* di Ionesco. Io ricordo che in quell'ambiente universitario, sopra un centinaio di persone presenti, non ce n'era una che avesse mai sentito ricordare Ionesco. Poteva anche non valerne la pena. Sta di fatto però che questo è un fatto significativo. Quindi noi, per lo meno, abbiamo questo merito di avere informato.

Morra — Una risposta all'amico Mezzomonaco. Mi permetto di dire veramente amico perché mi dispiace che abbia interpretato male una allusione che non era affatto rivolta a lui. Io intendevo semplicemente rivendicare la validità di un accostamento, *Messa-Teatro*, e avrei potuto citare non solo uno studioso della letteratura greca ma tutti i principali studiosi attuali di liturgia che parlano chiaramente di questa cosa.

Ha detto Mezzomonaco che lui non si riferiva al teatro in generale ma al teatro

odierno. L'oratore, quando ha parlato di questo accostamento, si riferiva al teatro in generale. Io direi quindi che questo chiarimento elimina ogni discussione.

[Carlo] Poni — lo sono appena arrivato e quindi non capisco nulla di quei segni sulla lavagna ed anzi vi invidio perché mi pare che voi vi orientiate molto bene su quei segni che per me sono come quelli delle piramidi d'Egitto. Però, visto che è stata in discussione la direzione del Teatro Minimo, allora io voglio dire due parole sull'importanza dell'informazione. E credo che qui sia l'importanza maggiore del Teatro Minimo di Forlì, cioè nel fatto di rappresentare quello che è oggi il teatro d'avanguardia in Europa. E dirci che la città di Forlì si trova in una condizione singolarmente vantaggiosa in quanto vi sono delle persone che credono veramente nel teatro, che fanno delle cose in cui credono e che svolgono una importante funzione di informazione.

Informazione, se vogliamo, un po' indiscriminata nel senso che probabilmente manca una precisa scelta ideologica così come chiedeva il reverendo. Poiché il reverendo ha parlato anche di frontismo culturale, proprio di questo voglio parlare, riferendomi non al Teatro Minimo ma al Teatro Stabile della città di Bologna. Allora vorrei dirvi qualcosa sul come si è caratterizzata in un modo piuttosto strano e culturalmente equivoco. Questo teatro si fonda su di un fondamentale accordo fra comunisti e cattolici. E qual è la frontiera di questo accordo? Qual è la trincea su cui cattolici e comunisti si sono trovati d'accordo? È la trincea del realismo, d'un certo tipo di realismo piuttosto borghese e che forse ai cattolici ricorda certe filodrammatiche parrocchiali ed ai comunisti invece certi drammi invecchiati, a loro volta, dell'eroismo socialista. E come procedono alla scelta dei testi? Procedono in questo modo: i comunisti dicono ai cattolici: «Voi ci date il dramma di un operaio»; i cattolici dicono: «Va bene, ve lo diamo, però questo operaio come deve essere?». «Deve essere un operaio in crisi, che ha una crisi religiosa». Se non di una crisi religiosa potrà trattarsi di una crisi, diciamo, politica e ideologica. E, per esempio, mettono insieme la storia di un operaio inglese che non si capisce se è comunista ma che però alla fine entra in crisi. A loro volta i cattolici dicono: «Noi vogliamo mettere insieme il dramma di un prete cattolico». I comunisti dicono: «Va bene, il prete cattolico ve lo diamo, però, dicono, deve essere in crisi, deve avere una crisi sociale». E così ci hanno dato un'altra commedia, *Il costo di una vita*, che è una bruttissima commedia che noi purtroppo abbiamo tutti visto.

Dopo un anno di attività in cui ci hanno dato queste due commedie, col comunista con la crisi spirituale e col prete con la crisi sociale, abbiamo avuto il capolavoro di questo teatro veramente frontista, frontista nel senso deteriore, peggiore, più volgare: abbiamo avuto *Il Passatore*. È questa una commedia realista, scritta da uno dei redattori-capo del «Resto del Carlino», rappresentata dal Teatro Stabile di Bologna, finanziata dai comunisti, che ha avuto un deficit di 95 milioni. Questa commedia piace ai comunisti. Perché? Perché *Il Passatore* rappresenta un tipo di protesta sociale. Ma nel medesimo tempo il protagonista di questa commedia non è il bandito che si ribella, è invece un prete cattolico, di sinistra (la commedia è ambientata nel secolo XIX). Il prete cattolico dice: «Ma perché lo Stato Pontificio, perché la Chiesa non può esplicitare la sua attività senza avere dominio temporale?». La cosa piace ai cattolici di sinistra e non fa male a nessuno perché un potere temporale non c'è più. Ma nel medesimo tempo in questa commedia c'è anche un altro prete, che è il prete di destra, che è il prete che non capisce il Passatore, che è contro il Passatore che condanna il Passatore, ed il prete di destra, in fondo, è il prete più simpatico, quello che fa la morte più nobile. E quindi anche i cattolici di destra sono

contenti perché appunto il personaggio moralmente più integro è il prete reazionario che alla fine il Passatore uccide, con grande scoppio di spari che fanno un gran fumo per tutta la sala. Anche le masse popolari devono essere accontentate. Allora perché non fare, per esempio, un atto su Garibaldi che è proprio contemporaneo del Passatore? Benissimo. Nella commedia quindi c'è anche una tirata su Garibaldi che non finisce mai. Così anche le grandi masse sono soddisfatte. Qual è il risultato di questo tipo di teatro? Il risultato è veramente incredibile, cioè di questa commedia, che è proprio brutta, tutti parlano bene: «il Resto del Carlino» ne parla bene perché è stata scritta da Massimo Dursi, «l'Unità» ne parla bene perché c'è la storia dei banditi. «l'Avvenire d'Italia» ne parla bene perché c'è la storia del prete di sinistra e anche di quello di destra; e poi c'è Garibaldi di mezzo e quando c'è Garibaldi di mezzo, voi capite, è difficile parlarne male. E poi ci sono 95 milioni di debito.

Cosa vuol dire questo? Vuol dire che c'è una grande, meravigliosa messa in scena. Questo teatro ha avuto un grande successo perché purtroppo, io dico purtroppo, è la prima commedia che a Bologna ha avuto 19 repliche e che ben 10 mila bolognesi hanno visto. Questa mi sembra veramente una cosa preoccupante, cioè il fatto che a Bologna si trovino 10 mila spettatori per questa commedia e non se ne trovino invece per altre commedie molto più interessanti, come quelle di Brecht o di Ionesco che sono rappresentate a Bologna in teatri più piccoli, come il Teatro della Ribalta. Io sono contro questo equivoco, questo è veramente un equivoco frontista e quindi condivido l'opinione del reverendo che si è schierato contro gli equivoci. Questo mi sembra oggi in Italia, almeno nella nostra regione, uno dei peggiori equivoci. Però, viceversa, credo nell'importanza culturale dell'informazione. Non essere ignoranti io credo sia una cosa importante: imparare delle cose, leggere dei libri di cui magari non si condividono le opinioni, anche questa è una cosa importante; vedere delle commedie è anche una cosa importante; aggiornarsi culturalmente, portarsi ad un livello di conoscenza un po' superiore a quello in cui si è, anche questo mi sembra una cosa importante. Io penso che qui a Forlì si faccia un'esperienza culturale di questo tipo: molto importante.

Di informazione, sì, è vero, sostanzialmente di informazione. Ma io credo che prima di giudicare, di prendere posizioni, è importante conoscere. In fondo, vedere una commedia è come leggere un libro: allora cerchiamo di leggere il maggior numero possibile di libri che si scrivono oggi, di commedie che si scrivono oggi. Evitiamo gli equivoci dei falsi accordi e portiamoci ad un livello in cui si possa fare una discussione. In questo senso io credo alla validità del teatro che si fa a Forlì e spero anche che questo teatro continui e voglio anche sperare che non porti a quei deficit a cui è andato incontro il Teatro Stabile di Bologna.

Althusser — Non vorrei tirare delle conclusioni. Vorrei dire soltanto due cose, perché si è parlato molto del teatro moderno. Siccome ho tentato di fare una classificazione dei diversi tipi di teatro, non vorrei far pensare che il teatro moderno sia né una cosa totalmente diversa dal teatro classico né che in esso non ci sia niente di nuovo. Penso che nel teatro moderno ci siano delle cose di valore molto diverso. Sartre e Ionesco, a mio parere, sono degli autori che non possono sopravvivere sono già quasi morti e questo si vede benissimo nelle ultime commedie di Ionesco il quale si è sepolto da se stesso. Anche Sartre mi sembrò essere totalmente morto nel senso che lui non ha trovato niente di nuovo. Quanto a Ionesco, nel teatro moderno, egli è niente. È soltanto uno che ha un gran successo a Parigi ma che non durerà. Comunque, come informazione, bisogna sa-

pere che esiste. È evidente che vedendo uno spettacolo di Ionesco si può trovare qualche cosa, cioè la critica delle convenzioni superficiali: non c'è altro se non questa critica immediata, negativa e distruttiva. Quando si parla di teatro moderno non si deve parlare degli autori che sappiamo benissimo essere già morti come Ionesco o che non hanno trovato niente di nuovo come Sartre. Sartre appartiene ad un tipo di teatro che conosciamo benissimo, che è il tipo del dramma classico che esiste dall'800. Nel teatro moderno c'è una cosa molto importante, di una grande importanza estetica ed umana. Questa cosa è l'esistenza di autori come Beckett e come Brecht. E penso che questa struttura di cui ho parlato possa appartenere, pur essendo totalmente nuova, alle strutture classiche del teatro tragico. In questo teatro si dà un'esperienza totalmente nuova del rapporto tra le cose esistenti e i problemi che si trovano sotto le cose esistenti. Ma devo aggiungere che Brecht e Beckett nello stesso tempo ci fanno capire che questo teatro è già esistito perché, non a caso, questo tipo di scrittura lo troviamo anche in Sofocle ed in Shakespeare. Shakespeare è un autore modernissimo, cioè corrispondente alle cose più importanti che ci hanno fatto capire degli autori come Beckett e Brecht.

Non si deve parlare di teatro moderno in generale, ma di questo teatro moderno.

Per quanto riguarda l'informazione, essa è una cosa essenziale, come ha detto Carlo Poni. Si devono conoscere i fatti esistenti, si devono quindi conoscere anche le commedie che non hanno un gran valore. Ma non si deve parlare del teatro moderno senza sapere dov'è la sua importanza e la sua importanza non è nella moda superficiale, nel frontismo o in cose di questo genere. La sua verità si trova in certi autori che ci hanno dato possibilità di comprensione della più profonda commedia esistente nella storia. Questo è la prima cosa che volevo dire.

La seconda cosa riguarda il problema del carattere educativo del teatro. Su questo punto io penso che coloro che vanno a teatro non siano troppo disposti a dare il consenso così facilmente perché hanno, mi sembra, una certa capacità di giudizio dentro di loro stessi. Sono capaci di dire sì, di dire no, di dire «può darsi, vediamo, aspettiamo». Una politica teatrale che si presenta impegnata in una certa direzione, così che sia sicura di educare, mi sembra sbagliata, perché mi sembra appoggiata sull'idea strana che il pubblico attuale non abbia libertà di giudizio. Il pubblico attuale quando va a vedere una commedia di Sartre, sente parlare di Sartre; a Forlì non aveva sentito parlare di Ionesco: adesso conosce Ionesco. Non conosceva Beckett e adesso compra i libri di Beckett. Se comprano libri, se li leggono, ciò significa che sono ancora liberi di giudicare cosa c'è dentro. Mi sembra che quando uno compra un libro ciò non voglia dire che egli dia il suo consenso al contenuto del libro. Per dare un esempio: *Il Capitale* di Marx si può comperare dappertutto, credo quasi dappertutto (mi dicono che adesso si può comperare anche in Spagna) però ciò non significa che tutti quelli che lo comperano siano d'accordo col suo contenuto: tutti sono liberi di dare il proprio consenso o meno. Lo stesso succede col teatro: il pubblico viene e può dare o non dare il suo consenso e, a volte lo dà in maniera sbagliata come per questa commedia di Bologna che io non conoscevo. Allora mi sembra che non sia necessario che una politica teatrale si debba dichiarare impegnata in questa o in quest'altra direzione.

Naturalmente si può anche fare ma mi sembra che si debba avere un po' più di cautela. Ed allora vorrei dire una parola anche sul tema del dialogo, sul problema teorico del dialogo di cui ha parlato il reverendo.

Quando si parla di dialogo ciò significa che c'è la possibilità del dialogo e che quindi c'è la libertà d'espressione. Ciò è una cosa buona in sé. Sono anche d'accordo che la

chiarificazione delle posizioni è una buona cosa ma legare la chiarificazione delle posizioni alla adesione all'una o all'altra delle correnti non mi sembra, in ogni caso, un atto di libertà. Il fatto che ci siano nel mondo attuale dei grandi movimenti non significa che ci si debba dichiarare per l'uno o per l'altro perché, in ogni caso, la politica è una cosa, ma tutte le cose della vita non fanno parte della politica, ci sono anche dei campi che non sono direttamente impegnati nella politica: ad esempio la scienza non è una cosa politica. Anche per l'arte può darsi che una parte si trovi direttamente impegnata nella politica, nella presa di partito. Ma che tutta l'arte sia così mi sembra un giudizio un po' troppo rapido. Per questa ragione se si tratta di dialogo fra partiti politici o correnti ideologiche bisogna prendere posizioni ma non tutte le attività umane, per esempio le attività scientifiche od estetiche, debbono dichiararsi inserite in questo o in quest'altro movimento. Questa mi sembra un'esigenza che non corrisponde a una vera definizione della libertà.