

DIECI ANNI DI « PREMIO RUGGERI »

Il verbo di Stendhal — ha osservato Jean Louis Barrault — è scritto; quando lo si parla, gratta la lingua. Il verbo di Marivaux è parlato, quando lo si dice, la lingua danza. Una parte del « mistero » del Teatro — del mistero di scrivere *per* il Teatro — è in questa rapida e intelligente battuta di un attore civilissimo quale Barrault.

L'autore di Teatro deve saper far danzare la lingua agli interpreti delle proprie commedie; come dire: scrivere parlando, o scrivere per far parlare. Il Teatro fa essenzialmente appello al verbo parlato. E' un'evidenza. Per salvaguardarlo attraverso il tempo, lo si mette per iscritto; ma, al momento stesso in cui lo scrittore lo inventa, non deve trattarsi più di scrittura, bensì di *parola*.

Non certo di una parola vuota, fine a se stessa, le numerose « parole gratuite » che si trovano in tante mediocri commedie; qui, per parola, si intende quel particolare verbo del poeta che non è mai disgiunto da un significato preciso, allegorico o realistico poco importa, (dobbiamo ripetere, con Shakespeare: « Parole senza pensieri non volano in cielo. »?) ma aderente sempre alla materia trattata, e, in una sua particolare accezione, musicale, ritmico, come lo sono, per esempio, le « parole » di Racine.

Pensiamo che la frattura esistente oggi, (ma in realtà, sempre) nel nostro paese fra narratori, saggisti, poeti e commediografi, abbia una ragione assai più profonda di quanto comunemente si è disposti a credere: essa nasce da un dilemma ch'è spesso penoso per chi, in buona fede, si accinge a scrivere pensando di avere qualcosa da comunicare agli altri; e cioè:

opera *scritta* o opera *parlata*? Per restare al paragone di Bar-
rault: la strada di Stendhal o quella di Marivaux?

Oggi i romanzieri che godono di credito (fatta qualche eccezione, come Bacchelli e Buzzati che di Teatro han scritto e con risultati non marginali), non scrivono commedie; anzi: respingono pubblicamente il Teatro definendolo un'arte minore, superata: una esercitazione diletteantistica. Pratolini, Bassani, Casola, Volponi, Parise, Prisco — citiamo alcuni nomi soltanto — non hanno mai scritto e forse non scriveranno mai una commedia. Moravia, come Soldati, è caduto alla prima prova di palcoscenico; la maggior parte dei giovani narratori preferisce non discutere affatto dei problemi legati al Teatro. Una narratrice finissima come Natalia Ginzburg ha esplicitamente ammesso che pensare soltanto di scrivere una commedia, la farebbe inorridire. Si è chiesta: dove collocare una battuta sul tipo: « Piero, dov'è il mio cappello? ».

Voleva scherzare, tanto è vero che non solo ha scritto e fatto rappresentare una commedia, « Ti ho sposato per allegria », ma ha finito per creare una commedia così brutta e inutile che la battuta sul cappello di Piero ha subito trovato la sua naturale collocazione.

La situazione italiana non è riscontrabile in altri paesi europei. In Inghilterra e Francia non esistono barriere, sospetti. Si potrebbero citare casi a dozzine. Sartre, che al Teatro ha dedicato una buona parte del suo smisurato ingegno, ha felicemente notato che l'arte teatrale è essenzialmente *un'arte di Giustizia*; già Aristotele aveva detto che il Teatro, per conservare una certa grandezza, deve poggiare sulle *Ragioni di Stato*: il che, semplificando e alla luce della nostra sensibilità moderna, vuol dire che ogni soggetto è teatrale se pone *questioni di diritto*. In Teatro si affrontano sempre, sotto forme cristallizzate, forze antagoniste. Nel corso del conflitto, ognuna delle forze parla per il proprio diritto, ognuna di quelle forze crede di essere nel suo diritto e vuole aver ragione: si pensi, solo per restare alla scena contemporanea, alle nobili prove di Brecht



Ruggero Ruggeri in " Enrico IV., di Pirandello. L'attore interpretò questo personaggio per la prima volta nel 1922; lo riprese nel 1925 a Parigi, in una memorabile serata. Nell'ultima " tournée., londinese, due mesi prima di morire (21 luglio 1953), ripropose il dramma della follia supposta con mirabile misura, raggiungendo vertici mai da alcun altro raggiunti.

(Foto Archivio Biblioteca Federiciana)

(« Galileo »), Sartre (« Il Diavolo e il buon Dio ») e Osborne (« Lutero »).

Ecco, dunque, il grande problema del Teatro: il conflitto. Un Teatro senza conflitto, un Teatro senza dialettica, non è Teatro; non è praticamente niente. La signora Ginzburg, che ha affrontato il problema dal « di fuori », è restata appesa al cappello di Piero.

Parlando di conflitto, naturalmente, non siamo schiavi di una particolare misura temporale fissa, codificata. Si tratta sempre di conflitto intimamente legato alla « parola » di cui abbiamo cercato di dare una approssimativa definizione. Generalmente il moderno autore teatrale, lo « pianifica » in tre atti, o in due tempi; Cecov aveva la sua « misura » in quattro atti, Ibsen, come Shakespeare e gli elisabettiani, in cinque. Ma non basta: esiste un Teatro scritto in un sol atto, del quale vogliamo brevemente occuparci perché si riallaccia ai problemi posti dal concorso « Ruggero Ruggeri » della nostra città.

L'atto unico, in sé compiuto, aspetto di una precisa formula drammaturgica, non è storicamente molto antico: possiamo datarlo con la nascita del *naturalismo*. Le farse finali, infatti, tanto in voga nell'ottocento (con propagini fino all'inizio del nostro secolo), gli *à propos*, i *proverbes*, i *levers de rideau* (guardiamo un qualsiasi vecchio programma: dopo Bernstein, o Battaille, o Sardou, anche dopo i nostri Giacometti e Niccodemi, c'era spesso la coda farsesca) erano destinati a completare lo spettacolo, o, come si diceva, a far ridere un pubblico che per più di due ore aveva pianto. Non ce la sentiremmo di definire questi brevi o lunghi « finale di Teatro » dei veri atti unici; erano per lo più farsacce senza costrutto, spesso volgari, generalmente « inventate » di volta in volta dagli attori, come una casareccia Commedia dell'Arte.

Col *naturalismo*, invece, l'atto unico diventa uno spettacolo a sé; assume una sua veste propria. Naturalmente, essendo stato « regolamentato » dai francesi, non poteva non avere una giustificazione dottrinarica, una ragione d'essere razionale: lo

si fa derivare, infatti, dalla dottrina della « tranche de vie », pendant riconoscibilissimo della novella naturalistica: gemella delle novelle di Maupassant, dei romanzi dei Goncourt ecc. Dice l'*Enciclopedia dello spettacolo*: « Uno scorcio di vita, un ambiente inedito, un'azione sommaria, spesso brutale, o anche stagnante, a suggerire una immobilità senza scampo, un linguaggio caratteristico: ecco le coordinate degli innumerevoli atti unici messi in scena dal « *Theatre Libre* ».

Non a caso questo Teatro, benemerito della cultura teatrale europea, fu fondato da Antoine intorno al 1890, padrini due scrittori « immersi » nel *naturalismo* fino ai capelli, Emile Zola ed Alphonse Daudet, riduttori essi stessi di novelle condensate in un atto, scritte dai vari Coppée, Céard, Hennique ecc. L'atto unico ebbe dunque un suo Teatro, e i pontefici e i sacerdoti del *naturalismo* ebbero in quel Teatro il loro battesimo e la loro tomba. Da Zola al *verismo* nostrano, il passo è breve. Certe opere in un atto, bozzetti drammatici, comici, farseschi, godono tutt'ora di vasta popolarità e di non poco prestigio anche perché, come nel caso dell'atto unico di Verga « *Cavalleria rusticana* », il melodramma dilatò notevolmente la sua già grande eco. Tuttavia è doveroso ricordare che l'autore europeo il quale seppe dare al genere dell'atto unico la maggiore civiltà letteraria e il più profondo valore psicologico, fu Anton Cecov al quale si debbono i più perfetti esempi di Teatro breve: « Una domanda di matrimonio », « L'orso », lo stesso monologo « Il tabacco fa male », preludono al grande Teatro della maturità e possiedono, al tempo stesso, una autonoma forza poetica.

Dovremmo parlare ancora di Pirandello, Betti, O' Neill, Shaw, Brecht, Jonesco, Beckett, Adamov ecc., ma il discorso ci porterebbe troppo lontano. Non è questa la sede: abbiamo citato nomi illustri soltanto per dimostrare che dalla nascita del « *Theatre Libre* » in poi tutti i grandi autori di Teatro hanno scritto e scrivono opere in un atto. I giovani — o non più giovani — che hanno concorso e concorrono al « Premio Ruggeri » della città di Fano, scrivono anch'essi opere in un atto. In quasi dieci



Ruggero Ruggeri nelle vesti di Don Fiorenzo, il parroco "santo,, e un po' mago de "Il Piccolo santo,, di Roberto Bracco. Ruggeri, dopo la "prima,, del 1921, riprese decine di volte il dramma di Bracco, tuttora valido dopo più di 50 anni, anticipatore riconosciuto del moderno "Teatro del silenzio.,,

(Foto Archivio Biblioteca Federiciana)

anni (il Premio è nato nel 1958) alcuni di essi hanno fatto molta strada: hanno opere proprie rappresentate in Teatri prestigiosi (Di Mattia al « Piccolo » di Milano, Bertòli all'« Athenée » di Parigi), son diventati nomi che « contano » nel nostro Teatro, come si dice comunemente. Certo: non tutto è perfetto, e non tutti sono stati chiamati per un mestiere così difficile. L'importante, però, è che il Premio, senza voler troppo sottilizzare, si è dimostrato vitale: e ad esso guardano, con sempre maggiore interesse, pubblico, autori e teatranti. Ora, a quel che ne sappiamo, l'Amministrazione comunale sta predisponendo una degna celebrazione del decennale: l'istituzione di un Concorso per un'opera in tre atti, naturale coronamento di un lungo periodo della nostra vita cittadina che ha significato qualcosa nella cronaca del Teatro di prosa italiano.

LUCIANO ANSELMI