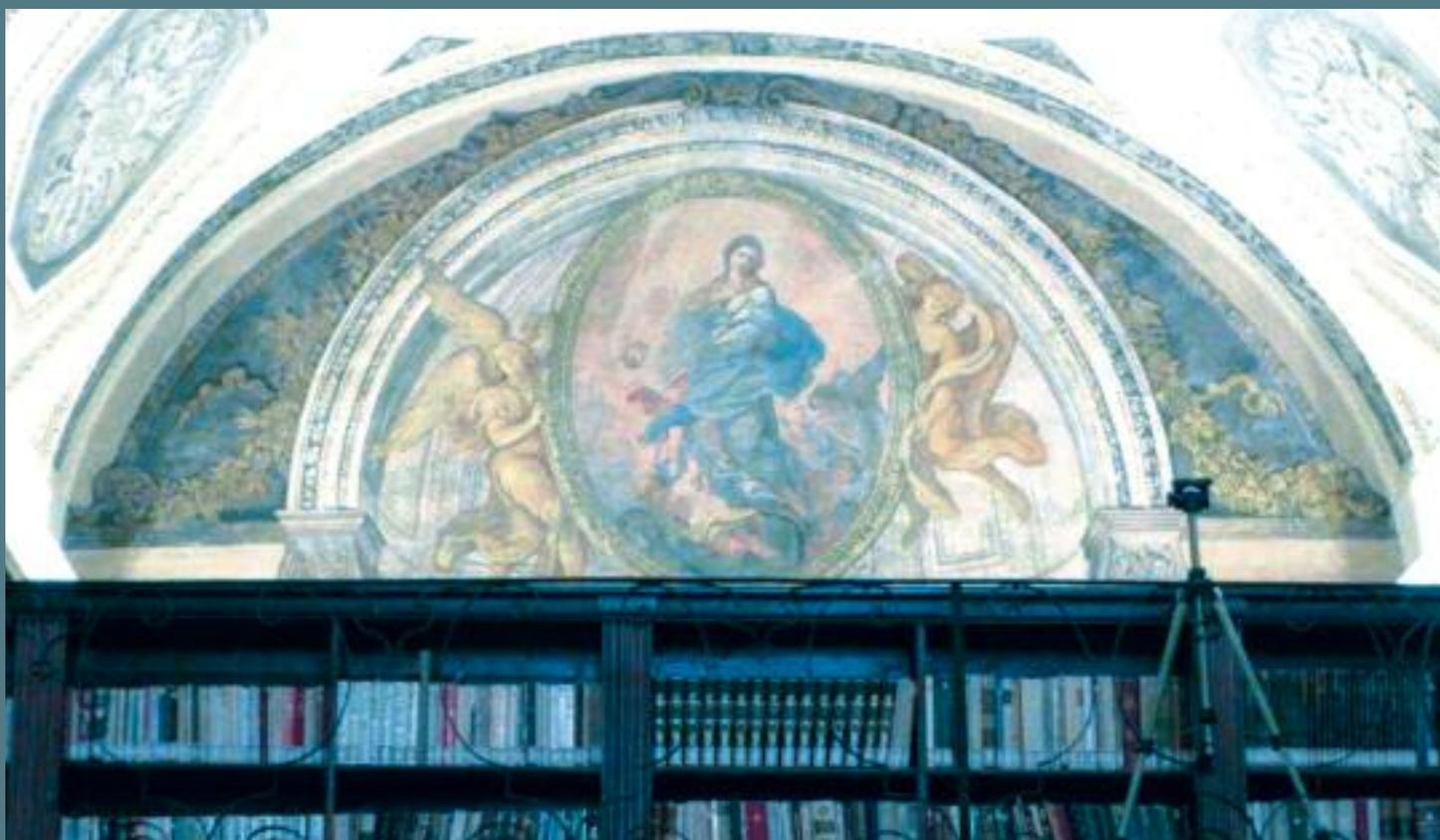


RIDOTTO

SIAD Società Italiana Autori Drammatici

SPECIALE CONVEGNO - NUMERO 9/10 SETTEMBRE/OTTOBRE 2014



RIDOTTO

Direttore responsabile ed editoriale: Maricla Boggio

Comitato redazionale: Enrico Bernard, Maricla Boggio, Fortunato Calvino, Angelo Longoni, Mario Lunetta, Stefania Porrino, Ubaldo Soddu • **Segretaria di redazione:** Marina Raffanini

Grafica composizione e stampa: Edizioni Ponte Sisto soc. coop. - 00186 Roma, Via di Monserrato 109 - Tel. 066868444 - 066832623

Indice

EDITORIALE

Maricla Boggio, **Il terzo appuntamento** pag 1

RELAZIONI

Italo Moscati

Quando il Dramaturg dimentica Tiresia pag 3

Giulio Baffi

Teatri "di trincea" e teatri "in trincea" pag 9

Fortunato Calvino

Il futuro della drammaturgia nei corsi di scrittura creativa pag 10

Maricla Boggio

La favola del testo cambiato pag 12

Enrico Bernard

Lo spettro di Goldoni pag 15

Ubaldo Soddu

Teatri Stabili: babilonia e potere pag 17

Ennio Coltorti

Un teatro per tutti? pag 19

Ombretta De Biase

Il Premio Fersen e la Rassegna teatrale "Anima Mundi": due punti di vista pag 21

Maria Letizia Compatangelo

Per un teatro nazionale in Italia pag 23

Luigi Lunari

Per un pronto ritorno alle catacombe pag 25

Mario Lunetta

L'irrefrenabile avventura dei premi letterari pag 26

Luigi M. Lombardi Satriani

La parola tra futilità e progetto pag 29

Marco Palladini

Per un teatro di poesia e di resistenza civile pag 33

Massimiliano Perrotta

Il teatro minimo pag 35

Maurizio Barletta

Il teatro oggi pag 36

Mario Fratti

Drammaturgia italiana oggi pag 39

Stefania Porrino

Strategie di sopravvivenza pag 40

Pippo Di Marca

Drammaturgia e scrittura scenica pag 42

Riccardo Barbera

L'equilibrismo teatrale. Festival e rassegne appese a un filo pag 44

Gianni Clementi

L'isola pag 45

Mensile di teatro e spettacolo fondato nel 1951

SIAD c/o SIAE – Viale della Letteratura, 30 – 00144 Roma

Tel 06.59902692 – Fax 06.59902693 – Segreteria di redazione

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 16312 del 10-4-1976 – Poste Italiane Spa ^ Spedizione in abbonamento postale 70% DCB Roma – Associata all'USPI (Unione Stampa Periodica)

Il versamento della quota può essere effettuato tramite bonifico intestato a SIAD

Roma presso BANCA POPOLARE DI MILANO – AGENZIA N. 1002 – EUR

Eur Piazza L. Sturzo, 29 – 00144 Roma Rm – Tel. 06542744 – Fax 0654274446

Coordinate Bancarie: CIN U UBI 05584 CAB 03251 CONTO N. 000000025750

Coordinate Internazionali: IBAN IT51 U 05584 03251 000000025750 BIC BPMIITM1002

Abbonamento annuo € 50,00 – Estero € 70,00

Numeri arretrati € 15,00

ANNO 61° – numero 10, settembre/ottobre 2014

finito di stampare nel mese di ottobre 2014

In copertina: la Sala della Crociera a Via del Collegio Romano che ha ospitato il Convegno

IL TERZO APPUNTAMENTO

Maricla Boggio

Con questo numero speciale di “Ridotto” pubblichiamo le relazioni di quanti, autori e personalità della cultura, hanno preso parte al Convegno tenutosi, nel novembre del 2013 per iniziativa della SIAD, alla Sala della Crociera di Roma.

Si tratta del secondo appuntamento, dal titolo “Per un’idea politica del teatro in Italia - la scrittura teatrale in tempo di crisi”, che ha seguito il primo, del novembre del 2012, dedicato a “Drammaturgia italiana oggi - linee e tendenze per il prossimo futuro”, le cui relazioni sono state pubblicate nello “Speciale” del 2013.

Rileggendo le relazioni di entrambi i Convegni, emergono alcune riflessioni che portano a proporre un terzo appuntamento per il prossimo novembre e che dei primi due incontri dovrebbe costituire uno sviluppo, almeno teorico, certamente propositivo, e possibilmente indirizzato a chi - autorità ministeriali, politiche, amministrative e soprattutto culturali - possa intervenire per riconoscere quanto sia importante, per esprimere la nostra attuale società, un teatro che ne esprima le istanze e le esigenze e non sopravviva maldestramente ai margini di tale società, ma ne sia espressione viva e partecipe.

Alcune relazioni in entrambe le annate si sono attestate a tematiche non strettamente teatrali. Questo allargamento di visuale è un elemento positivo, che ha messo in evidenza che il teatro non va considerato un settore a se stante, bensì un modo di esprimere idee, sentimenti, sensazioni, provocazioni e progetti attraverso linguaggi diversi pur se definibili nel complesso come “scrittura drammaturgica”. Ma il mondo in cui spaziano tocca l’antropologia, la politica, la storia, la spiritualità, la dimensione sociale e la società in divenire, nonché il mondo letterario, la poesia e quante altre modalità espressive l’autore intenda sviluppare. E’ in questa estrema libertà che l’autore dovrebbe sentirsi nella possibilità di dare parola al suo universo creativo. Ma non avviene quasi mai così.

Siamo stratonati dalle tendenze, dalle mode, dagli articoli-intervista sui quotidiani, dove si fa réclames di divi o aspiranti tali; la televisione offre i suoi volti al teatro, bene se chi recita in tv fosse un attore, cosa non frequente. Sono i volti a imperare nella nostra società dell’immagine, il testo si fa sempre più marginale. Le idee sfumano talvolta svaporando in uno sketch. E di sketches si tratta quando si invitano autori a scrivere storie di breve respiro, “corti”;

difficilmente a un autore si concede un respiro ampio, pensando così di contentarne tutto insieme un gruppo. Il testo, qualcuno lo elabora con linguaggi estranei alla parola - è la “scrittura scenica” -; c’è chi rivendica la maniera “divertente”, pur non rinunciando talvolta a problematiche sotterranee. Qualche teatro pubblico si è aperto agli autori italiani: è il caso del Teatro Stabile di Trieste dove Antonio Calenda, suo direttore per una ventina d’anni, ha messo in scena alcuni italiani; ma proprio quest’anno Calenda non dirige più il teatro. Al Teatro di Roma più direttori - Squarzina, Scaparro - hanno aperto le porte ad autori italiani contemporanei valorizzando anche i teatri di periferia. A Milano Ronconi sta provando un testo di autore italiano, che è già stato rappresentato a Parigi, forse così c’è una garanzia. Se esiste volontà, l’autore sfata l’antica diceria della mancanza di interesse da parte del pubblico.

Gli autori italiani di oggi, oltre alle iniziative di teatri privati capaci a proprio rischio di aprirsi a volenterosi attori-autori-registi, cominciano ad avere più spazio, specie in rassegne, in festivals spesso con un marchio di novità di linguaggi; appaiono, ma subito come stelle comete spariscono nel buio. Chi è riuscito davvero a rappresentare un testo in cui abbia espresso una sua tematica con più di tre attori? Gli autori di oggi si appoggiano il più delle volte a dei classici o a film di successo, li rimodellano contentandosi di un posto marginale, all’ombra del nome che attira. Oppure si attesta alla cronaca, di sicuro impatto emozionale. Manca una vera società teatrale, è scarsa la convinzione che degli autori possano fissare lo sguardo su temi che oggi ci toccano, ci feriscono, ci commuovono, in ogni caso ci riguardano; soltanto il terribile universo delle violenze pare consentire spazi sicuri: temi a cui molti autori si attaccano perché l’argomento è già una presa sicura. Ma la drammaturgia è altra cosa.

In una situazione di sfacelo strutturale manca una sia pur minima sicurezza nel prevedere un’attività. Il futuro è avvolto in una nube di incertezze. Non è la crescita organica di una coscienza intellettuale a sostenere il teatro italiano, ma neppure il teatro in genere; non sono previste strutture nuove che ne garantiscano la fruizione e prima ancora la crescita. Per il teatro si intuisce l’esistenza di un disegno ad esso esterno, genericamente politico. Come può reagire l’autore a questa situazione? Come reagisce chi, nonostante tale condizione di fondo, si ostina a metterlo in scena? Questo l’appuntamento che lanciamo per il TERZO ANNO, il 26 novembre, sempre alla Sala della Crociera, a cui gli autori della SIAD sono invitati a partecipare con un intervento.

QUANDO IL DRAMATURG DIMENTICA TIRESIA

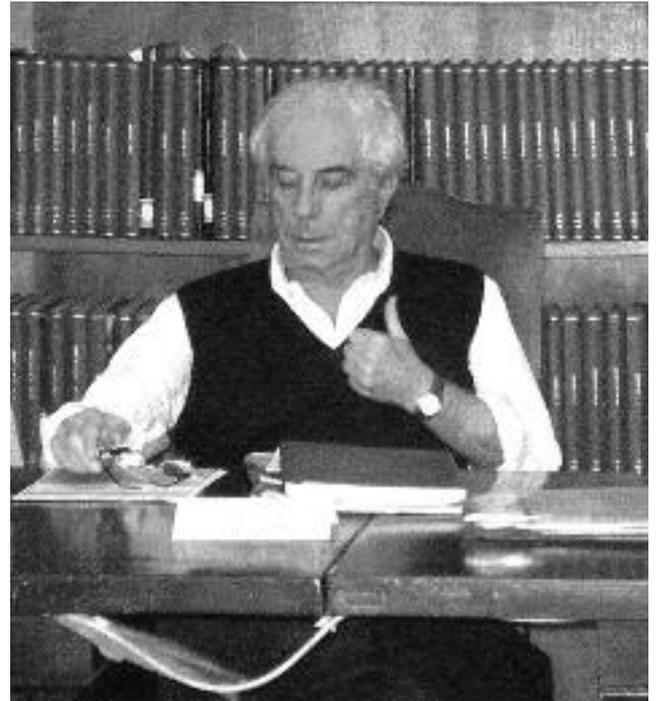
Italo Moscati

Per ricordare cos'è, o magari cos'era, la Scrittura Scenica nella storia del teatro italiano, vale la pena di tornare ad una dichiarazione di Carmelo Bene sulla regia del suo "Macbeth" stagione 1982-83 ; spettacolo che ebbe una riedizione nel 1996, in coincidenza del centenario della nascita di Antonin Artaud, il padre del "teatro della crudeltà", uno dei padri dell'avanguardia teatrale.

Dieci anni dopo, nel 2002, Carmelo, grande e discusso attore-regista, se ne andrà per sempre e porterà via con sé l'ultima convinzione, il bilancio di una strepitosa carriera. Invenzioni, rivolte, insofferenze, sogni rivoluzionari, solitudine distillata con strepiti dalla scena al cinema, alla televisione dei talk-show.

Nella dichiarazione sul "Macbeth", Carmelo – come lo hanno chiamato tutti da subito- spiegava le motivazioni per proposta e riproposta della celebre tragedia di morte, un'opera amata e "tradita" o, secondo lui, meglio "compresa", un favore fatto a William Shakespeare e al teatro.

Shakespeare, il più famoso e generoso tra i fornitori di testi a getto continuo, e di involontari soggetti e sceneggiature per l'uso di tutti i teatranti o cineasti del mondo, al di là dei secoli (inclusi i registi e gli attori dell'avanguardia italiana degli anni 60 e 70).



Nella storia del teatro e del cinema, il formidabile genio di Stratford ha regalato con largo gesto di semina i più vari esercizi di adattamenti e riscritture, a volte anche troppo fantasiosi; ovunque: nella sua terra, a Londra, a Parigi o a New York.

Una semina cominciata dal tempo dei tempi, fino alle scene della Grande Mela, da Broadway alle sale off e off off. E anche in Italia, un paese diviso in stati di poteri stranieri, che nel Novecento ha conosciuto una nazionalizzazione forzata nel teatro e nella cultura, e poi un interesse spesso superficiale, sulla spinta delle mode, verso gli autori di altri paesi

Diceva Paolo Grassi, fondatore e direttore con Giorgio Strehler del Piccolo di Milano: "Gli autori stranieri qui da noi si devono accontentare di un interesse di tipo turistico". Visite ai fori antichi della scena international.

La gran pesca italiana nell'oceano dei testi del teatro e della letteratura ha prodotto in tutto il secolo scorso un ser-



I membri del Consiglio Direttivo della SIAD: da sinistra. Fortunato Calvino, Mario Lunetta. Al centro, Italo Moscati, membro del Comitato d'onore, Maricla Boggio, Ubaldo Soddu

batoio di rappresentazioni e ispirazioni per le scene nazionali, come pure per il cinema e della televisione (gli sceneggiati), bacini di realizzazioni e consumi culturali con la una sete inesauribile di carte, scritture, temi, argomenti, parole, dialoghi, scene e immagini.

Un'attenzione unita ad una volontà di proporre senza troppi rischi, cercando sicurezze, mettendosi al riparo di pedaggi di diritti da pagare.

Una gran pesca che continua a zampillare, con innesti audaci, a volte addirittura scaltri o furbi, incroci misteriosi nelle profondità delle acque dello spettacolo.

Il vecchio classico teatro tolto dalla notte dei silenzi con i suoi nuovi miracoli. Carmelo Bene ha ripreso i miracoli, li ha rivisitati, amati, odiati, di nuovo amati, vestiti della sua incontenibile volontà di potenza, la potenza del suo intimo teatro di uomo e di attore-regista, un'unica volontà.

Carmelo Bene dixit, a proposito del suo personale "Macbeth": "...lo spettacolo segna la fine della scrittura scenica e spalanca l'avvento della macchina attoriale, sollecitato dalla esperienza elettronica ereditata dalla fase cinematografica e maturata nell'avventura concertistica del poema sinfonico (s)drammatizzato)".

Al centro della fine della Scrittura Scenica e dell'avvento della macchina attoriale, era soltanto lui, Carmelo, che non considerava le sue versioni dei testi teatrali rivisitazioni o reinterpretazioni ma restituzione del "significato metafisico del teatro", secondo la definizione di Klossowski. Ovvero il miracolo della macchina attoriale, lui, l'unico Bene del teatro.

Così, con queste parole come sempre ispirate, il discolo di un'avanguardia che doveva tanto alla tradizione si candidava a fare da folle ma saggio pontiere tra il passato e il futuro, nel pieno del divenire di una esperienza elettronica che ha riempito, sta caratterizzando non solo gli anni Duemila ma i precedenti venti con l'affermazione delle tecniche digitali.

Trent'anni anticipati, con una profezia chiara e profetica (benché nota e quindi molto temuta dai passatisti teatrali) che veniva da un Bene senza tremori e timori che apriva alla forza dell'elettronica e della sua comparsa sulla scena, su tutte le scene dello spettacolo, proponendo nuove idee, contro il teatro della tradizione che considera l'elettronica e il suo linguaggio il Male.

Bene era spinto da un'utopia tecnica da costruire con espressività pluralista, anarcoide, affascinata dalla tecnica da domare, capace di assimilare ogni forma precedente, lasciando spazi al gioco di confronto tra suggestioni della tradizione e prova di futuro. Lavori in corso.

Ed ecco la domanda centrale del tema: come e quando si è cominciato a parlare di Scrittura Scenica, una definizione fatta di storia e di storie, una storia che è banale ricordare come esistente da sempre?

Ogni idea e forma di rappresentazione nel buio dei giorni e delle notti è partita da una necessità di scrivere per la scena empiricamente, pragmaticamente. Il teatro ha fatto i suoi primi esperimenti dal nulla, o meglio da un incesto costante fra intuizioni, testi scritti e tecniche. Allo scopo di mettere in piedi, per mettere su, uno spettacolo.

Tutti i grandi autori, dai greci a Molière a Luigi Pirandello, a Giorgio Strehler, e così via, hanno pensato cosa e come trasformare la scrittura da orizzontale a verticale, dalla parola alla immagine.

Ma è dagli anni tra Ottocento e Novecento, che la ricerca decolla, prende la strada che portiamo con noi, con le sue tappe e variazioni. Una storia che è una quercia di radici profonde che dormono ma anche si svegliano della biblioteca mondiale del teatro, un kolossal che non teme confronti, non li teme dal cinema che ha prodotto tanti kolossal ma ha solo poco più di un secolo di vita, dal 1895; e dovrà vedersela con le prepotenti library delle televisioni che si diffondono a macchia d'olio.

La Scrittura Scenica ha lavorato come radice dai mille tentacoli e solo nello scorso secolo, l'eccentrico Novecento, sembra avere meritato riconoscimenti e quindi le maiuscole.

Oliviero Ponte di Pino, critico e storico del teatro, ricorda l'avanzata della Scrittura Scenica, recensendo su "A teatro- Webzine di cultura teatrale", il libro di Lorenzo Mango di quattrocento pagine, intitolato "Con la scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro Novecento" (Bulzoni, 2003); e prova a fare il punto dei percorsi compiuti.

Ponte di Pino ricorda che nel fatidico Novecento la nozione di scrittura scenica è da attribuire al brechtiano Roger Planchon (1930-2009); e può essere inserita in due contesti diversi.

Il primo riguarda tutto il secolo scorso, quando la scena comincia a rivendicare e ad esplorare con forza la propria autonomia artistica, superando la matrice letteraria e la cultura dell'attore, la fase dei gigioni e dei mattatori. Una matrice, bisogno sottolinearlo, di figure fantastiche e ormai più mortali che immortali, seppelliti dalla smemoratezza. Fantasmi visibili nei ritratti e nelle fotografie, talenti capaci di fabbricare allucinazioni indimenticabili. Artisti verticali, in piedi, nel cuore della scena, la parola, il gesto, il movimento.

E' il tempo che chiama in causa i teorici d'inizio secolo (Gordon Craig, Appia), le avanguardie (dai futuristi alla Bauhaus), i maestri della regia (da Stanislavskij in poi passando per Brecht), i drammaturghi come Beckett.

La grande famiglia rissosa che ha praticato la Scrittura Scenica non come illustrazione della scena ma come risultato di un laboratorio di elementi complessi non solo tecnici bensì espressivi legati alle macchine attoriali, così come l'intende Carmelo Bene. Una macchina per emozioni, desideri, seduzioni: voci in un montaggio di attrazioni che sono le risorse nuove per la scrittura apparentate con tecnologie che si servono sempre più di magie di luci, musiche, azionando i computer e l'informatica. Soluzioni rese possibili da invenzioni e miniaturizzazioni in continuo divenire.

Lungo questi percorsi queste vere macchine, gli attori, associati a più motori di scena (luci e suoni, ogni tipo di grafica) cambiano testi e allestimenti, propongono una nuova parole in un contesto di emozioni, desideri, seduzioni; soprattutto cambiano sia la parola che le sue intenzioni. Lo spettacolo si candida a diffondere una parola che lascia la matrice letteraria presa dal passato, cerca di trasformarla in una nuova profezia.

E' una nuova parola ,come proclama il Carmelo con il suo "Macbeth", una profezia, parole e gesti che annunciano, comunicano visioni. In esse fermentano le stratificazioni di epoche e di scritture ad esse riferite . La profezia è la sua meccanica.

Il regista che allarga la sua autorità e competenza sulle scene, come avviene nel cinema e nella tv; e l'attore macchina attoriale, che entra in concorrenza con lo stesso regista, e si sente superiore.

Questa tendenza è penetrata profondamente nel Novecento. Ha influenzato anche gli autori che sembravano non avere nulla di profetico nelle loro opere.

Luigi Pirandello con il suo teatro ha tenuto in piedi il gioco borghese della parti, e lo ha chiuso nel suo vuoto: un mondo che sarà sempre fatto da personaggi in cerca d'autore.

Bertolt Brecht dai personaggi passa alle masse, alle rivoluzioni, con un ritocco al pirandellismo: la profezia della parola si scioglie nella storia, e la parola diventa il gioco della seduzione ideologica.

Le masse possono essere convinte solo se sono colpite dal fascino della seduzione: per il consenso ai totalitarismi novecenteschi, diversi mondi per creare un irresistibile mondo in divise, da quelle militari agli eroi del lavoro.

Un processo lungo. Cominciò agli inizi del secolo e durerà. Una parola definiva un autore diverso, che diventava una lancetta in continuo movimento nella politica, al centro di una storia del teatro (del cinema) che avevano bisogno di lui, prima e dopo la "grande guerra" 1914-1918, tra l'irruzione delle masse nella storia, come la chiamò George Mos-

se, e le rivoluzioni, soprattutto quella sovietica del 1917; con i conseguenti totalitarismo, fascismo e nazismo.

La parola era "drammaturgo", origine tedesca: "dramaturg", usata per la prima volta dallo scrittore, drammaturgo e filosofo Gotthold Ephraim Lessing nel saggio "La drammaturgia di Amburgo"(1767- 1769)

Il "dramaturg" è la testa pensante di un teatro , di una compagnia, e di numerosi gruppi militanti; è la penna, l' "architetto" (scenografo e costumista), il solo, vero e responsabile delle scelte tra gli autori e delle opere, l'intellettuale politicizzato che è l'incrocio delle responsabilità di e in un teatro.

Il teatro novecentesco, con l'ostracismo ai classici e alle scene "borghesi", creava e assisteva all'ascesa della figura del "dramaturg" da una prima fase militante (che spezza il "pane" delle ideologie) ad una successiva fase di sistema culturale (il "pane" che diventa obbligatorio) del teatro e del cinema nei regimi totalitari con diversità ma con un comune centralizzazione dei contenuti e delle forme.

Dal comunismo sovietico al fascismo e al nazismo, il "dramaturg" in vario modo era al lavoro per istituzioni stabili con una autonomia molto relativa, sottoposta a controlli politici.

Le avanguardie diventavano il nemico: il futurismo s'illuse e finì tra le braccia del duce Mussolini; e il surrealismo scelse l'anarchia o il comunismo ma fu presto archiviato, come altre forme irrequiete o di rivolta, sfarinate dagli eventi, dalle guerre, delle contrapposizioni rigide della politica.

A poco a poco, percorrendo uno splendido e lancinante



Da sinistra, Mario Lunetta, Italo Moscati, Maricla Boggio

viale del tramonto, le avanguardie tramontarono tra gloria e svendita, infine scomparirono, come scrive in "Il secolo breve"(1994) lo storico Eric J. Hobsbawm, per andare lentamente ad occupare le pareti dei ricchi collezionismi e dei musei.

Le avanguardie portavano inquietudine, angoscia, entusiasmo, rabbia. Erano fuori o sopportate dal teatro che cercava stabilità e ubbidiva alla politica, alla domanda di una scena politicizzata, un teatro senza altro fine se non quello di accettare d'essere impegnato ed educativo, obbligatorio, nello scenario complessivo di scontro fra democrazie e nazifascismo.

Il teatro migliore scelse la democrazia, in quei momenti di lotte senza quartiere. Il suo missionario fu il "dramaturg". Eletto a furor di potere, e di masse adoranti.

Durante e dopo la "seconda guerra" mondiale (1939-1945), il "dramaturg" governava le i temi e le forme teatrali nella necessità di conquistare pubblico e diffusione di consenso.

Finito il conflitto, mentre l'Europa apriva i cimiteri e passava unguenti sulle ferite, le drammaturgie e i drammaturchi (denominazione poco usata negli Stati Uniti) erano ancora dominanti ma si stava aprendo una pagina nuova, solo in parte collegabile alla stagione delle avanguardie.

Erano gli anni in cui l'attore di fronte a un pubblico che non era più l'amante da continuare a sedurre, cedeva alla figura del regista che, specie in Italia, stava per assumere il ruolo del dramaturgo, del "drammaturg".

Giorgio Strehler e Luigi Squarzina- Squarzina scrittore di teatro, Strehler adattatore creativo di testi- conquistarono da registi la guida di due importanti Teatri Stabili a Milano e a Genova; crearono un modello per altre istituzioni dello stesso tipo in varie città italiane e con varia fortuna. Il faro era il Piccolo di Milano, il primo a nascere nel 1947, con l'impulso di Paolo Grassi e Strehler.

Strehler si dedicò a Brecht, contribuì al successo italiano dei suoi testi e delle sue tecniche, comprese quelle dello straniamento che affascinarono numerosi gruppi di teatranti legati alle compagnie alternative o ai gruppi decentrati.

Era il leggendario Brecht, rappresentato a Broadway, che era stato costretto a lasciare America dopo essersi presentato a Hollywood portando, come disse, le sue idee da mettere in vendita, e venne accusato dalla commissione MacCarthy di attività antiamericane, in quanto comunista.

Comincia un'avventura storica diffusa nel vecchio continente. I teatri stabili sono sempre sovvenzionati o protetti dagli stati. Ma finiscono nel vento dei ricordi rimossi, ad esempio le denunce di Vladimir Majakowskij a carico dei burocrati di stato e di partito nella Unione Sovietica: "cimici" così li chiamava il poeta, che era stato "futurista di sinistra". "La cimice" s'intitola un suo testo del 1929 che ricomparì negli anni 60-70 fra i testi delle avanguardie, Carlo Cecchi attore-regista lo mise in scena nel 1975.

Nel fare il bilancio a distanza di tempo da quegli anni il critico francese Bernard Dort (1929- 1994), studioso di teatro, parlò in sintonia con il poeta russo e giudicò duramente la realtà e il mito del "teatro sovvenzionato che crea attori funzionali al consenso, baraccone burocratico senz'anima".

Era una questione non particolare in un contesto che preparava molte cose, d'altro tipo. Gli sguardi verso il futuro guardavano oltre in tutti i campi del vivere e del sapere, oltre i campi di concentrazione e di sterminio che continuavano a fumare in Europa nella angoscia delle memorie.

Dagli anni 50 e 60 il vento stava cambiando in maniera veloce, impetuoso. Il mondo cercava, o meglio viveva, circostanze nuove. Le generazioni dei giovani, figli dei milioni di combattenti della seconda guerra mondiale nei continenti dall'Europa, Africa, Asia, chiedevano ai poteri e ai sopravvissuti diversi orizzonti. I primi a muoversi, tra i giovani, furono i figli dei vincitori, tra gli Alleati l'America, gli Stati Uniti.

Dagli Usa partivano massicce distribuzioni verso ogni dove, a cominciare dai paesi sconfitti, dal Giappone alla Germania, all'Italia. Distribuzioni di modelli di vita e di consumi di massa, dalla lavatrice al cinema e alla tv, alla musica, alle canzoni, alla letteratura.

I suoni, le immagini, le suggestioni volavano nei cieli della aviazione civile e nei cieli della comunicazione e dello spettacolo, o meglio dell'entertainment globale. La vita ruotava rock around the clock, around the world ,ma soprattutto intorno al Paese americano che si candidava a fare da trasmettitore di culture e di tutela della democrazia, come una missione patriottica da diffondere negli anni in arrivo.

Il mondo viaggiava, come mai gli era accaduto. Viaggiavano il cinema di Hollywood ; e, in fondo alle stive degli aerei, le pizze del cinema indipendente americano; poi, la poesia, la letteratura, il teatro, protagonisti in cerca d'esistenza con i loro spettatori, seguaci, e scoprivano insieme il sacco a pelo.

Cominciò la beat-generation nel 1950, in coincidenza con la guerra di Corea, ad agitare con Jack Kerouac e il suo romanzo "On the road" il mito delle strade e dei motori i giovani drappelli del ferro e delle idee libertarie; a denunciare con William Burroughs e il suo libro "Il pasto nudo" il controllo sulle menti che lo uno stato può attivare sugli individui; a segnalare con Allen Ginsberg, la poesia, barba, casacche bianche, filosofie orientali, i bonzi, lo zen; a invocare con Gregory Corso, e il poema "Howl!", un urlo contro l'atomica (nel ricordo di Hiroshima e Nagasaki), le violenze, le guerre, ogni tipo di guerra, mentre i marines continuavano a sbarcare (nel Vietnam dal 1960).

La beat generation, con Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Norman Mailer e altri, apparve come una sorta di manifesto assimilato a una sensibilità giovanile che influenzava non solo l'America ma l'Europa.

I beat suscitavano suggestioni, attraverso la musica e i film, sull'entertainment, lo spettacolo; una densità di contenuti e di immagini proposti con leggerezza di stile che si diffondeva senza ostacoli, generando nelle società avviate ad essere "affluenti", cioè le più ricche, il bisogno di una reazione, il desiderio di svolte di contenuti e di forme, una rivoluzione estetica, di grande fisicità.

La guerra fredda tra Usa e Urss, non più alleati ma rivali, aveva anch'essa le sue conseguenze, iniziate dopo la fine del conflitto mondiale. Tutto si corrodeva e tutto aveva urgenza di cambiare. Mattoni freschi cancellavano cupe

macerie. Il teatro dai pomeriggi nei giorni bellicosi tornava alle ore della sera; e sarebbe stato più lo stesso.

Declinava la figura egemonica del “dramaturg”, un declino che in Italia avanzò con lentezza, grazie al prestigio dei registi, e non intaccò il valore delle singole persone ma il ruolo del regista; dopo Strehler e Squarzina, nella stabilità delle scene spuntò discreta la figura presoché isolata di Luca Ronconi.

Le scelte politiche ed estetiche della stabilità cedevano, avanzava confusamente, in un sempre più pressante import-export tra le sponde dell’Oceano Atlantico, il desiderio di figure e forme all’altezza di un pubblico giovane, i baby boomers, così sono stati chiamati negli Stati Uniti i nati tra il 1945- 1964.

La morte seminata nei continenti suggeriva nascite e rinascite impetuose. In Italia, ci furono i baby boomers, del tutto diversi, col fascismo che aveva premuto per una crescita demografica, uno dei temi di un regime di media potenza. I figli nascevano nell’alone dell’impero e delle colonie, nel periodo della alleanza con il dittatore Hitler. Culle piene. Destini di ambizione autoritaria impensabile e subito frustrata. I figli ne pagarono il prezzo, in famiglie decimate dai conflitti e dalla fame, sotto i bombardamenti.

Soffiava forte il vento dell’import nel nostro Paese dei film americani proibiti e del cinema che dal 1951 portò alla Hollywood sul Tevere, arrivarono il jazz, le canzoni e, tra i giovani più curiosi, i versi, i messaggi, i bagliori della beat generation.

Per il teatro, non si poneva la questione di una Scrittura Scenica, perdurava la prospettiva di conservare il “dramaturg”, fissare la stabilità, favorita dalla sinistra, accettata non senza diffidenze e difficoltà nei vari governi che si alternarono dagli anni Cinquanta in poi.

Il punto non era questo, ma un altro: nel giro di crisi tra ricostruzione e miracolo economico (1950- 1960) cosa accadeva nella piccola, ma importante, indicativa casa del teatro?

Per evitare lungaggini, è utile andare al cuore di novità che punteggiavano la vita e le scelte del teatro. Sopravviveva o languiva il teatro di tradizione, cercando di ravvivare malgrado tutto i suoi valori.

Le attività dei Teatri Stabili (Milano e Genova), ma se ne aggiungevano altri (Torino), avevano un sopravvento indiscusso. Fu il periodo migliore per loro e i loro cartelloni, in arruffati conflitti tra i partiti, e le loro correnti, sulle scelte dei testi e delle linee, cartelloni pesati sul bilancino delle opportunità ideologiche, ripetitive. Volute di risultati consolidati e poca aria fresca. Incertezze di fondo. Ieri, oggi forse, e domani? Gli autori viventi in panchina, centellinati, messi all’angolo del ring, una fioritura di premi teatrali subito sfioriti, inutili; testi tenuti lontani dai palcoscenici vivi, in cui dominava lo smog dei soliti noti.

Cosa appariva all’orizzonte? Cosa è utile raccontare oggi, guardando indietro, dopo sessant’anni di storia degli Stabili, unica vera istituzione rimasta?

Oggi il panorama (2000-2014) risulta forse volenteroso, contraddistinto negli anni più recenti da proposte in genere confuse, ubbidienti a mode, autori, attori, modelli televisivi (non più gli sceneggiati ma vuote fiction); a scelte

di testi fragili e ritorni ai classici o fughe in avanti nelle scelte dei testi da rappresentare. Un groppo alla gola. Perché bisogna andare a teatro? Poche o nessuna risposta.

Le nuove generazioni cercano una figura diversa dal “dramaturg”, i giovani e gli ex baby boomers cercano un Tiresia del teatro, un teatro capace di vedere un futuro senza per questo essere un futurista (ma conoscere il futurismo); senza proporre soltanto un regista pilota di ideologie (ma vere sensibilità di giustizia sociale); senza nostalgie per le glorie dei mattatori (c’è bisogno della linfa di corpi attraenti). Un Tiresia che non sonnecchi e abbia solo voglia di rifarsi a un import tradizionale, incapace di andare al centro del vuoto teatrale, accendere lampi, regalare pensieri e brividi.

Se Paolo Grassi del Piccolo Teatro stigmatizzava il turismo teatrale imposto dallo show business o da un’affannosa tendenza a inseguire i successi di Broadway, all’inizio del nuovo secolo, il 2000, terzo millennio, compare e resiste un bisogno di togliere polvere, sperimentare, perché la stabilità non lo ha fatto, e non ci neanche provato.

Esigenze nate in nome dell’età e di un rinnovamento urgente, improrogabile, che si è rodato nello scontro sempre più impetuoso dalla metà degli anni 50 ai due decenni successivi, fino agli anni 80, tra la “scena ufficiale” e un firmamento di “neo avanguardie”; uno scontro che velocemente si sparse ovunque.

Chi voleva fare teatro, o voleva interessarsi a forme dimenticate o lontane, oscillò tra il recupero delle avanguardie storiche (soprattutto il surrealismo) e l’interesse per le forme, le tecniche, le fascinazioni di teatri altri, chiamati terzo e quarto teatro individuati nella carta geografica in terre assai lontane.

Un’avventura appassionante, a volte furiosa e competitiva sul piano della politica e della distribuzione delle risorse pubbliche, in modo speciale, ossessivo, polemico, rancoroso.

Per documentarsi su questa avventura è possibile consultare “Teatro di regime” a cura di Franco Quadri (Mazzotta, 1977) e “Memorie dalle cantine” a cura di Silvia Carandini (Bulzoni, 2014).

Il confronto di idee e di pratiche estetiche si riversò nella Scrittura Scenica, meglio nelle Scritture Sceniche. Import-export dagli Usa; ma anche scambi, un gran via vai. Un gran tour. Dalla Polonia di Jerzy Grotowski alla Danimarca, dove andò a lavorare lasciando la Puglia Eugenio Barba; dall’America del Living Theatre e dei Bread and Puppet, di Bob Wilson, Meredith Monk, e Robert Foreman, all’Inghilterra di Peter Brook.

In Italia, figure in prevalenza provenienti dal Sud, Carmelo Bene e Leo De Berardinis; i fiorentini del Carrozone (Federico Tiezzi), i romani Giuliano Vasilicò e la Gaia Scienza, i napoletani di Falso Movimento (Mario Martone). Nati e cresciuti fuori da ogni accademia o scuola, come Carmelo che entrò e uscì dalle aule e scelse i sottoscala per i suoi primi spettacoli.

Il motore di questi scambi si scatenava nei festival, in particolare quello di Nancy, in Francia, o in un ambizioso, importante, festival internazionale i cui appuntamenti più vivaci, prestigiosi, furono Amburgo e Caracas, a cui parte-

cipò un altro polacco di grande rilievo come Tadeusz Kantor (1914-1990). Kantor, artista e teatrante, il più anziano di tutti, l'autore della inquietante "Classe morta": un processo alla cultura europea.

A tentare di fare chiarezza, o almeno il punto, venne un piccolo libro pubblicato nel 1968, "La cavità teatrale" (De Donato) di Richard Schechner, in cui erano e sono riassunti gli assalti numerosi e appassionati tra epoche non solo teatrali, mostrando a varietà delle ipotesi e proposte sotto il tetto delle Scritture Sceniche.

Una sorta di articolato manifesto che presentava alcuni dei maggiori esponenti delle avanguardie americane e i loro motivi estetici, architettonici, sociali, psicologici e "addirittura sensoriali della trasformazione in atto".

Ed ecco il "dissenso" che viaggiava. Con i moti studenteschi di Berkley, il teatro off e off off, il teatro che esce dai teatri, conquista gli ambienti più diversi, una nuova America, moltiplicatore sociale di ogni fenomeno, mandava ingigantite le forme della nuova protesta.

Dopo il New Left, il Black Power e i Sit-ins, ecco lo Street Theatre. Il dramma esce dalla scena, conquista la piazza, serpeggia nelle vie, esplose nelle stazioni della Metropolitana. Non si contenta di mimare la realtà, tende a sostituirla. La parola d'ordine non è più un rispecchiamento, ma inserimento, infiltrazione, invasione".

Il teatro come cavità in cui tutto precipita, nella sensibilità primaria, profonda, un luogo dove il corpo si esalta e sceglie perché tutto può provare, dice Donald M. Kaplan nel libro di Schechner.

Il tam tam del piccolo e ambizioso manifesto arrivò in Italia, accolto da un critico, da Giuseppe Bartolucci, il primo a rifarsi agli invii e agli esempi americani nei libri "America Hurrah" (Ed. Teatro Stabile di Genova, 1968), "La scrittura scenica" (Lerici, 1968), "Teatro corpo- teatro immagine" (Marsilio, 1970), "Il vuoto teatrale" (Marsilio 1971).

La cavità e il vuoto. Il teatro avvertiva che alle sue spalle c'era quella che Harold Pinter chiamerà nel 1975 "Terra di nessuno" ; prima di lui, in "Aspettando Godot", nel 1953, Samuel Godot aveva già evocato il nostro pianeta come terra dell' attesa di nessuno.

Le speranze del teatro non erano finite. Erano rappresentate dalle illusioni. Le illusioni cosa sono se non speranze mascherate, lunghe recite vitali, fedi d'acciaio?

Nelle terre di nessuno, e di tutti, si alzavano dalle cavità interiori le voci e i corpi di figure che in modi diversi, con lingue diverse, in un'anarchica diversità, avevano distillato altre attese, attese senza Godot, attese di macchine attoriali ad alta intensità. Macchinari umani. Profezie di laici, profezie di strani Tiresia. Due strani Tiresia.

Uno venuto dall'America, classe 1925, Julian Beck, con



La Sala della Crociera con i partecipanti

il gruppo di Judith Malina, e loro apostoli, tutti nudi, bellissimi, sensuali per invocare il "Paradise Now" nell'amplesso fisico con il pubblico sulle tavole del palcoscenico come accadde al Festival di Avignone.

L'altro, venuto dalla Puglia, 1937, per predicare cercando la bestemmia, l'offesa al vecchio teatro, che si potesse udire e vedere: Carmelo Bene, l'ateo devoto di "La Nostra Signora dei Turchi", romanzo, testo teatrale, film dallo stesso titolo, urla sussurrate e potenti, tra incensi del passato remoto che lasciano trapelare immagini vivide, indimenticabili.

I due Tiresia, ciechi volontari, cercavano di prevedere il futuro senza riuscirvi, presentavano un loro sogno di protesta non violenta e d'anarchia.

Un filo di fumo alto e robusto che si spense prim'ancora dei loro abbandoni della vita.

S' incontrarono sul set di "Edipo re" (1967), in cui Julian Beck interpretò Tiresia e Carmelo Bene era Creonte. Erano gli anni del loro cinema, fatto in vario modo, con curiosità e imparare tecniche per tornare al teatro.

Anche per loro, una passione totale, inquieta, per il teatro che avevano cercato di ribaltare, innovandolo, amandolo senza riserve, con l'anima ansiosa di una finzione integrale aggrappata alla fisicità, un amore consapevole, con il dovere-incubo di doverlo reinventare. Entrambi portavoce di un' insaziabilità scenica nella vita, un' insaziabilità senza riposo, ispiratori di discepoli spesso distratti, i,

abbacinati dal nuovismo, tragedia che ha ucciso l'avanguardie contemporanee che infatti non esistono.

I due Tiresia, sperduti nel ricordo a causa degli anni inesorabili che passano, non amavano il teatro meditato e premeditato del "dramaturg". A loro appariva chiuso nella corazza della stabilità, cieco prima di loro, più di loro, sul destino che sarebbe stato riservato al teatro, un destino che nessuno di noi conosce. Per fortuna,

Il vero Tiresia era cieco ma vedeva. Julian e Carmelo cercarono di vedere. In un teatro che tende le mani.

TEATRI “DI TRINCEA” E TEATRI “IN TRINCEA”

Giulio Baffi

“Il difficile arriva ora”, lo sentiamo ripetere anno dopo anno, stagione dopo stagione. Forse davvero il “difficile” è in arrivo. Non ci credo poi tanto. Il “difficile” sembra essere diventato condizione permanente del teatro in Italia. Perché il teatro vive “comunque”, anche nella difficoltà, e qui si moltiplica e cresce, progetta ed inventa. Meglio allora salutare “il difficile” come un salvatore? No di certo. Questa è la contraddizione da mettere sempre in evidenza, rispondendo a chi tutto sommato è incapace di prendere decisioni e varare provvedimenti che non siano “fotografie dell’esistente” e garanzia del mantenimento di vecchie rendite di posizione che impediscono di fatto non soltanto un rinnovamento, ma anche una semplice crescita della produzione e del consumo teatrale, tendendo a mantenere intatto lo “stato di difficoltà” di un settore che dovrebbe essere strategico in una nazione come la nostra e che invece è costretto a vivere “in trincea”.

Una parte del teatro italiano vive in questa scomoda posizione e, attenzione, questo a volte ci sembra addirittura una condizione esaltante. Artisticamente forse potrebbe anche esserlo, ma non può essere giudicato con indulgenza uno stato di necessità che si fonda sul disagio e non sulla scelta creativa, sulla lotta come necessità e non come progetto. Trincea diventa così luogo di difesa e non avamposto per una conquista del territorio, del sapere, della crescita.

Per comodità, rapidità e conoscenza, mi fermo in questa mia riflessione a dire del teatro di una città che rappresenta con forza un segmento importante dell’universo complesso e ricco del teatro. Mi fermo quindi a dire di Napoli. Qui il teatro è in trincea per continue difficoltà da affrontare, in un quotidiano incerto che non sempre lo premi. Certamente anche per scelta strategica o morale. Scelta di occupazione del territorio, per molte di quelle realtà, numerose, che decidono di agire in quella parte della città in cui il tessuto sociale è maggiormente disgregato e aggressivo. Qui una Compagnia come Libera Scena si è insediata in anni ormai lontani, e non senza difficoltà, nel Teatro Area Nord, qui l’esperienza del Teatro Le Nuvole centrata sul lavoro per un pubblico giovanissimo e giovane non si è fermata davanti all’incendio doloso che ha bruciato la Città della Scienza risparmiando soltanto il loro Teatro Galilei, qui Mario Gelardi ed un gruppo di amici coraggiosi aprono il Nuovo Teatro Sanità, nel cuore di uno storico quartiere cul-



turalmente abbandonato, qui vive non senza fatica l’Elicantropo di Carlo Cerciello e Imma Villa, Qui quarant’anni or sono vide la luce il progetto di Claudio Ascoli e dei suoi compagni di “Chille de la balanza”, esportato poi a Firenze, nell’ex ospedale psichiatrico di San Salvi, senza perdere speranza ed entusiasmo. Qui sorgono realtà impegnate, generose e fantasiose come Vodisca Teatro, Teatro in Fabula, bbmTeatro. Lavorando e producendo in una moltiplicazione e frantumazione operosa che cancella il sacrificio lamentoso e rivendicativo. E qui, nel quartiere di Ponticelli da qualche anno anche il Teatro di San Carlo costruisce percorsi (alternativi?) del proprio lavoro con importanti e bellissime produzioni frutto dei laboratori realizzati da Francesco Saponaro con decine di giovani e giovanissimi chiamati alla “scoperta” del fare teatro.

Ma se è importantissima la funzione organizzativa e produttiva dei teatri “in trincea”, vitale diventa la funzione di chi sceglie di scrivere per alimentare una drammaturgia del teatro “di trincea”, quella cioè di autori, drammaturghi, registi, attori, che dal tessuto disgregato della città-sirena traggono ispirazione per scritture capaci di architetture per spettacoli forti e appassionati, quelli che combattono la loro battaglia scrivendo e molte volte mettendo anche in scena commedie d’intensa tensione morale, scandagliando le passioni presenti e nascoste, le contraddizioni di una società in affanno, gli affanni e le miserie, i sogni e le illusioni, e anche gli orrori ed i crimini che generano altri crimini. Tutto questo diventa materia viva nelle commedie di Fortunato Calvino, da sempre teso a riscrivere miserie ed eroismi da mettere in scena con coraggio e sapienza nei suoi spettacoli.

E’ stato credo il primo della sua generazione a percorrere la strada del teatro “di trincea”, della lotta senza quartiere a pregiudizi e soprusi, a mortificazioni del corpo e della mente. Non un apristrada, ma un autore che risponde al proprio imperativo d’impegno civile. Come lo è stato per Mario Gelardi, Giuseppe Miale Di Mauro, Luigi Antonio Scherillo e per tanti altri. Giovani e giovanissimi autori che coniugano il loro lavoro “di trincea” con quello “in trincea”, non necessariamente in parallelo artistico o in convergenza forzata, ma come rimorso ed accusa, come sapere e necessità di dare parola ai piccoli e grandi eroismi di una delle tante guerre che il teatro sa vincere.

IL FUTURO DELLA DRAMMATURGIA NEI CORSI DI SCRITTURA CREATIVA

Fortunato Calvino

Navigare in internet è come essere su una barca; in un mare virtuale e pieno di notizie e di informazioni, che spesso ti confondono per la loro quantità più che per la loro qualità. In questo oceano, ci sono tante scuole di teatro e tanti, tantissimi corsi di scrittura creativa. In verità, nessuno di questi corsi, offre realmente la chiave che possa rendere l'eventuale allievo, un futuro autore di teatro. Insomma questi corsi servono? Riescono a dare almeno i rudimenti necessari per diventare un drammaturgo?

Dal 2008 al 2012, ho tenuto un Master di Scrittura Creativa presso il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Napoli Federico II, con la direzione Pasquale Sabbatino. In questi anni ho avuto gruppi di venti studenti, che volevano imparare le tecniche da usare per scrivere un testo teatrale; nei vari incontri-lezione ho cercato di capire quali autori conoscevano o quali fossero i loro testi di riferimento, per la maggior parte dei ragazzi conoscevano o si ricordavano soltanto Eduardo De Filippo; non per averlo visto a teatro, ma in televisione; altri autori di ieri e di oggi erano per loro, perfetti sconosciuti. Dopo un periodo di approfondimento; su gli autori, i registi e gli attori ho potuto passare alla seconda fase e tornare all'obiettivo principale che era quello di far scrivere a loro, un testo teatrale. Nella seconda fase, si è cercato insieme un tema interessante da mettere in scena sotto forma di dramma o commedia. Naturalmente in un gruppo così numeroso è stato difficile individuare una storia che li trovasse tutti partecipe, alla fine ci siamo riusciti e così siamo partiti per la terza fase: scrivere il testo, evitando da subito che non fosse però l'insieme di tanti monologhi individuali, ma che al termine del Master ne uscisse un testo a più personaggi, e con una trama non priva di contenuti: *"...E come avere del materiale interessante per aiutare la propria creatività?..."*. A questa domanda gli ho consigliato di uscire in strada e di farlo più spesso del solito: ho suggerito, di ascoltare e fare tesoro dei dialoghi della gente comune; di rubare a gruppi di persone le loro considerazioni sul vita di tutti i giorni: e di saper scegliere i luoghi dove poter ascoltare questi commenti sia personali che generalizzati, i luoghi deputati sono: l'autobus, l'ufficio postale, lo studio medico. Ambienti dove si può trovare per un futuro testo teatrale materiale prezioso.

Alla fine, il gruppo del Master ha scelto di elaborare un testo che avesse come protagonisti il mondo dei *"Barboni"*, ma nessuno di loro sapeva come affrontare l'argomento:



come diventare loro stessi barboni e poter scrivere dei dialoghi verosimili a quella realtà? Così un pomeriggio per stimolare la loro creatività, siamo andati tutti insieme alla stazione centrale ad incontrarli. Ed è stato un pomeriggio straordinario fatto umanamente d'incontri toccanti e che ha dato agli studenti la possibilità di approfondire una realtà spesso osservata o da lontano o con fastidio; l'incontro particolare e toccante è stato quello con Maria; donna dolcissima che ormai vive in quella stazione da anni, in attesa che un giorno da un treno scenda il suo uomo (*che in realtà non esiste*). Da questa esperienza è nato il testo: *"Vite Imperfette"*.

I corsi di scrittura creativa servono a acquisire la tecnica, e la teoria che sono utili fino a un certo punto perché prima di tutto ci vuole nell'individuo il talento, la predisposizione a scrivere di teatro, ci vuole una forte capacità d'immedesimazione nel creare tanti personaggi, con psicologie diverse e sensibilità opposte: *"Uno nessuno e centomila"**.

Diversamente, si scrivono monologhi, si creano testi didascalici e senza anima: io come autore, penso che quello che si è scritto lo si debba in seguito dimenticare; solo così puoi scrollarti di dosso i personaggi che hai creato, e cancellandoli lasci nella mente altro spazio libero per nuovi e inedite figure. E' vero, la pagina bianca spaventa! Ai masterini consiglio, di mettersi a lavorare a un nuovo testo, solo quando si avverte di aver maturato un'idea, una storia a cui da tempo pensavi: mai accelerarne la crescita, mai avere fretta. Dunque il talento è necessario, come anche la creatività, la visionarietà avendo del mondo idee alternative sia nel modo di costruire una scena, sia nel raccontare una storia. Bisogna avere uno sguardo nuovo, una visione originale per poter emergere da una folla di tanti testi realistici e non; evitare storie scontate, che spesso imitano con il loro linguaggio più la serie televisiva del momento, che veri dialoghi teatrali che sono per forma e contenuti diversi. Il proprio stile lo si cerca e forse nel tempo verrà. Non ci si può

rinunciare a una visione nuova del mondo, a un immaginario capace di rovesciare gli stereotipi, di squarciare abitudini e rinnovare consapevolezze: l'autore porta dentro di sé, l'urgenza del dire, di raccontare una storia. L'urgenza del drammaturgo è quello di continuare a scrivere comunque vadano le cose, è una necessità d'artista, e come artista deve scuotere le coscienze ed emozionare attraverso la sua poetica, il pubblico; un drammaturgo se non si esprime sta male, e negare la scena a un autore di teatro è come murarlo vivo. Questo sono le considerazioni che ho fatto spesso con giovani del Master, e ancora; di essere i critici più esigenti di se stessi, di non innamorarsi delle virgole, delle parole scritte, ma di rileggere il proprio testo dopo un mese, due, di leggerlo ad alta voce per comprendere meglio quello che non va e quello che funziona. Di non credere, che ogni dialogo che abbiamo scritto sia unico o il migliore; fuori dalle nostre mura c'è ne sono migliaia che scrivono: questo è un paese di scrittori, e nel bene o nel male sembra che la gente senta il bisogno di raccontarsi, di esorcizzare così, la propria solitudine o l'infelicità della vita. Per questo si deve cercare per se stessi il meglio, chiedere a se stessi di più. Il mondo va avanti, corre veloce verso il futuro. E il drammaturgo resterà una figura importante, perché spesso riesce a cogliere, e a decifrare il domani anticipandolo; ci

vuole coraggio nello scrivere, non bisogna aver paura di dispiacere a qualcuno. Bisogna evitare di lasciarsi ammaliare dal canto delle Sirene: ma nello stesso tempo bisogna restare il meno possibile nella propria torre d'avorio. Si deve andare incontro alla vita di tutti i giorni; mischiarsi alla gente, ascoltarla. Il teatro che verrà, sarà quello che saprà lasciare dietro di sé un segno; un testo (*e i classici c'è lo dimostrano*), muore sulla carta se non ha saputo guardare in profondità al suo presente ma anche al suo futuro. Un testo termina il suo viaggio se racconta solo di se stesso, se resta chiuso nella sua prigione d'artista. Nei giovani che ho incontrato, molti hanno scoperto il teatro, e molti si sono avvicinati alla vita del teatrante. Da questa esperienza, uno su venti diventerà autore di teatro, a tutti gli ripetuto che dovranno lottare per esistere, che dovranno ogni volta dimostrare di essere capaci, di resistere all'indifferenza, alla diffidenza, alla solitudine. Una solitudine spesso forzata. Per non far morire il "Teatro" in Italia, o meglio per evitare di farlo morire per sempre; si dovrebbe lasciare entrare aria nuova nei teatri italiani, riscoprire i tanti autori che da anni scrivono di questo paese; ascoltarli, dandogli voce. Ma soprattutto rispettarli per la loro dedizione, e per aver dedicato la loro vita al teatro. E non ignorarli, perché questo è solo un modo per uccidere il futuro del teatro.



Fortunato Calvino, Mario Lunetta

LA FAVOLA DEL TESTO CAMBIATO

Maricla Boggio

Di anno in anno seguono i cartelloni dei teatri che all'inizio della stagione pubblicano su giornali e riviste i loro programmi.

Gli Stabili si scambiano spettacoli costosi, aggregandosi fra loro nella produzione in modo da ridurre i costi; sono lavori il cui prezzo potrebbe – come tante volte si è detto – consentire programmazioni di più spettacoli; ma lo Stabile vuol mostrare la sua “grandeur” e preferisce un lavoro imponente piuttosto che tanti testi messi in scena come novità. Perché di solito questi spettacoli attingono al classico o al già conosciuto per fama, specie di altri paesi. Non soltanto Shakespeare, Cecov, Strindberg, Pirandello, i quattro capisaldi del teatro di regia a cui placidamente si aggiunge Goldoni; ma anche quegli autori diventati “classici” dopo messe in scena di diversi registi in altrettanti paesi: autori come Miller, Pinter, Beckett, Tennessee Williams, Spregelburd, di solito stranieri ad eccezione di Eduardo presente in molti cartelloni non soltanto di Teatri Stabili, ma anche di compagnie private di forte tenuta economica.

Se non controllassi la data del giornale, penserei di aver letto programmi di qualche anno prima. Così avviene da tempo, in Italia. E con un peggioramento graduale, nelle scelte e negli allestimenti, determinato da vari fattori. Intanto, la sparizione di alcuni registi e attori di notevole livello. Essi sono stati sostituiti, salvo eccezioni che per fortuna ancora si verificano, da persone di talento tecnico-televisivo o di fama ottenuta attraverso la tv e il cinema o altre forme di spettacolo come il cosiddetto intrattenimento e la canzone, ma di differente spessore culturale e di capacità artistiche di genere diverso.

Altro fattore di peggioramento è il progressivo impoverimento delle compagnie a causa della crisi generale. Chi va a teatro oggi, se lo permette a patto di ricavarne una serata di sicuro divertimento: più che il testo, sono gli attori popolari che, qualunque cosa dicano, sono seguiti con la fiducia di trarne uno svago, un momento di distacco dai problemi quotidiani: i problemi esistenziali ci sono davvero, ma è proprio il teatro che potrebbe dare un sollievo – non una risoluzione, neanche Brecht ci credeva –, ma portare a un momento di riflessione e forse anche di presa di coscienza di una situazione in cui spesso la gente vive sopportandola passivamente.

Quante compagnie hanno chiuso, in questi anni? Alcune erano fra le migliori. Non ce l'hanno più fatta. Trovi in giro questi attori senza lavoro, disamorati, alla ricerca di qualche piccola parte in un film, o impegnati nel doppiaggio, gran soccorritore. E molti aprono scuole di recitazione, da soli o



insieme ad altri compagni: c'è voglia di teatro fra i giovani, e c'è disponibilità a pagare le lezioni per la passione di fare teatro; purtroppo se qualcuno che segue queste scuole approda al teatro professionistico, sovente avrà imboccato anche lui la strada della fame. Questi attori divenuti maestri di giovani allievi hanno però anche loro una pur minima responsabilità del peggioramento: anche loro si erano adeguati all'andamento generale, hanno rappresentato per una vita autori inglesi e americani, tedeschi e russi, sdegnando gli autori italiani. Ma son poi sempre i produttori e i registi a decidere le scelte.

A meno che questi attori non siano già loro stessi a scrivere e a mettersi in scena. C'è infatti, ormai da tempo e forse anche questo per una sorta di economia autarchica, il costume di scrivere, da parte di un attore, un suo testo, quasi sempre un monologo, e di metterselo in scena. Il fatto di saper stare in palcoscenico a recitare le battute scritte da Cecov, da Pirandello, da Mamet o da Calvino produce nell'attore automaticamente la convinzione che anche lui può scrivere delle battute: non proprio quelle, ma analoghe, che si possono dire e di conseguenza quindi sono battute. In teatro è sempre più diffusa la chiacchiera, il parlare di sé, dei propri traumi, delle proprie vicende il più possibile stravaganti o perfino indecenti e come tali definite provocatorie. Escludo, naturalmente da questo commento, quanti attori possiedono il dono della scrittura: perché scrivere per il teatro è un dono, lo si può migliorare ma se non lo si possiede, non lo si può imparare, valga come prova che personaggi eccelsi della regia, tranne che raramente, non hanno scritto testi, da Strehler a Visconti, a Orazio Costa, fino agli attuali, Calenda, Manfrè, Maccarinelli, Cecchi, Martone, salvo qualche rielaborazione di racconti, romanzi, novelle, come spesso ha fatto Gabriele Lavia.

Qui interviene un'osservazione che riguarda alcuni registi di oggi. Molti di essi “cambiano” i testi. Mentre per la

musica è indiscutibile il rigore dell'esecuzione sia sul piano della direzione che dei professori d'orchestra, in teatro è considerato un apprezzabile fatto innovativo quello di trasformare un testo che possiede una sua struttura e un suo linguaggio in una sorta di pretesto su cui inserire le proprie idee e le proprie geniali invenzioni. Lavorano in questa direzione registi che spesso possiedono ottime capacità di palcoscenico, ma del testo danno una versione personale distorta. Il testo è cambiato: è ancora portatore del nome di chi l'ha scritto, ha ancora il titolo originale ma è un altro, ammiccante, insomma nuovo, moderno, a superare l'insopportabile noia dell'autentico.

Partire dal testo classico per un proprio itinerario drammaturgico significa creare delle stampelle, dei sostegni allo spettacolo che si vuole abbia successo per altre ragioni da quelle intrinseche che si fondano sul testo e sui significati di cui l'autore lo ha investito. Analogamente avviene in parecchie occasioni con i fatti di cronaca: oggi si continuano a verificare assassinii di donne, in Italia e fuori. Ecco un argomento per un testo: i giornali e i siti internet sono purtroppo pieni di storie di ragazze violentate e uccise, di donne torturate e stuprate. E con analoga violenza si leggono innumerevoli morti di giovani omosessuali, uccisi o suicidi,

forse qualcuno penserà quanto prima a farne oggetto di episodi teatrali. I fatti segnalati rappresentano temi di importanza fondamentale nella nostra società, ric situazioni che vanno affrontate eccome, per scavarne le ragioni nel profondo. Ma allora si deve arrivare a ricavarne una drammaturgia: anche Anna Karenina è una povera donna che si butta sotto il treno, Hedda Gabler una istigatrice al suicidio che a sua volta si suicida, Margherita è un'infanticida perdonata, e fra le donne assassinate la Maria del Woyzeck è esemplare; ma il fatto di cronaca rimane sul fondo, ed è lo sviluppo che ne ha saputo fare l'autore ad avere valore drammaturgico.

Altra stampella di registi e direttori di compagnia sono i film di successo, quasi sempre stranieri, qualche volta perfino italiani: il cinema ha un pubblico vasto e altrettanta reclamizzazione, lo spettacolo teatrale parte da quella base di popolarità che giustifica e convalida l'attesa del successo anche in teatro.

E' questa la favola del testo cambiato. E' una favola perché il testo è sempre quello, soltanto che è modificato secondo le esigenze di mercato della scena.

C'è una corrente di pensiero che ritiene che il linguaggio teatrale sostanzialmente non esista, che si possa portare



Da sinistra, Marco Palladini, Mario Lunetta, Maricla Boggio, Stefania Porrino, Enrico Bernard, Riccardo Barbera

in scena qualunque linguaggio, anche il più scientifico, matematico, narrativo ecc.: può accadere quando vi si aggiunge il talento poetico di un regista che riempie gli spazi vuoti della scrittura scelta e vi inserisce la forma espressiva che è lui a far scaturire dall'attore, il quale a sua volta, di suo, inserisce la sua sensibilità, il suo voler essere personaggio, il suo inventarlo al di là dell'aridità del testo.

Noi crediamo nel carattere specifico del linguaggio teatrale, nel suo farsi vita "hic et nunc" e quindi nella completezza di tale linguaggio a prescindere dalla sua rappresentazione, che di volta in volta, a seconda di chi metterà in scena quel testo, si proporrà attraverso le tante sensibilità, i tanti modi di mettere in risalto un lato o un altro della prismatica forza espressiva che un'opera di autentico valore poetico possiede. Ma le diverse interpretazioni di un testo non comportano il cambiamento del testo in quanto scrittura.

La voglia di novità dei teatri stabili e delle compagnie di maggior peso economico e organizzativo si ferma al testo cambiato da parte del regista ardito. Il testo cambiato costituisce la barriera di fronte a cui vengono fermati gli autori di oggi che affrontano tematiche forti e che scavano nei problemi della nostra società. Superano la barriera alcuni ardimentosi che, sostenendosi con un linguaggio di stampo popolare, possibile solo attraverso qualcuno dei nostri dialetti come il napoletano e il romanesco, fanno passare attraverso tematiche dall'apparenza bozzettistica problemi anche seri. La nostra lingua non può essere sempre accantonata a favore del dialetto, consentendo quindi a pochi autori di superare la proibizione della scena. Difficilmente i grandi testi sono stati scritti in dialetto: un paio di commedie di Goldoni, *El nost Milan* di Bertolazzi, *I vinti* di Albini e Bettini, un paio di testi firmati da Testori, pochi altri, mentre anche un cultore dei dialetti come Pasolini quando scrive teatro usa l'italiano. E naturalmente c'è il gruppo degli autori napoletani, ma anche fra di loro alcuni usano l'italiano per qualche lavoro che lo comporti, da Annibale Ruccello al recentissimo Fortunato Calvino.

Sbaragliati dai classici "cambiati" e dai testi in dialetto di piacevole anche se talvolta agra materia, gli autori in italiano si riducono ai margini. Spesso quando se ne rappresenta qualche testo, il loro nome viene ommesso dalla locandina, dove spicca quello, di media grandezza, del regista, e quello a caratteri giganteschi, del protagonista (l'anno scorso su questo tema si era cimentato con godibile eleganza umoristica Gianni Clementi).

Meglio poi scrivere per pochi attori, e allora se scrivi per uno solo o per due, ti ritrovi a competere con l'attore che il monologo o il dialogo se lo scrive lui per sé e per un partner.

Ricordo che anni fa esaminando la pubblicazione annualmente realizzata dalla SIAE, in cui figuravano gli spettacoli che in Italia venivano rappresentati, con locandine recanti tutti i nomi del cast, avevo notato che era stato inserito anche un elenco assai utile per reperire gli attori, ma non esisteva nessun elenco a proposito degli autori. Ne parlai con Roman Vlad, il grande maestro che allora era presidente della SIAE: egli riconobbe la mancanza e dall'anno successivo fece

inserire un capitolo dedicato agli autori contemporanei italiani. Ma pochi anni dopo la preziosa pubblicazione non si fece più.

Anche il Ministero anni fa portava avanti un qualche progetto in cui gli autori ricevevano attenzione: ad esempio, un'aggiunta alle sovvenzioni per le compagnie che li rappresentavano, oltre poi alle iniziative dell'IDI e dell'ETI che sostenevano premi assegnati alle compagnie che mettevano in scena un autore di valore; e c'erano convegni in cui si dibatteva sui temi e sulle situazioni economiche e organizzative, e il tentativo di creare circuiti in una nazione in cui la lunghezza del suo territorio si presenta con la necessità dello spettacolo itinerante e non solo stanziale. Non conosco iniziative che abbiano sostituito quei sia pur criticabili istituti che fornivano una qualche spinta agli autori italiani.

Che cosa possiamo proporre, oggi, al Ministero, in tempo di crisi non solo economica, ma civile e istituzionale, per gli autori che, in tandem con il cinema italiano, dovrebbero portare avanti, con la propria chiave espressiva, assai più in metafora che nel linguaggio filmico e con costi assai più esigui, il racconto della propria epoca e della propria realtà sociale?

Al Ministero si dovrebbero chiedere non solo sovvenzioni, sgravi fiscali, insomma aiuti, certo essenziali per l'esistenza di un teatro che non può reggersi da solo con l'attuale situazione economica. Ma un piano di rilancio di forze lavoro che risultano sprecate rispetto alla fatica di prove e allestimenti che si esauriscono in pochi giorni di repliche: come se la Fiat lavorasse alla catena di montaggio per realizzare un'automobile che si vende solo per un paio di mesi e poi si butta.

Al Ministero si dovrebbe chiedere un piano per sfruttare il lavoro degli artisti di teatro. Sapete, come quando in terra d'Africa non si porta più soltanto il sacco di farina per sfamare gli abitanti stremati, non si offre più la tanica d'acqua per dissetare gli indigeni moribondi: si scavano dei pozzi, e dai pozzi si irriga la terra, e dalla terra si produce il grano che darà la farina a tutti gli abitanti, senza più elemosine e dipendenze.

A Roma è cambiata la formazione politica del Comune e della Regione. Di conseguenza, come si usa in Italia, c'è aria di cambiamento anche per le cariche alla guida del Teatro Stabile e di altri enti artistici. Già si sono fatti nomi di chi verrà sostituito, e di chi arriverà a ricoprire le cariche liberate. I personaggi al comando passano da una città all'altra, da una formazione politica all'altra. Quella della dipendenza delle cariche dal benessere politico è un'altra anomalia della situazione italiana. Un'anomalia che dovrebbe essere considerata con serietà. In altre nazioni non avviene allo stesso modo. Direttori di grandi teatri rimangono al loro posto anche se cambia il governo. In Italia chi viene congedato andrà in un'altra città, dove magari la compagine politica è analoga a quella nuova da cui l'artista è stato dimesso: allora non si tratta di reali differenze programmatiche, ma di appartenenze legate ad altri parametri: il discorso sarebbe lungo e difficile, perché non riguarda soltanto il teatro, ma tutto un sistema che coinvolge l'intera nostra società.

LO SPETTRO DI GOLDONI

Enrico Bernard

Per prendere due piccioni con una fava, ovvero parlare sia delle possibilità di un teatro politico oggi in Italia e, parallelamente, affrontare un discorso sull'editoria teatrale, bisogna evocare lo spettro di Carlo Goldoni. Esiste infatti un filo conduttore nella storia del teatro politico in Italia che, dalla Commedia dell'arte - sempre iconoclasta nei confronti del potere - a Machiavelli, Ruzante, trova alla fine in Goldoni una vera e propria dimensione politica e una forma di sensibilizzazione ideologica preparatorie della Rivoluzione Francese.

D'altro canto lo stesso Goldoni ebbe un rapporto complesso con l'editoria, non sempre felice perché fu spesso truffato e pubblicato abusivamente da stampatori furfanti, ma che nel bene o nel male contribuì alla diffusione della sua opera e della sua visione critica del mondo. Per parlare di editoria teatrale e relative difficoltà (o dobbiamo dire impossibilità?) di un mercato che non c'è, o non c'è più, dobbiamo quindi fare un passo indietro per capire le ragioni storiche del perenne stato di <crisi> del teatro italiano riagganciandoci così alla dimensione "politica" del problema. Naturalmente so bene che la drammaturgia italiana ha vissuto alcuni secoli, addirittura si sfiora il mezzo millennio, di centralità nella produzione letteraria del nostro idioma.

Dalla Commedia (divina, sì ma pur sempre teatrale come sottolinearono sia Petrarca che Machiavelli) a Goldoni, passando per la Commedia dell'Arte e i Poemi Cavallereschi, - teatrali perché destinati alla mise en scene -, per il teatro che si apre alla musicalità di Da Ponte, ai Dialoghi - scientifici o filosofici ma pur sempre dialoghi sono - di Galileo e Leopardi. Insomma fino alla conclusione del Settecento il teatro nella nostra letteratura è assolutamente centrale e predominante sulla produzione sia poetica che narrativa. Anche il seicentesco Cunto del Basile, essendo una antologia di fiabe, è destinato alla lettura e quindi alla rappresentazione: è pura drammaturgia. La conseguenza più ovvia è che fino alla conclusione del Secolo dei Lumi l'editoria teatrale italiana godeva di discreta salute di riflesso alla ben consolidata moda teatrale.

Bisogna aspettare Manzoni e l'Ottocento perché la narrativa raggiunga i meriti del teatro. Ciò è reso certo possibile dall'importanza del capolavoro manzoniano, ma anche dall'improvvisa diffidenza della borghesia e dell'aristocrazia italiane - ovviamente le classi che fruiscono e <consumano> i cosiddetti prodotti dello spirito



- per il teatro. L'ostilità nei confronti della drammaturgia è dovuto essenzialmente alla diffusione, sicuramente forzata, in Italia dell'ideologia francese che si servì del teatro per propagare le idee dell'89: si era fatta tanta fatica a costringere Carlo Goldoni nel suo esilio in Francia, ed ecco che con le armate napoleoniche e con il rimbombo del mito rivoluzionario e della presa della Bastiglia si ripresenta il cavallo di ritorno: quell'ideologia libertaria e repubblicana, gli ideali di eguaglianza e fraternità, di cui sono intrisi i testi goldoniani che anticipano accompagnano l'ondata rivoluzionaria del 1789, invadono le scene italiane con i nuovi testi propagandistici degli autori d'Oltralpe, più o meno imitati dagli autori italiani del periodo che venivano spinti dai clubs giacobini e dallo stesso Direttorio d'Oltralpe.

In questa fase storica si è venuta stringendo in Italia una reazionaria sintonia culturale, oltre che politica, tra la nuova borghesia e la nobiltà contro la drammaturgia contemporanea e contro il teatro politicamente impegnato (emblematica è la vicenda drammaturgica di Vittorio Alfieri che pur con tutto il suo misogallismo e la critica al tradimento degli originari ideali di libertà da parte napoleonica, trova comunque da questi forza e ispirazione drammatiche). In nessun altro paese, neppure in Germania che per certi versi ebbe uno sviluppo nazionale simile a quello italiano, si manifestò una tale idiosincrasia improvvisa per il teatro politico, ostilità che lentamente coinvolse tutto il teatro, ora visto con sospetto e come un pericolo e non più come un semplice divertimento. Così mentre in Inghilterra col teatro elisabettiano, in Spagna col teatro del Siglo de Oro, in Germania con la lessinghiana Drammaturgia d'Amburgo, il teatro rappresentò per secoli il baricentro dell'idea e dell'orgoglio nazionali, - sulle tavole di tutti i palcoscenici d'Oltralpe si era da lungi venuta formando e fondando la concezione dello Stato Moderno - in Italia invece la drammaturgia, soprattutto contemporanea, cominciò a far pau-

ra. E a guastare le uova nel paniere in quelle “larghe intese” tra borghesia capitalista e nobiltà latifondista che poteva e voleva sentir parlare di unità nazionale, ma non certo di uguaglianza e libertà.

La conseguenza fu che i pirandelliani Giganti non scesero più dalla montagna per andare a teatro – o se lo fecero, preferirono rintanarsi nella classicità; evitando accuratamente quelle piazze dove fino a pochi decenni prima si erano esibiti i Commedianti per strappare un sorriso e lanciare un messaggio sbeffeggiante, ma pericoloso fino ad un certo punto. Dunque, le upper class nostrane si ritirarono nei teatri dell’Opera lirica, in cui pur trapelavano gli ideali politici – Wagner e lo stesso Verdi ne furono tutt’altro che immuni – ma chi li capiva? Il popolo certo no, a parte le divertenti leggende sul Va pensiero, fischiato nei mercati sotto il naso degli austriaci come sberleffo indipendentista e insurrezionale.

La drammaturgia nazionale non realizzò bene la situazione e continuò a gettarsi a testa bassa nell’engagement politico e ideologico: con le rivoluzioni del 1848 in teatro fu tutto un dibattere di libertà, degli antichi valori repubblicani, di eguaglianza – e, dolore di pancia, della dignità delle classi subalterne (pietro Cossa ne è un esempio). Ebbene, la borghesia in fase di industrializzazione e di arricchimento capitalistico, non aveva nessuna voglia di andare a teatro a sentirsi scavare il terreno sotto i piedi: cominciò così l’operazione di rimozione della drammaturgia italiana dalla letteratura. E si badi che questa operazione fu portata a termine con coscienziosità, pignoleria ed efficacia stranamente – per l’Italia – teutonica: non bastava più esiliare il teatro goldoniano (in cui Truffaldino alza la testa contro i signori), no signori, il teatro andava estirpato dalla letteratura nazionale. La riprova di questa esigenza politica culturale venne dall’evoluzione della drammaturgia nazionale alla fine dell’Ottocento: da una parte la drammaturgia contemporanea divenne uno strumento di diffusione (prima) e di propaganda (poi) delle idee socialiste coi teatri delle Case del Popolo, un fenomeno consistente che andò avanti dall’ultimo ventennio dell’Ottocento fino al fascismo (poi i teatri delle Case del Popolo vennero chiusi o dati alle fiamme dai fascisti). Ma anche dall’altra parte, dal versante diciamo <borghese>, la drammaturgia italiana non faceva che portare in scena la <crisi> di identità dell’uomo contemporaneo: basti pensare al Chiarelli de La maschera e il volto. Certo, il caso di Pirandello rappresenta un’eccezione, - che però si spiega col suo successo all’estero per i primi film con la Garbo, per il Nobel (come è avvenuto con Dario Fo). In realtà, in Italia Pirandello fu fischiato all’inizio, almeno finché non strinse un diabolico e forse scellerato patto con Mussolini (il Duce fu terrorizzato dalla possibilità che un genio italico divenisse simbolo dell’antifascismo): così di colpo le contestazioni cessarono e al genio del dubbio e della doppiezza della borghesia italiana, ebbene sì quella stessa borghesia messa sotto accusa sulle tavole fu culturalmente indotta, se non propria fisicamente costretta, ad applaudire. Il che, beninteso, nulla toglie al grande valore critico e filosofico di Pirandello. Senonché, andare a teatro a vedere quel <pazzo> (fu Adriano Tilgher a definirlo

così) di Agrigentino divenne una trasgressione culturale liberatoria che, una volta tanto, come andare a sentir prediche a messa una domenica sì e una no, il borghese italiano con la moglie impellicciata sentì di potersi permettere senza correre troppi rischi.

Devo aggiungere che questa shoah culturale – chiedo scusa per il termine usato impropriamente ma che rende l’idea della dimensione del fenomeno – necessitava una copertura diciamo così <scientifica>. Copertura che venne da don Benedetto Croce che il teatro lo amava, certo, ma che non poteva considerarlo nella sua visione della purezza lirica e del sublime dell’attività dello spirito come una forma letteraria accettabile: troppe assi che scricchiolano sul palcoscenico, troppe voci da <cani> nelle compagnie, troppi chiodi da battere, troppa polvere da spazzolare dai drappi e dai sipari. Per Croce, il teatro andava messo, mi scuso per il gioco di parole, in croce: una forma certamente artistica, per il filosofo napoletano, ma assolutamente lontana dalla vera e pura letteratura.

Naturalmente la concezione di don Benedetto - che ripeto fu anche critico di teatro e quindi nascondeva qualche ambiguità - si poteva capire sulla base della sua concezione dell’arte: si poteva appunto capire – ma poi la si doveva superare reintegrando il teatro nella letteratura italiana. Il problema però fu che i critici e studiosi postcroceiani, assunsero alla lettera il giudizio negativo di Croce sul teatro. E presero due piccioni con una fava: si risparmiarono di dover dar fastidi alla borghesia e di avere il fastidio, nell’intraprendere le loro carriere accademiche, dello studio di duemila anni di storia, visto che col teatro bisogna ahimè partire dalle origini.

Mi si dirà: e i critici di sinistra, coloro i quali si definirono anticroceiani e che pure vinsero cattedre e concorsi, presidenze in case editrici e televisioni, anche costoro furono e sono tutt’ora complici della shoah culturale contro la drammaturgia italiana? Certamente sì. Perché il teatro, a partire da Majakowskij, cominciò a rompere le scatole pure a Baffone (Stalin) prima, e al Migliore (Togliatti) poi. Troppo anarchica, troppo libertaria, troppo critica la drammaturgia contemporanea anche – e soprattutto – per l’ideologia del cosiddetto realismo socialista che finì in qualche modo per trovare un comun denominatore estetico col realismo fascista (su questo punto non mi dilungo più di tanto, ma è ovvio che il mito dell’operaio di marmo stalinista e quello dell’operaio di acciaio mussoliniano, hanno diversi tratti in comune).

Da qui nascono le difficoltà storiche dell’editoria teatrale che non trova canali di diffusione neppure a livello didattico e che deve limitarsi, tranne qualche eccezione di un improvviso fenomeno televisivo, al ruolo della Cenerentola della letteratura.

Concludo però con un messaggio di speranza: l’avvento dell’editoria digitale, dei formati epub ed ebook con conseguente possibilità di diffusione e distribuzione online, rende necessaria una nuova forma di scrittura che molto si avvicina a quella, essenziale e dialogica, della drammaturgia. Così lo spettro di Goldoni cacciato dal suolo nazionale potrebbe rientrare dalla finestra di libertà aperta dal web.

TEATRI STABILI: BABILONIA E POTERE

Ubaldo Soddu

Pincipali e privilegiati rappresentanti del Teatro pubblico, dopo la liquidazione dell'Eta, i teatri Stabili (nella tripartizione di pubblici, privati e d'innovazione, ma che qui restringerò prevalentemente alla categoria degli stabili pubblici, che del resto fa da lampione per gli altri) non sembrano modificare l'atteggiamento altero di quando li governavano Strehler e Grassi, Squarzina e Ivo Chiesa, Trionfo, Missiroli, Ronconi, Castri e altri direttori, da Enriquez a Scaparro eccetera. Gli anni son passati, i tempi paiono assai più grami, l'impegno culturale e artistico, una volta qualificante, languisce e sfuma di fronte alle soddisfazioni di mercato. E gli scopi più nobili, tra cui specialmente la scelta dei temi e la capacità di offrire un programma triennale che faccia riflettere, induca alla discussione, segnali una ricerca originale e vivace, questi scopi dunque paiono remoti alla fantasia degli attuali responsabili che, giunti al potere dopo faticose trattative della sotto-politica e intrighi più o meno logoranti, devono ora lottare per mostrare riconoscenza, evitare segnali di indipendenza, e garantire ad amici e sodali l'appagamento di suppliche o pretese. Eppure, la tradizionale alterigia non cambia e tutti costoro – sia i dirigenti nuovi arrivati, sia chi pilota da anni, lustri o decenni – seggono nei palchi contemplando da molto lontano la drammatica fase storica che vive il nostro paese.

La crisi economica più grave dal dopoguerra, ripercussioni drammatiche sui bilanci familiari e sulle aspirazioni dei giovani, convulsioni della politica che cerca di rigenerarsi e non riesce, folate di rivalità contrapposte tra cittadini confusi e sobillati dai media, speranze in fuga, violenze, vanità, desolazione ... Così, mentre gran parte della platea si lecca le ferite, consolandosi con pane e cicoria, i responsabili organizzativi e artistici degli Stabili sonnecchiano senza impressionarsi troppo per ciò che succede nelle piazze, voglio dire, nei mercati, a scuola, all'Università, in periferia, in fabbrica, nel Sud senza lavoro, in galera, a Lampedusa, dove si giocano i destini delle persone e traballa penosamente il futuro di tutti. Non che dai cartelloni manchino anche brandelli di cronaca e chiacchiere sull'esistente ma il profilo è sempre vago, improntato alla denuncia e vi si offre quanto il pubblico ha già visto in Tv sicché il ripasso fa trascorrere due-tre ore di virtuosismo digestivo con attori di routine, scene naturalistiche e musica riciclata, cioè quel che non serve a niente ma che non fa corre rischi a nessuno. E chi dovrebbe correre rischi in questo paese, dove soldi alla cultura ne danno pochi, dove il teatro non si conosce e poco lo si apprezza, dove gli studenti non leggono ma nemmeno gli insegnanti, dove a salvare Pom-



pei ci penseranno i cinesi? E dove l'obiettivo vero resta una pensione d'oro?...

Rispetto ad anni or sono, alcuni Stabili hanno aumentato l'offerta di spettacoli e di attività collaterali, pur frammentando però in rivoli e ruscelli per dimostrare al Ministero di produrre molto e meritar di più. Anche le sale a disposizione sono sovente cresciute, con il sostegno degli enti locali: così a Torino, Genova e Milano; persino lo Stabile di Palermo, ora diretto da Roberto Alajmo, può contare su tre spazi, non il Teatro di Roma che incassa per l'annata 2013-'14 contributi che gli consentono di varare la stagione del teatro Argentina ma non quella del teatro India, di cui si pianifica un restauro della durata di 10-12 mesi. Ma intanto saranno cambiati CDA e direttore... Del resto, ogni azienda pubblica ha una gestione contabile, risponde a organi di controllo e dovrebbe pagare, in tempi ragionevoli, debiti e scoperti. Per cui farebbe bene a illuminare a giorno ribalta e retroscena di quel che fa. E ciò a vantaggio di tutti.

Intendiamoci: anche il teatro pubblico lamenta tagli delle sovvenzioni ministeriali, mutilazioni o rinvii nei contributi di Regioni e Comuni, fughe da parte degli sponsor, cali vistosi negli sbigliettamenti e soprattutto negli abbonamenti e un ripiegamento da parte delle banche, così sollecite una volta a offrire credito, adesso non più. Ma non sono solamente queste le ragioni di un'offerta complessivamente trita, scialba, difensiva. Chi offre cultura e programma teatro non può far prevalere routine e burocrazia sulla creatività, l'impegno, la capacità di collegare analisi del contesto e sua interpretazione, offrendo al pubblico un progetto complessivo che sia tempestivo e fremente. Specialmente quando il paese si trova in ginocchio e il pubblico vorrebbe trovare in sala stimoli per capire, esempi sui quali riflettere, indicazioni brucianti, meno chiacchiere e più metafore.

Verso la metà degli anni '80, l'ultima proposta della sezione culturale del PCI suggeriva di impostare la struttura di un teatro Stabile come cerniera di laboratori indirizzata a organizzare produzione, distribuzione e attività collaterali (cioè mostre, dibattiti, convegni, scuole, diffusione di libri) attorno a un gruppo dirigente di registi, organizzatori e dramaturg. Il disegno, riprodotto su quanto sperimentato in Germania (ma pure in Polonia, anche in teatri pubblici russi e francesi), parve all'epoca astratto per il nostro paese e troppo

caro da mettere in pratica. Successivamente ripresa a Roma – come ipotesi centrata sul teatro Argentina e articolata in cinque o sei teatri di cintura, in modo da decentrare coinvolgendo forze diverse tra periferia e Università – quest’idea è poi caduta proprio per l’incapacità di inserire nello schema organizzativo lo scintillio di un progetto artistico che gli desse vita e fascino. Senza cultura, il teatro va in malora ...

Cosa capita oggi? Appena designato al vertice di uno Stabile, un CDA ratifica la nomina di un Direttore artistico, prestabilito anch’esso dai medesimi politici che agiscono dietro le quinte, e passa a valutare i debiti, le ipotesi di ripianarli o moltiplicarli, altre pretese di chi non si fa scrupolo di avanzarne, i rischi indotti e i profitti eventuali, gli inchini da eseguire e le rendite di posizione, con la stessa logica di un organismo pubblico che, nella specie, gestisce ... cultura e non trasporti urbani. Il direttore artistico dovrà tenerne conto inserendo nel programma una adeguata strategia di scambi con altri Stabili o generosi organismi privati, impostando alleanze con operatori sospinti da trombe di mercato e trombette, secondo pratiche di vassallaggio medievale pronte a rovesciarsi in alterigia sprezzante, se mutano gli equilibri o giungono voci di corridoio che mettono in dubbio la fedeltà dei soggetti prescelti. In risposta a proposte di produzione o suppliche, che non partano da poli privilegiati, nulla viene frattanto comunicato per mesi dalle segreterie, di rado qualche fola o l’invito ad attendere o un complimento per una bella attrice. Non c’è tempo da perdere insomma, soltanto lo Stabile sa quel che c’è da fare. Qui si sogna, si lavora, si vendono biglietti. Chi vuole notizie si rivolga all’ufficio stampa che non ne darà. Chi contesta cordate e nepotismo, conflitti d’interesse, favori a clan e camarille sappia che questa è la politica e che il Teatro, come in uno specchio, ne riflette il trucco e l’anima.

Ma quale politica? Quale teatro?

Ecco, è qui che non siamo d’accordo. Se per politica s’intendono mistificazione e malcostume, secondo quei modelli che hanno spinto il nostro paese nell’attuale situazione di disfacimento morale e materiale, il Teatro pubblico deve fare ampia autocritica: almeno per tutti quei casi in cui registi e organizzatori hanno brigato per venir nominati senza valutazione trasparente dei propri titoli, magari restando in carica per anni e anni, quinquenni e decenni, sostenuti soltanto da cricche potenti, più o meno occulte. Perché gli enti locali, cioè i soci di un organismo Stabile, non procedono per bando, nel momento della scadenza dei precedenti dirigenti? Perché i CDA non procedono per rose di nomi e dibattito pubblico sui titoli dei vari candidati? Perché ogni scelta continua ad avvenire nelle stanze del potere, dove valore e competenza, spessore culturale e disposizione artistica contano niente?

Ribattono gli Stabili di esistere sin dal 1947 e di aver rappresentato gli architravi del teatro italiano, spingendo generazioni di spettatori in sala e avviandone tanti a leggere, dibattere, partecipare alla vita pubblica. Sostengono che il segreto di quest’azione collettiva è stata la struttura complessa e dinamica a un tempo, fondata da Strehler e Grassi, fedelmente seguita poi da tutti loro, negli anni. E cosa vorrebbero – dicono ancora – gli autori, giovani e anziani, assieme agli altri teatranti (registi emarginati, attori, collaboratori a vario titolo) che rinunciano ad ottenere successo di mercato battendo vie traverse dove le conseguenze si pagano, soprattutto in tempi di crisi economica e carestia culturale?

Ebbene questi soggetti vorrebbero che il teatro pubblico praticasse ben altra politica da quella del lupo o della volpe, individuando ciò che manca alla vita politica nazionale e offrendo esempi “opposti” di onestà morale e intellettuale. Colmando insomma i vuoti con pieni. Pare pretesa eccessiva? Non so, ma in una fase di trasformazione come quella che stiamo vivendo in Italia, sono sicuro che già soltanto questa novità provocherebbe sorpresa e disagio in certuni, ma adesione ed entusiasmo in tantissima parte del pubblico, specie giovanile. E si vorrebbe poi, che ciò fosse suggellato in programmi e cartelloni dove le proposte artistiche rivelassero il “progetto” dello Stabile. Ben diverso dagli attuali programmi, privi di fisionomia riconoscibile, modellati su incastrati di interessi dove dominano le pressioni dei clan della sottopolitica. Pieni contro vuoti, insomma, per trasformare gli Stabili secondo un piano sollecitato da anni, sempre temuto e combattuto...

Come si costruisce un progetto? Ho l’impressione che nessun direttore di Stabile lo sappia più fare. Chi riesce oggi a ragionare sulla realtà valutando scelte di repertorio (magari non le solite, non le più note), collegabili a un’ipotesi definita, a un tema e commissionando inoltre ad autori contemporanei testi conseguenti, o leggendone di già scritti, per decidere quali siano adeguati al progetto? Repertorio e ricerca insomma, in dialettica tra loro, in modo da avvicinare la questione centrale da più lati e offrirne, per spicchi, da punti d’osservazione contrastanti, in allestimenti di portata e costo differenti, una visione complessa, ricca. Affiancandola con occasioni di dibattito, né polveroso né mondano, e magari con un convegno che costi poco, con iniziative complementari, storiche o metastoriche, che sappiano coinvolgere scuola e università in termini semplici, efficaci. Che non aspettano altro!

Ma ci vuole tanto?

E sarebbe il modo per attirare nuovo pubblico e aumentare gli incassi ...per tornare centrali nel dibattito di frange importanti di questo paese che non si ritrovano certo ad ascoltare le meschinità serali dei salotti televisivi, dietro a presentatori boriosi, demagoghi e sondaggisti che si credono maghi. E il teatro pubblico potrebbe disorientare il mercato anziché subirne banalità e bassezza. Non si dica che servono solo più soldi! Ci vogliono idee, ci vuole il coraggio di rischiarle!

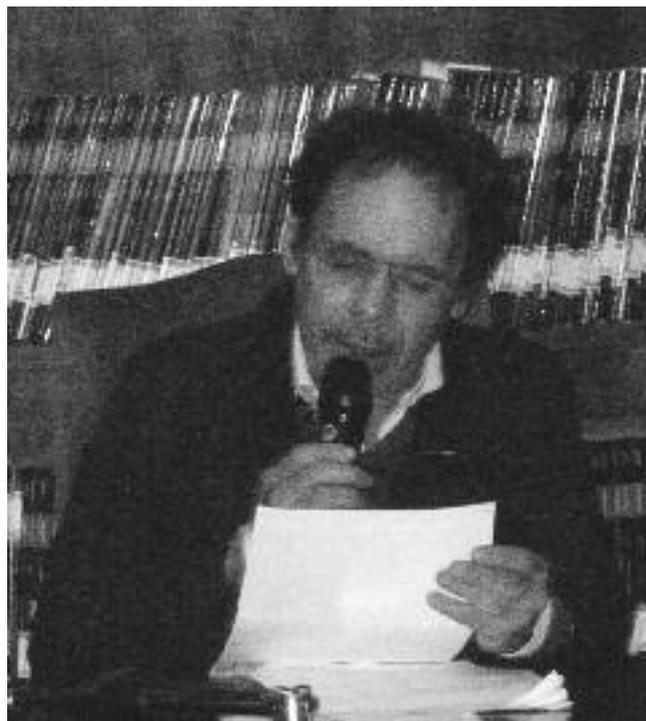
Ma appena si sente parlare di “progetto”, fioccano sospetti e calunnie su coloro che potrebbero suggerire un repertorio inusuale, si dice che il teatro non può tener conto di studiosi o autori esterni al meccanismo delle compagnie, si continua a ripetere che l’unica tradizione italiana che conti è il retaggio della commedia dell’Arte, si sventola allora una maschera di Arlecchino e si spezza una lancia a beneficio dell’immobilismo e delle rendite di posizione negando lo sviluppo della cultura italiana del Novecento. E nella tempesta di questi anni di crisi si vuol continuare a difendere babilonia confondendola con la ragion di Stato.

Un paese che si chiuda al presente e non guardi al futuro, un teatro che non persegua un progetto per diventare cantiere di qualcos’altro non serve a nessuno. Basta con ipocrisie di bottega e iniziative di circostanza, basta con trucchi, bugie, ricorrenze od anniversari. Per salvare la grande tradizione del teatro pubblico occorre risanare strutture e cambiare uomini. E misurarsi con la realtà che cambia, proponendo continuamente nuove sfide!

UN TEATRO PER TUTTI?

Ennio Coltorti

Zingarelli, vocabolario della lingua italiana, edizione 2010: “Politica: scienza e arte del governare lo stato.” Quindi è possibile supporre che “politica teatrale” significhi scienza e arte del governare le attività teatrali presenti nel nostro stato. Consultiamo ancora lo Zingarelli. “Scienza: participio presente di *scire* ‘sapere’ - Arte: attività umana regolata da accorgimenti tecnici e fondata sullo studio e sull’esperienza”. Siamo sicuri che in Italia politica teatrale significhi questo? Siamo sicuri che chi è preposto al governo delle potenzialità e realtà (e bluff) teatrali possieda la scienza e l’arte necessarie a dipanare la matassa di lobbies politiche e culturali, di trucchi gestionali, di finti mercati o mercati televisivizzati, di emarginazioni volute o casuali e soprattutto possieda la scienza e l’arte necessarie a proteggere la nostra drammaturgia favorendone e promuovendone la rinascita? Gli assessori alla cultura provengono da anni e anni di battaglie sul campo? Possono sempre vantare titoli culturali adeguati? E i funzionari del ministero preposto (italianamente aggirato il referendum popolare che, evidentemente sospettando corruzioni, incompetenze e nepotismi, aboliva il ministero dello spettacolo) conoscono la realtà delle sempre più numerose compagnie teatrali costrette con finte produzioni ad acquistare borderaux e contributi da piccole compagnie per continuare ad ottenere il contributo ministeriale così faticosamente ottenuto? Su che genere di fatica abbiano poi dovuto sostenere ci vorrebbe un convegno a parte. Ad ogni modo la domanda più importante che ci si deve fare però a mio avviso è: “Anche volendo, potrebbero un regista, un produttore, un capocomico, un gestore di teatro o anche quei rari assessori e ministri onesti e capaci (?) ideare e mettere in moto una politica teatrale innovativa, coraggiosa, controcorrente?” Ritengo che la risposta sia: No. Facciamo un esempio. Qualcuno potrebbe pensare a lunghe tenute basate su auspicabili ma non apriori sicuri apprezzamenti del pubblico. Questo vorrebbe dire agilità e flessibilità dei contratti e delle domande ministeriali; fine della schiavitù del “giro” e del conseguente monopolio (oligarchia?) dei circuiti; imprescindibile professionalità di attori e registi e un pubblico abituato a RICERCARE con attenzione e non distrattamente, come in massima parte avviene ora, il prodotto o l’operazione culturale che corrisponda ai suoi desideri. Vorrebbe forse anche dire sostegno delle istituzioni come i Comuni alla pubblicizzazione e alla promozione di quegli spettacoli che abbiano dimostrato di essere più valenti. Rinascerebbe forse un repertorio (ovvero spettacoli funzionanti e sicuri) e una seria e produttiva sperimen-



tazione. Ovvio che in un contesto simile un autore (che si possa dire tale) si metterebbe alacremente al lavoro per dare il meglio di sé. Ovvio che gli spettatori, non più provati da innumerevoli “fregature”, spegnerebbero più frequentemente il moloch TV per cercare a teatro quel divertimento che peraltro non riescono più a trovare nell’imperante stupidario televisivo (con nobili ma rare eccezioni). Evidente che il produttore dovrebbe cercare nuovi autori, magari italiani (hai visto mai?) invece di andare a cercare all’estero o nei classici (sempre gli stessi per carità) il prodotto sicuro con cui guadagnare (o almeno non rimettere) e sicuramente starebbe più attento a chiamare attori bravi e non quei “nomi” (aaaarghhhh!!!!) dell’intrattenimento televisivo o del gossip che non hanno niente a che fare col teatro, che costano, pretendono e non rendono. Ed è naturale che i registi tornerebbero a essere specialisti della scena e non solo di relazioni basate su politica (non teatrale) e inciuci. In breve insomma il bene dell’operatore culturale corrisponderebbe a quello del cittadino. E’ possibile immaginare qualcosa del genere? A mio avviso assolutamente no. Le infinite pastoie burocratiche (superabili solo da potentati e furbetti “ammanicati”), le rigide (per la massa) regole ministeriali, una, diciamo pure, sonnolente rassegnazione del pubblico e soprattutto un sistema basato su veteri lobbies, interessi meschini e basso respiro culturale ed economico (poiché ormai i facili e lautii guadagni di un tempo sono diventati sogni), non lo permetterebbero mai. Quindi l’unica speranza è che capitino qualcuno nei posti di comando con un progetto politico almeno un po’ innovativo. Che so? Che il diritto d’autore venga pagato sui reali biglietti venduti come avviene in cinema: se entra una sola persona si paghi per una sola persona; che le compagnie che ottengono piccoli finanziamenti dal ministero non siano poi costrette a fare un numero di repliche e borderaux talmente numerosi da dover spendere molto più di quanto il ministero assegni (ci sono invece compagnie e teatri stabili che da sempre prendono cifre che neanche se

facessero un numero pauroso di repliche e impegnassero eserciti di attori e tecnici riuscirebbero a spendere), che il premio ministeriale sia assegnato in base alla reale attività e in relazione alle effettive spese sostenute (non sarebbe male stabilire come all'estero il criterio del controllo invece di quello dell'imposizione di mille cavilli atti a fermare i deboli e a lasciar passare i potenti); che non ci si basi solo sulla quantità e sulla qualità (chi stabilisce cos'è di qualità?) ma soprattutto sulla SERIETÀ (al momento invece si premia molto chi, i soliti noti, riesce ad allestire con tipici intralazzi italici due o tre spettacoli per tutta una stagione (se orribili o belli non ha importanza) e invece non si dà nulla a chi magari realizza un meraviglioso spettacolo per quindici giorni. Che non si vessino più con regole e cavilli i piccoli e medi teatri considerando che oggi spesso è più possibile fare e trovare onestà e buon lavoro (e mole di lavoro) più lì che nei grandi.

Ancora più raro nei grandissimi. Ma soprattutto che invece di insistere col sistema obsoleto dei premi ministeriali si instauri il principio della copertura da parte dello Stato degli oneri passivi effettivamente sostenuti dalle compagnie (serie) e che quindi, una volta reso equivalente (ora è un'elemosina) a quello mediamente elargito in Europa, il FUS Fondo Unico dello Spettacolo (o Furbetti Uniti Siamo) sia trasformato in FUSS Finalmente Un Sistema Sano. Che si inserisca come materia obbligatoria nelle scuole il

teatro e la recitazione (figuriamoci, neanche lo studio della musica è obbligatorio da noi!) e così via. Naturalmente i passi necessari potrebbero invece essere altri e quelli qui accennati andrebbero approfonditi e discussi ma in ogni caso dovrebbero essere passi radicali e soprattutto coraggiosi. Forse sarebbe allora possibile immaginare un futuro in cui ci sia spazio per gli autori italiani, per il teatro classico e quello sperimentale, per le giovani e vecchie compagnie; per i piccoli, medi e grandi allestimenti; per i piccoli, medi e grandi spazi teatrali; per spettatori di tutte le classi e di tutti i livelli di istruzione. Un teatro per tutti quindi? No, non per tutti ma solo per chi voglia farlo seriamente. E per un pubblico che "sappia" o che abbia voglia di sapere. Per far questo ci sarebbe bisogno di qualcuno in grado di governare il mondo del teatro. Torniamo allora allo Zingarelli. "Governare. Da 'gubernare': Reggere il timone". Certo oggi è difficile reggere il timone di una gigantesca nave come quella dello spettacolo italiano (e dell'Italia) in mezzo alla tempesta politico-economico-sociale-culturale in cui ci troviamo. Servirebbero geni, eroi, fenomeni. Ce ne sarebbero tanti forse ma, se anche il mare fosse una tavola, cosa potrebbero fare se a reggere il timone fosse un comandante che, incurante delle possibili tragedie in agguato, avvicinasse troppo la nave agli scogli perché obbligato a fare (e felice di fare) verso chi lo ha favorito assegnandogli il comando... "l'inchino"?



Da sinistra, Italo Moscati, Maricla Boggio, Ennio Coltorti

IL PREMIO FERSEN E LA RASSEGNA TEATRALE “ANIMA MUNDI”: DUE PUNTI DI VISTA

Ombretta De Biase

Il Premio Fersen, alla sua nona edizione, e la Rassegna milanese ‘Anima Mundi’ dedicata alla drammaturgia femminile, alla sua sesta edizione, offrono un punto d’osservazione non certo esaustivo ma comunque rappresentativo dell’attenzione che da noi si presta all’autore di testi teatrali. Prima di trarre alcune considerazioni, mi sembra utile fornire un sintetico resoconto su ambedue gli eventi divenuti, negli anni, una sorta di appuntamento fisso sia per quegli autori interessati a partecipare al Premio o ad altri concorsi teatrali nazionali sia per il pubblico milanese che, sempre più numeroso, segue con crescente interesse la Rassegna ‘Anima Mundi’.

Riguardo al Premio Fersen la giuria ha valutato nel tempo opere di drammaturghi di consolidata esperienza come: Ubaldo Soddu, Rocco D’Onghia, Maria Inversi, Aldo Selleri, Graziella Pizzorno, Patrizia Monaco, Francesco Randazzo, Roberta Cortese, Stefania Porrino... e di autori emergenti fra cui: Massimo Sgorbani, Rolando Tarquini, Cosimo Lupo, Manlio Marinelli, Carla Di Donato, Paolo Bignami e altri ancora. I lavori premiati, oltre a prevedere allestimenti con pochi personaggi e poco onerosi, trattano, nella più rigorosa lingua del teatro, temi socio-politici di attualità come: la violenza giovanile, l’omosessualità, la penetrazione delle mafie nei centri di potere, il dramma del lavoro, quello dell’inabilità fisica, la ricerca di modelli di vita positivi e autorevoli...

A prescindere dalla loro qualità, testimoniata dalla giuria, si tratta di opere ‘politiche’ nel senso che intercettano questioni ed esigenze che arrivano da più parti della società. Purtroppo occorre dire che gli addetti ai lavori – direttori di stabili, istituzioni governative, registi e compagnie – non le leggono, pur se pubblicate in libri o su riviste di settore, a meno che non siano firmate da personaggi famosi presso il grande pubblico. Ed è appunto questo il nocciolo della questione. I motivi di ciò sono noti. Il principale, a mio avviso, è lo scadimento della cultura in generale e teatrale in particolare, poi ve ne sono altri che ruotano intorno alla cosiddetta cassetta, per cui si dà la preferenza a remakes di famosi films o musicals americani - la cui messa in scena presupporrebbe ben altre professionalità - ma che, comunque, riempiono i teatri, così come fanno le performances di noti comici o intrattenitori vari. Stando così le cose, lo stesso autore o lo studioso o il critico teatrale non possono fare di più di ciò che già fanno a livello di informazione o di segnalazione. A riguardo, entro i suoi limiti, il Premio Fersen ha creato di recente una nuova



sezione dedicata alla regia di testi teatrali scritti da autori emergenti, nell’intento di incitare le compagnie ad allestirli e, in più, offre gratuitamente il volume con le opere premiate a tutte le compagnie teatrali che lo richiedono. Segnalo anche che, in virtù del principio che l’unione fa la forza, è sorta nel 2012 una nuova associazione di drammaturghi, il CeNDIC, che assumendosi l’onere di iniziative collettive, mira a cambiare le cose.

Invece il progetto di creare a Milano una rassegna annuale intitolata “Anima mundi” dedicata a testi scritti da drammaturghe nasce nel 2007 con l’intento di mostrare come il teatro di autoria femminile, ancor più trascurato di quello maschile, sia in grado di offrire riflessioni diverse sul nostro presente e non solo. Negli anni io e un ben affiatato gruppo di lettrici e attrici abbiamo presentato in lettura scenica, nella suggestiva sala del Grechetto della biblioteca Sormani e di recente al teatro Franco Parenti, a un pubblico sempre più interessato, lavori di drammaturghe di valore fra cui, in primis, Maricla Boggio e ancora: Stefania Porrino, Luciana Luppi, Ilaria Drago, Maria Cinza Bauci, Maura Pizzorno...

Questi testi mettono in scena sia figure femminili storiche che, in varie epoche, hanno dato un grande contributo all’arte, alla cultura e alla politica come: Anna Kuliscioff, Simone Weil, Lina Merlin, Maria Gaetana e Maria Teresa Agnesi, la teologa medievale francese Margherita Porete, la mistica milanese del ‘200 Guglielma Boema, la missionaria Annalena Tonelli... sia personaggi d’invenzione riconducibili ad una visione femminile del mondo rivolta alla ricerca di un progetto di vita ugualitario, pacifico e solidale.

Come esempio ricordo: il coraggioso personaggio di Marisa nell’opera ‘Marisa della Magliana’ di Maricla Boggio che, negli anni ‘70, inaugurò a Roma il teatro della



Da sinistra, Stefania Porrino, Enrico Bernard, Murizio Barletta

Madalena e fu poi tradotta in un celebre film e, della stessa drammaturga, il tragico personaggio di Arin la cui vicenda è inserita nel complesso dramma politico intitolato “Spax” e in cui Arin è una giovane terrorista-kamikaze che, in pro-

cinto di attuare una strage, vedendo dei bambini giocare, si rifiuta di compierla. E ancora i tre monologhi satirici scritti da Luciana Luppi nella pièce “A braccetto con Cartesio”, o l’idealista Irene di “le mani di chi ama finiscono in angeli” di Maura Pizzorno o la trasgressiva Felicità di “La nave d’oro” di Maria Cinzia Bauci o l’ indomabile Gilda, la barbona di un mio antico ma sempre verde monologo...

E dunque è stata ed è tuttora una Rassegna ricca di temi e suggestioni create da autrici che utilizzano vari registri tematici a sfondo socio-politico, con l’unica assenza di storie di donne umiliate o tormentate a causa di tradimenti, gelosie, recriminazioni e afflizioni varie causate dai loro uomini. Per concludere, ancora una considerazione: sia la Rassegna ‘Anima Mundi’ che il Premio Fersen sono nati e vivono solo grazie alla disponibilità, volontà e impegno profusi senza risparmio dalla giuria, dagli autori e dagli attori in favore della parola scritta per il teatro e nella totale assenza di contributi da parte di Enti pubblici o privati. Il che dimostra come in Italia i cambiamenti, anche minimi, se nascono, nascono solo dal basso e a carico dei proponenti.



PER UN TEATRO NAZIONALE IN ITALIA

Maria Letizia Compatangelo

Buongiorno a tutti. Desidero innanzi tutto ringraziare Maricla Boggio, la SIAD e i relatori che mi hanno preceduta, per questa occasione di incontro e per gli interessanti contributi che ho potuto ascoltare. Il titolo del convegno odierno: "Per un'idea politica del teatro. La scrittura teatrale in tempo di crisi", sulle prime mi spinto a pensare: «Benissimo, vado a parlare del Cendic, perché non so immaginare progetto più politico in tempo di crisi di 180 drammaturghi che si uniscono e decidono, in assenza e in attesa delle Istituzioni, di dar vita essi stessi ad un Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea». Ma poi ho accolto con fiducia il suggerimento di Maricla, di un approfondimento personale del tema della discussione, e ho scelto di parlare di Teatro Nazionale.

Svolgimento: per un Teatro Nazionale in Italia occorrerebbe un Teatro Nazionale. Punto. Potremmo già finirla qui e raccoglierci in un minuto di malinconico silenzio.

Perché noi non abbiamo un Teatro Nazionale, ovviamente, e tanto meno un Teatro Nazionale per la Drammaturgia Italiana Contemporanea, ma in compenso abbiamo ben quattro Teatri "Europei". Infatti, nell'ambito del progetto "Teatro d'Europa", nato dalla collaborazione tra Lang e Strehler, si sono costituiti nel tempo come "Teatri Europei" il Piccolo Teatro di Milano, il Teatro di Roma, il Teatro Stabile di Torino e il Teatro Garibaldi di Palermo.

Il Teatro di Roma, istituzione di punta tra gli Stabili italiani, il Teatro di Roma Capitale, nel 2012 ha pensato bene di commissionare finalmente un testo ad un drammaturgo italiano, al nostro amico e collega Giuseppe Manfredi, dopodiché ha anche pensato bene di non metterlo in scena, di non metterlo in cartellone e quindi, un anno dopo, di programmarlo al Teatro India, che è chiuso per ristrutturazione. Anche da questa esperienza credo si possa evincere quanto i Teatri Stabili in Italia abbiano in genere poco o nulla a che vedere con un'idea di Teatro Nazionale.

E non sto ancora parlando di Teatro Nazionale esclusivamente dedicato alla Drammaturgia Italiana Contemporanea, cosa di cui c'è assoluto bisogno per colmare un vuoto istituzionale e artistico che si strascina da decenni e che pone il nostro teatro in condizioni di minorità rispetto al teatro estero. Perché i classici sono patrimonio comune della cultura dell'umanità, ma ciò che rende vivo e vincente un teatro è la sua capacità di rappresentare il presente in termini universali e anche di preservare e ali-



mentare la lingua nazionale.

In Francia esistono, dagli anni '60, ben 4 Teatri nazionali, completamente sovvenzionati. Tra essi troviamo la Comédie Française, fondata all'epoca di Luigi XIV, il Théâtre de l'Odeon, il Théâtre National di Chaillot – dove si sono succeduti Jean Vilar, Antoine Vitez, Jerome Savary – e il Théâtre National de la Coline.

Ognuno di questi Teatri è governato da uno statuto che assegna a ciascuno funzioni specifiche: abbiamo quindi la Comédie, che è votata essenzialmente alla valorizzazione del repertorio nazionale, mentre il Théâtre de la Coline è preposto all'individuazione e produzione di testi contemporanei. Il Théâtre de l'Odeon è il "Théâtre de l'Europe", con tutto ciò che ne consegue, mentre allo Chaillot le produzioni sono più puntate sulla danza e il teatro musicale.

Tutto ciò per creare una sinergia tra le diverse componenti artistiche e far nascere e crescere un vivaio di nuove idee e nuovi autori.

Sempre continuando a vedere come si agisce all'estero in materia di Teatri nazionali e drammaturgia contemporanea, in Germania, a Berlino, opera la Schaubühne, che tutti conosciamo, ma ciò che in questa ricognizione più colpisce noi autori italiani è il lavoro del Royal Court di Londra. In Inghilterra c'è naturalmente il National Theatre, ma il Royal Court ha proprio come obiettivo, anzi come sua specifica missione, quella di scoprire e promuovere la nuova drammaturgia. Chi va a vedere spettacoli di nuova drammaturgia a Londra, oltre al constatare con piacere che le sale sono sempre piene, si rende anche conto che non tutto è geniale, ma la cosa fondamentale è che questi testi creano un vivaio, abitano il pubblico al gusto della scoperta e creano un ricambio all'interno del quale, in un percorso di solido e qualificato artigianato, può fiorire il fenomeno artistico. Perché l'arte è certamente un felice accidente su un percorso di artigianato, ma perché essa possa svilupparsi e soprattutto non morire di asfissia, occorre creare le condizioni adatte.

E quindi cosa fa il Royal Court? Legge e valuta ogni anno – è scritto sul loro sito ufficiale – 3500 copioni. È

possibile immaginare una realtà del genere in Italia? Non esiste. Dovrebbe però esistere.

Quando parlo di Teatro Nazionale, parlo di un teatro o di una rete di teatri nazionali, sull'esempio francese, che abbia un progetto, e per questo serve una legge.

Il Teatro Nazionale della Drammaturgia Italiana deve avere tra i suoi compiti la promozione, la ricerca e la valorizzazione dei nuovi testi e dei nuovi talenti, ma anche la valorizzazione del repertorio e l'orgoglio del repertorio: Annibale Ruccello, ad esempio, è già un classico, un classico moderno che fa parte a pieno titolo della nostra migliore tradizione drammaturgica. Ma anche Patroni Griffi, Testori, Fabbri, per non parlare di Eduardo De Filippo.

E deve prevedere una Scuola di Drammaturgia: un argomento che a me sta molto a cuore, perché è vero che «le commedie non si scrivono con la ricetta», come diceva Eduardo, ma è vero anche che esistono regole e tecniche che si possono insegnare. Perché per arrivare ad esprimere la propria visione poetica e a possedere il proprio linguaggio drammaturgico c'è bisogno di una base di tecnica, di confronto e dialogo con i maestri e di pratica di palcoscenico, Prima bisogna imparare a confezionare una "pièce bien faite", perché solo conoscendo le regole queste si possono/devono rompere e oltrepassare. Poi i singoli talenti si staccheranno e differenzieranno, se ne avranno le capacità, dalla rete di pari opportunità di partenza, uguale per tutti, e tutto questo può darlo una Scuola, che deve essere Nazionale. Così aveva cercato di fare Eduardo, nel 1981-83, sottoponendosi anche alla prova del palcoscenico, ma allora non fu capito il senso della sua coraggiosa operazione, che venne stroncata – in un Paese dove non si stronca mai nulla – mentre, se fosse stata incoraggiata e portata avanti, avrebbe aiutato il teatro italiano a riguadagnare molto del suo ritardo progettuale e organizzativo rispetto ad altri teatri europei.

Tornando al Royal Court, oltre ai 3500 copioni letti, ogni anno mette in scena almeno una dozzina di nuovi testi inglesi e gestisce una forte e ramificata attività internazionale, che porta ovviamente a degli scambi, con conseguente diffusione e promozione oltre Manica della drammaturgia britannica. Inoltre gestisce una Scuola di drammaturgia per gli autori e una Scuola per la formazione del pubblico, essenzialmente destinata ai ragazzi delle scuole.

«Il successo del Royal Court - scrivono sempre sul sito ufficiale, nero su bianco – ha portato molte altre Nazioni che non avevano fiducia nella propria drammaturgia contemporanea a capire che invece è proprio la nuova drammaturgia quella che può portare più successo, più pubblico nei teatri e più guadagno».

Siamo nella patria di Shakespeare, il più grande di tutti tra i classici, eppure il senso della vitalità del teatro fa così parte della cultura, della storia e della lingua inglese, che l'Inghilterra non permetterà mai che il suo teatro si trasformi in un museo, come è successo al nostro per troppi anni.

Mario Lunetta : Perché loro sono una Nazione.

Compatangelo – Sì, ma anche noi. Loro si sono formati Stato nazionale unitario nel nel XVI secolo, noi solo

150 anni fa, ma noi non abbiamo un Teatro Nazionale anche a causa del blocco del ventennio fascista, al cui termine il sacrosanto desiderio di uscire dall'isolamento culturale determinato dalla politica autarchica e la giusta voglia di sprovincializzazione si sono purtroppo risolti nell'eccesso opposto, in una sindrome da esterofilia acuta e dunque in un boomerang contro la drammaturgia nazionale, da cui - a parte il Nobel Pirandello - si sono salvati essenzialmente gli autori-attori, ovvero coloro che erano in grado di dare autonomamente voce alle proprie creazioni, come Eduardo De Filippo e Dario Fo.

La legge sullo spettacolo dal vivo però non si farà, nessuno sembra volerla, adesso c'è un decreto ministeriale in uscita... Vedremo. In compenso il teatro in Italia è in mano alla burocrazia. Come l'Università.

In uno dei seminari di Drammaturgia che il Cendic tiene alla Casa dei Teatri di Villa Pamphilj, la nostra socia Viviana Girani ha illustrato la complicata tecnica di scrittura di una soap opera e le numerose figure professionali necessarie a realizzarla: capo progetto, storyliners, story editors, dialoghsti, etc... e alla fine di tutta questa operosità di autori, chi è che decide? Il funzionario Rai. Come se nell'affollata bottega di Raffaello - mutatis mutandis - l'ultima parola sulla composizione delle figure o la scelta dei colori fosse stata non dell'artista, ma dell'elemosiniere del Papa.

Boggio – Ci sono stati funzionari Rai come Camilleri...

Compatangelo – Io parlavo della soap, che è venuta in Italia nel 1994 con "Un posto al sole". Tu parli di un'epoca in cui Presidente della Rai era, e non è un caso, Sergio Pugliese, un drammaturgo. E allora c'erano Bertoli, Camilleri, Paolo Grassi... Un'epoca d'oro che non c'è più da tempo. Io sto parlando dell'oggi.

Per questo penso che forse bisognerebbe seguire l'esempio degli autori che si sono costituiti nel Cendic: per occupare un vuoto pubblico, fare le veci delle Istituzioni assenti – non dimentichiamo la chiusura dell'Idi e dell'ETI – e sforzarsi di ricrearle. Bisogna a mio parere capire questo e avere il coraggio di costruire le cose, abbandonando l'ottica del proprio "particolare".

Per promuovere e diffondere in Italia e all'estero la drammaturgia italiana contemporanea è necessaria l'istituzione di un Teatro Nazionale ad essa dedicato, sul modello del Royal Court. È necessario creare il senso e la necessità di un "repertorio", realizzare un Catalogo degli autori, mettendo a sistema e on line gli archivi esistenti... è necessaria una Scuola, portare avanti l'editoria teatrale e lavorare alla formazione del pubblico.

Questi sono gli obiettivi principali che il Cendic ha nel proprio documento programmatico e questo è quello che cerchiamo di fare. L'unica azione, a mio parere, che può andare oltre il progetto "ideale" e trasformarlo in concretezza del fare. Fermo restando che, se il progetto ideale si pone come momento di riflessione e di approfondimento, come in questo convegno, può essere utile per andare oltre, con l'immaginazione, nell'elaborazione di un progetto culturale. Il che è sempre importante ed anzi compito di ogni autore e di ogni intellettuale.

PER UN PRONTO RITORNO ALLE CATAcombe

Luigi Lunari

Ricordando quanto mi annoio io alle lettura dei contributi altrui, sarò quanto più breve possibile.

La necessità di un ritorno del teatro alle catacombe è il dettaglio particolare di una situazione generale, che io ho espresso – tentando invano di divulgarla urbi, et orbi et galassiae – in un libro intitolato “Elogio della recessione”. La mia tesi è che “in tutto” noi abbiamo esagerato mirando a uno sviluppo e a una crescita senza fine, in una sorta di delirio di onnipotenza che ha ridotto l’Italia nelle attuali condizioni, che a loro volta rappresentano la punizione biblica di chi tenta di erigere la torre di Babele.

Come si è realizzato tutto questo nel teatro? In una corsa alla crescita, all’iperproduzione, al successo ad ogni costo, al tornaconto economico, che ha portato il mondo del teatro nello stato di crisi in cui si trova. Un forma d’arte tradizionalmente elitaria, riservata a quella minoranza che ai tempi di Plauto NON abbandonò lo spettacolo teatrale per seguire i più facili allettamenti del circo, si è vista trasformare e si è voluta trasformare in un grande evento di massa: sovvenzioni, fondazione di teatri a non finire, aperture di spazi teatrali, fiori all’occhiello di assessori alla cultura, concorso di divi televisivi, in grado di convogliare a teatro il grande pubblico che li aveva consacrati sui teleschermi, riduzione teatrale di film di successo, rinuncia alla novità e alla ricerca, ripiegamento demagogico sui titoli “sicuri”... eccetera, eccetera, in un totale fraintendimento della storiche ragioni, d’essere del teatro...

Tornare alla catacombe significa recuperare quelle ragioni, storiche ed estetiche: rassegnarsi, ma con fortissimo senso



di orgoglio, al proprio ruolo di cenerentola dello spettacolo e delle fruizioni del tempo libero. Significa rinunciare al danaro? Rinunciamo al danaro! Ed è del resto una mia vecchia tesi, fondata su taluni ineliminabili dati di fatto. In primo luogo, che soldi non ce ne sono: i mecenati alla Luigi XIV o alla Esterhazy non ci sono più, lo Stato democratico moderno ha altro a cui pensare, le famiglie non possono distrarre troppi soldi per – tra virgolette – “andare a teatro! Teatro e teatranti dovranno arrangiarsi, fondandosi sull’amore e il gusto per il teatro, e il desiderio di cimetarvisi; ciascuno diventando mecenate di se stesso, e mantenendo la propria passione con il profitto d’altro lavoro, socialmente utile e richiesto e compensato. Il futuro del teatro è – a mio avviso – nella amatorialità e nella povertà: ricordando magari che in analoghe situazioni è vissuto il teatro nei momenti più alti della sua storia: dal teatro greco, al teatro religioso medievale, al teatro delle accademie e delle corti italiane del ‘500 dove è nata la grande commedia moderna. L’età dell’oro è finita quando il danaro ha preso a lusingare il teatro. Di lì le compromissioni che ci hanno portato al disarmante panorama attuale. “Povera e nuda vai, filosofia”: ma questo vale per ogni branca del pensiero e dell’arte, e vale per il teatro, Nella povertà affonda le sue radici la libertà: dove arrivano i soldi, cominciano i guai. Il teatro torni alla libertà garantita dalla mancanza della tentazione corruttrice del danaro. Il teatro torni alle catacombe.



Le quattro vincitrici dei nostri premi, che sono state festeggiate in un momento del Convegno. Da sinistra Ilaria Gariboldi e Viviana Panarello per le loro tesi di laurea, Margherita Tercon per il testo teatrale e Luciana Luppi per la Targa Poggiani

L'IRREFRENABILE AVVENTURA DEI PREMI LETTERARI

Mario Lunetta

Fino all'impiantarsi nell'economia italiana della situazione regressiva tuttora in piedi intesa come modo generale di vita (produttività, salari, rapporti umani, capacità di discernimento, cultura, sistema mediatico) e immediatamente battezzata con il termine *crisi*, insieme sacrale, terroristico e vuoto, l'epidemia dei Premi Letterari godeva di un'espansività irrefrenabile. Non c'era praticamente piccolo centro di pianura, costiero o montano, che non avesse un suo Premio, perlopiù "balneari" (come usava dire) e griffato da Giurie quasi sempre eterogenee di scrittori, poeti, artisti e *Vip* di varia estrazione e vario talento. Un contagio irrefrenabile nel quale scarseggiava la qualità delle scelte, e in cui predominava un criterio oscillante tra senso comune e subordinazione alla produzione di consumo, con una disattenzione quasi totale per le opere in concorso animate da libertà di ricerca formale e spirito anti-conformistico. Più che di rispetto della tradizione, verrebbe da parlare di ossequio all'ovvietà: una giostra, talora anche pubblicitariumente rumorosa, che perpetuava l'attenzione del pubblico nei confronti di una letteratura di basso profilo, e nella quale – di fatto – la grande editoria commerciale esercitava una potente capacità di pressione.

I Premi Letterari godevano di rutilante vitalità in un arco che andava da giugno a settembre, l'arco della vacanza insomma, in cui – non avendo ancora preso prepotentemente piede il fenomeno della comunicazione elettronica – i cittadini in grado di permettersi una villeggiatura si affidavano al conforto della lettura, per cui il libro "da ombrellone" costituiva, soprattutto per le classi medie, un ingrediente classico delle ferie.

Gli italiani non hanno mai avuto grande dimestichezza con la lettura. Faticato il rapporto con la stampa quotidiana o periodica non di evasione; debole a maggior ragione quello con il libro.

Secondo il rapporto Istat su "Produzione e lettura dei libri in Italia, anni 2011 e 2012", nel 2011 sono stati pubblicati 59.000 titoli (per un fatturato di 3,3 miliardi di euro). Nell'anno successivo la produzione si è ridotta del 9,4%. Nel 2012 il 46% degli italiani sopra i sei anni ha dichiarato di aver letto "almeno un libro in un anno" (contro il 61,4% in Spagna, il 70% in Francia e l'82% in Germania). Nel Settenntrione il 52% della popolazione ha letto almeno un libro in un anno, dato che precipita al 34,2% nel Sud (49,7% al Centro e e 36% nelle isole). Il 14,5% del totale dei lettori ha dichiarato di leggere almeno un libro al mese ("lettori forti", come si dice). Per quanto riguarda le percentuali tra i due sessi, risulta che le donne che hanno letto almeno un libro nel 2012 sono il 51,9%, i maschi il 39,7%: un dato che – anche



senza entrare nel gioco del *Cosa si legge?*, probabilmente alquanto desolante – ribadisce come nel nostro paese le donne siano da sempre lettrici più assidue degli uomini: e anche qui continua a pesare la divisione del lavoro (con l'uomo che produce in termini di reddito per la famiglia e la donna che alla famiglia accudisce) secondo un canone ancora patriarcale duro a morire per la carenza di lavoro che colpisce, specialmente nel meridione, le donne e i giovani.

Tornando al tema dei Premi letterari, ormai segnati anch'essi dalla generale stanchezza da cui sembra essere affetto l'intero sistema Cultura di questo paese, a causa di ritardi strutturali e comunicativi, disfunzioni della scuola e dell'Università, pigrizia del pubblico nei confronti della "fatica" di leggere, informarsi, conoscere, prevalenza schiacciante (e perlopiù pervicacemente anti-culturale) della giostra dei media di evasione e intrattenimento, resta tuttavia il fatto che il loro numero si aggira ancora attorno al migliaio, con l'estinzione di alcuni subito rimpiazzati dall'insorgere di altri: panorama da cui traspare la logica di un'attenzione tutt'altro che rigorosa alla produzione letteraria (specialmente poetica), col sospetto non infondato che troppe manifestazioni obbediscano soprattutto a intenti di promozione politica, pubblicitaria e turistica di chi le gestisce.

Per limitarci ai Premi tuttora in vita, e caratterizzati da una storia quantomeno significativa anche senza escludere le svariate contraddizioni che nel corso degli anni li hanno segnati, pare giusto limitarci a considerare i maggiori di essi: il *Viareggio*, il *Bagutta*, lo *Strega*, il *Campiello*, il *Feronia-Filippo Bettini*.

Fondato nel 1929 da Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa, non si può negare al Premio Viareggio, malgrado la relativa opacità odierna, di aver svolto un ruolo in notevole misura significativo. Un appunto da muovere, almeno nel primo ventennio del secondo dopoguerra, è la sovrabbondanza di *ex-aequo* sia nella Sezione Poesia che nella Sezione Narrativa. A proposito della nascita del Premio, è interessante ricordare ciò che ne scrisse lo stesso Leonida Rèpaci: "Nacque il Premio Viareggio nel territorio oggi occupato dalla piscina del Principe di Piemonte. Nacque da tre padri (Rèpaci, Salsa, Colantuoni) e da un'unica

madre, la spiaggia. Volevamo, noi che lo fondammo, creare un Premio che avesse un respiro più ampio del Bagutta, nato qualche mese prima nella trattoria dei Pepori a Milano, e circoscritto ad una vita di cenacolo. Volevamo, piantando il Premio nel *plein air*, farlo circolare assai più del Bagutta nella società letteraria italiana, e costituire intorno ad esso, con la prudenza richiesta dalla situazione, una possibilità di incontro e di riconoscimento di tutte quelle forze, di quelle testimonianze, che meno avessero subito la pressione ideologica della dittatura. Naturalmente tutto questo era sottinteso, e non dichiarato, ché, in tal caso, il Premio sarebbe nato morto. Bastava tuttavia che tra i fondatori fosse il sottoscritto (il ricordo del carcere sofferto a Palmi era ancor vivo intorno a me, e altrettanto vivo il ricordo della mia attività giornalistica sulla stampa antifascista fino all'agosto '25) perché il Premio apparisse anticonformista e convogliasse verso di esso le simpatie di coloro che la dittatura stava isolando prima di paralizzarli, e, in seguito, asservirli.

Queste considerazioni spiegano le istanze, diciamo così, ideali del Premio, non spiegano perché nacque a Viareggio. Nacque perché, con esso, noi fondatori, intendemmo contraccambiare la bella spiaggia di quell'amore che essa aveva saputo accendere nel fondo di noi, da quando avevamo associato il suo nome a quello di Shelley, il ricordo di un tonfo di risacca al crepitio del rogo, col quale un Poeta ritornava, dio immortale, ai puri spazi da cui era disceso per scolpire la statua di Prometeo finalmente liberato dalle potenze e dalle presenze del Male. Fondando il Premio che avrebbe illustrata Viareggio nel tempo noi intendemmo meritarcì la gioia di averla incontrata nel nostro cammino, patria in uno della Poesia e dell'Estate".

Facendo la tara all'enfasi celebrativa delle parole di Rèpaci, pare giusto ricordare come della Giuria del Premio Viareggio abbiano fatto parte, prima e dopo la seconda guerra mondiale, nomi di tutto rispetto: Pirandello, Bontempelli, Marchesi, Malaparte, Flora, Antonio Baldini, Russo, Jahier, Savinio, Jenco, Ravagnani, Giacomo Debenedetti, Binni, Carlo Levi, Spagnoletti, Prisco, Guttuso, Bobbio, Buzzati, Porzio. Ne deriva, almeno sul suo stemma araldico, un prestigio che pochi Premi letterari possono vantare.

Lo Strega è certamente il più famoso dei Premi letterari italiani, anche se sul rigore nelle scelte dei vincitori sono

nate frequentemente molte polemiche, quasi sempre dovute al fatto che, data la ricaduta sul mercato delle opere premiate, la competizione tra i maggiori editori in gara (da tempo non più editori "puri", come si dice in gergo, ma gruppi "misti" con le mani non solo nella carta stampata ma nel giornalismo, nella pubblicità, nei media elettronici, nel cinema) ha progressivamente assunto tratti di potere, fino a trasformare lo Strega in una sorta di Premio più che per la Grande Letteratura per la Grande Editoria, e da far sospettare in più di un caso un gioco neppure troppo sottobanco di annuale spartizione della torta.

In casa del critico Goffredo Bellonci e di sua moglie, la scrittrice Maria Bellonci in via Fratelli Ruspoli 2, Roma, dopo il 25 luglio 1943 si tenevano riunioni clandestine di intellettuali variamente impegnati nella lotta al nazifascismo, e dal giugno 1944 gli amici presero a ritrovarsi liberamente ogni domenica fino al termine della guerra, aumentando mano a mano di numero e dando vita a una specie di cenacolo allargato tra affinità e divergenze in rapporto alla letteratura e alle varie problematiche della ritrovata libertà. Prese così forma una circolazione di idee e una vitalità di discussioni da cui tre anni dopo, nel 1947, doveva nascere il Premio Strega. Gli "Amici della domenica" costituirono la prima Giuria, che negli anni andò allargandosi fino a raggiungere l'attuale numero di 400 membri votanti.

Rievocando quei giorni lo scrittore e giornalista Arrigo Benedetti così scriveva nel 1954: "La luce delle tante candele sulle scrivanie e sulle librerie com'era accogliente! Le belle rilegature dei libri di Goffredo uscivano dal buio, sui tavoli c'era il tè e le torte fatte da Maria. Chi aveva addosso l'impressione di essere paralizzato dal freddo poteva fermarsi nel corridoio accanto alla stufa e conversare con un amico. E se uno arrivava dal nord, dalla zona di guerra, non faceva in tempo a cercare lavoro perché Maria, studiandosi di dar l'illusione che accadesse quasi per una felice combinazione, gli mandava incontro un editore a proporre la stampa o la ristampa di qualche libro fissando un appuntamento per la firma del contratto o per il versamento di un anticipo".

Un mondo di favola, a confronto con l'oggi. E in quel mondo ormai inimmaginabile prese corpo l'idea di un Premio letterario animato da spiriti che fossero davvero democratici.



Da sinistra, Fortunato Calvino, Mario Lunetta, Italo Moscati, Maricla Boggio, Maria Letizia Compatangelo

Abolito l'istituto della Giuria tecnica, il Premio sarebbe stato assegnato per votazione da tutti gli "Amici della domenica". In omaggio alla famiglia Alberti, titolare della ditta Alberti di Benevento, produttrice del noto liquore, il Premio, riservato esclusivamente alla narrativa, fu chiamato Strega.

Credo sia divertente, a questo punto, riportare certe rimette di un cabaret letterario che si tenne al Teatro della Cometa in Roma tanti e tanti anni fa, e che torna a galla in quello stupendo libro recente di Alberto Arbasino intitolato *Ritratti italiani* (Adelphi):

"Finiscono i bronci – ma non Maria Bellonci! – Neanche Goffredo – si prende un congedo! – Finché gli Alberti – sono contenti – ecco riaperti – i ricevimenti – di questo Premio Strega – che non si piega – e non si spezza – va avanti in bellezza..."

"I libri in lizza - sono tanti – si mangia una pizza – si chiede alla Banti – per chi votare – se è il caso di fare – un bel regalino – a Italo Calvino – piuttosto che a Tobino – se Elsa Morante – ha un suo postulante – che gode anche il sostegno – di Sapegno – e rientra nelle grazie – di Alfredo Mezio – o se Niccolò Gallo – ha forse un suo cavallo – con qualche simpatia – di Giulio e Natalia – e di Guido e Lucia... - O val la pena – di far la scena – di rendere omaggio – a qualche vecchio saggio – che vive un po' selvaggio – e assai appartato – in un suo romitaggio – dietro il Premio Viareggio – e intanto non gli han dato – né il Trofeo Pastasciutta – né la Targa Opera Brutta... - Ma c'è il problema – del linguaggio – e l'anatema – al libertinaggio – e le promesse – dei recensori – e gli interessi – degli editori..."

"Ma intanto un dubbio è sorto – se dare il Premio a un morto – che è meno lavativo – di qualunque vivo – e poi più narrativo – non progressivo – forse retrivo – ma tempestivo – e semprevivo... - Certo, non dare il voto – al Lampedusa morto – è come fare un torto – al Milite Ignoto. – Comunque, *Il Gattopardo* – è un libro di riguardo – tutt'altro che in ritardo... - Facciamo una bella lega! – Diamogli il Premio Strega!"

Nato nel 1963, il Premio Campiello è, fin dal nome, una manifestazione *toto corde* veneziana che ha distribuito a lungo borse cospicue messe a disposizione dall'Associazione degli Industriali del Veneto. E' articolato in una "Giuria del letterati" che sceglie cinque opere di narrativa fra quelle concorrenti, dopo la quale entra in funzione la "Grande Giuria" composta da 300 lettori-giudici, i cui nomi sono noti soltanto alla Presidenza del Premio. E' difficile parlare, a proposito di una manifestazione così strutturata, di democraticità e trasparenza: e chi scrive aggiunge che da parte sua c'è sempre stato un atteggiamento critico nei confronti di tutti i Premi letterari in cui a decidere del valore di un'opera sia chiamata a giudicare una Giuria popolare, spesso priva di strumenti adeguati e facilmente orientabile. Il populismo di cui tanto si parla non è davvero nato con certi movimenti politici odierni...

Infine, qualche parola su due Premi letterari di diversa storia e temperie culturale: il Bagutta e il Feronia. Il primo nacque a Milano nella trattoria toscana del Signor Pepori in via Bagutta l'11 novembre 1927, per iniziativa di undici amici letterati e artisti che amavano il buon cibo e il buon vino (Riccardo Bacchelli, Orio Vergani, Adolfo Franci, Paolo Monelli, Gino Scarpa, Mario Vellani Marchi, Ottavio

Steffenini, Luigi Monelli, Mario Alessandrini, Antonio Veretti, Antonio Niccodemi). La Giuria degli undici amici stabilì alcune norme molto autarchiche e molto festevoli: ciascuno di loro avrebbe comprato e letto alcuni libri durante l'anno, se li sarebbero scambiati e in alcune riunioni in trattoria avrebbero premiato lo scrittore che avesse ricevuto la maggioranza dei consensi. Ciascuno degli undici si autotassava per cento lire, anche se il Premio iniziale raggiunse la quota di ben 5.000 lire. Così la "Fiera letteraria" ne dette l'annuncio, su iniziativa di Orio Vergani: "Congiuntesi le stelle sotto il segno di bagutta il giorno di San Martino, sacro ai mariti veggenti, i Baguttiani hanno fondato tra un bicchier di Chianti e uno di grappa un premio letterario che sarà assegnato per la prima volta il 14 gennaio dell'anno prossimo... Eccone lo statuto, definitivamente segnato su un modesto foglio di carta gialla – uno di quei fogli nei quali i bottegai involgono alle comari la carne e la pasta di minestra – e racchiuso in una cornicina di umilissimo legno: Oggi giorno di San Martino del 1927 i presenti al tavolo di Bagutta hanno fondato il premio Bagutta".

La prima edizione andò a Gian Battista Angioletti. La prima fase dell'iniziativa si sviluppò dal 1927 al 1936, poi da Roma qualcuno mise le mani sul Bagutta, che sembrava non troppo ligio allo spirito autoritario del Regime, e il Premio fu abolito. Resuscitò nel 1947 tra mille polemiche, ma la sua vivacità e il suo prestigio furono in tutti i casi capaci di individuare alcuni tra gli autori italiani più rappresentativi a cavallo tra primo e secondo Novecento.

Nel 1991, per iniziativa di alcuni poeti, scrittori e critici raccolti nell'Associazione Culturale SCRIMAT, acronimo di Scrittura Materialistica (Marcello Carlino, Franco Falasca, Mario Lunetta, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, sotto la Presidenza del compianto Filippo Bettini (Segreteria: Cecilia Bello Minciocchi), il Premio Feronia Città di Fiano è nato come "Antipremio", contrapponendosi in aperta polemica alla scarsa trasparenza del costume che sembra connaturato in Italia alla stragrande maggioranza di queste manifestazioni, pressoché tutte contrassegnate da una forte pigrizia intellettuale e da un atteggiamento di sospetto, se non di ripulsa, nei confronti della letteratura di ricerca sperimentale e d'avanguardia. Il Premio Feronia si articola nelle sezioni di Poesia, Narrativa, Critica (Militante o Saggistica), Riconoscimento a un autore straniero.

Del 1992 è la prima edizione, che per la quarta ultima sezione attribuì il Premio a Gunter Grass, non ancora insignito del Nobel.

Il Premio, la cui serata ufficiale si svolge tradizionalmente nel Castello Ducale di Fiano Romano (RM), ha avuto una breve interruzione a causa della prematura scomparsa del Presidente Filippo Bettini, riprendendo poi il suo percorso che con lo scorso anno ha festeggiato la sua XXI Edizione.

Le riunioni della Giuria sono aperte al pubblico. Credo che di questa manifestazione, che nei suoi ventitre anni di vita ha fregiato un gran numero di importanti autori italiani e stranieri, non spetti per ovvie ragioni al sottoscritto stilare i meriti e gli eventuali limiti; per cui ritengo sia giusto chiudere qui questa nota succinta su un fenomeno che continua a caratterizzare, nel bene e nel male, la vita della cultura italiana.

LA PAROLA TRA FUTILITÀ E PROGETTO

Luigi M. Lombardi Satriani

A seguire le trasmissioni televisive, di intrattenimento e di approfondimento, si è investiti da un mare minaccioso di parole che tendono a sommergerci, togliendoci qualsiasi possibilità di pensiero autonomo.

Le scienze umane hanno da tempo parlato dell'avvento dell'uomo-massa, sottolineando come la nostra società sia sempre più afasica. Politici ed esperti tendono a "vendere" il loro prodotto - il proprio programma, il proprio "sapere" specialistico - come se fossero indispensabili per la felicità, per il benessere del cliente-ascoltatore. Nei più volgari la parola diventa "parolaccia", e nei più acculturati si pone comunque come mezzo di persuasione, dotato di intrinseca violenza. Il tutto in una cornice di futilità della quale abbiamo innumeri esempi.

Su tutt'altro piano e in direzione diametralmente opposta si pone la parola nell'orizzonte tradizionale. In esso la parola è assunzione di responsabilità; un proverbio calabrese recita: "l'uomo si lega alla parola, il bue alla corda". Nelle numerose fiere e mercati che, nei nostri paesi, si accompagnano alle feste religiose, l'accordo raggiunto viene suggellato con una stretta di mano. Nella cultura folklorica tradizionale abbiamo un'esaltazione della parola, sia tra viventi che con i defunti.

A titolo esemplificativo, la parola data costituisce un vincolo sacrale che non è possibile disattendere. Nella comunicazione con l'aldilà, alla richiesta d'aiuto fatta in situazione di pericolo dal supplice alla Divinità segue l'intervento salvifico. Il tutto viene ricordato da ex voto dipinti che riproducono la scena della disgrazia con in alto la Divinità che viene rappresentata mentre stende sulla realtà il proprio intervento soccorritore. Il miracolato offrirà alla Divinità l'ex voto con l'immane diciture PGR "per grazia ricevuta", in segno di gratitudine eterna, ma anche come implicita assicurazione circa la continuità della protezione stessa.

Tra gli innumerevoli esempi possibili mi limito a ricordare gli ex voto dipinti offerti alla Madonna della Milicia, ordinati in un museo specifico ad Altavilla Milicia, oggetto di uno splendido volume illustrato edito da Sellerio¹, a cura di Antonino Buttitta, con un mio saggio, e con bibliografia e note di Giuseppe Bucaro.

In numerose culture ritroviamo nelle usanze funebri il linguaggio verbale, familiari che parlano con il morto, come se la parola garantisse comunque un contatto con chi, morendo, ha di fatto troncato qualsiasi legame con il mondo terreno e con tutti i viventi che lo popolano.



In esse trovano così concretazione il desiderio di parola, di realizzarsi attraverso il linguaggio – Hölderlin ha ricordato che noi siamo costitutivamente colloquio e Heidegger ci ha avvertito che siamo sempre in cammino verso il linguaggio –, e il bisogno di elaborare le modalità di un rapporto con il defunto, atti a mitigare l'interruzione radicale della comunicazione. A San Costantino di Briatico, mio paese natale, la vestizione del cadavere avviene con l'accompagnamento di parole rivolte al morto. Un discorso registrato dei primi anni Settanta del secolo scorso recita: "Comare Domenica, noi ora vi vestiamo ché dobbiamo andare a una festa. Andiamo, alzate questo braccio ché vi mettiamo la veste nuova e, andiamo, non ci fate arrabbiare. Un altro poco di pazienza ché stiamo finendo. Qua, tenete il fazzoletto per pulirvi il naso. Ora nelle mani vi mettiamo la corona del rosario per farvi pregare". A Bella, in Calabria, subito dopo la morte una donna prende l'abito preparato per l'occasione e rivolta al morto gli dice: "Vestiti ché te ne devi andare" altrimenti, secondo un'attestazione demologica, si crede che il morto non si lascerebbe piegare né braccia né gambe. A Mileto, ancora in Calabria, durante la vestizione gli amici conversano con il morto, nella convinzione che in questo modo il cadavere opporrà una minore resistenza. Il colloquio si svolge secondo precisi moduli linguistici che scandiscono i diversi momenti della cerimonia: "Su compare..., porgetemi questo braccio... così... e ora datemi l'altro. Bene, così... ah ché sembrate un fidanzato... su ché ora tutti i guai sono finiti ora non vi lamentate più. Il colloquio con il cadavere è praticato attualmente anche a Mandaradoni di Briatico, dove si preannunziano al morto le diverse fasi della vestizione: "Ora ti metto le scarpe, ora la camicia".

Attraverso la parola viene "piegata" a relazione la dattità irrelata del cadavere. La sua presenza pietrificata –

testimoniata dalla perdita del sistema di relazioni – costituisce di per sé massa resistente e irriducibile; da qui l'esigenza culturale di ridare soggettività al morto inserendolo in un circuito comunicativo in cui la parola possa dispiegare tutta la sua efficacia persuasiva e le sue valenze magico-sacrali. Alla riconquistata domesticità della relazione corrisponde la progressiva docilità del cadavere.

A tale orizzonte cerimoniale e al sistema di relazioni logiche che lo sostiene rinviano anche alcuni rituali di espulsione del morto dalla casa. Ancora a Bella, nel sollevare la bara, bisogna ripetere due volte: “Andiamo cene” chiamando il morto per nome, pena la sua maggiore pesantezza. Analoga procedura vige a Bagnara. Il pronunciare il nome del defunto ribadisce ulteriormente la necessità strumentale di restituire soggettività al cadavere; si tratta di tecniche di domesticazione di una presenza irrelata che rientrano nell'ampio orizzonte magico-religioso in cui nome e vita tendenzialmente coincidono.

Vorrei soffermarmi adesso sul caso di *Natuzza Evolo* intorno al quale ho prodotto sin dai primi anni Settanta saggi e, assieme a Maricla Boggio, il film RAI *Natuzza*

Evolo, con la sua regia e, successivamente, il volume *Natuzza Evolo - il dolore e la parola*², che hanno avuto ampia diffusione.

Natuzza Evolo, veggente di Paravati, piccolo centro del vibonese, in Calabria, semianalfabeta, di modesta collocazione sociale, è stata dalla fine degli anni Quaranta del secolo scorso al centro di fenomeni eccezionali, tra i quali, ha avuto un ruolo fondamentale la continua visione dei defunti e il conseguente colloquio con loro. A tale persona sono state attribuite, nel tempo, tali e tante caratterizzazioni da divenire, per quanto involontariamente, richiamo e punto di aggregazione di migliaia e migliaia di persone, ognuna portatrice di specifiche richieste, ma tutte bisognose di conforto, di speranza. Molti fenomeni hanno segnato il corpo di Natuzza, collocandolo su un piano di straordinarietà, tra cui la partecipazione alle sofferenze della Passione di Cristo di cui le stimate sono state il segno più clamoroso ed evidente. Tale linguaggio di partecipazione si è articolato anche attraverso le sudorazioni di sangue e le conseguenti scritte o disegni di carattere sacro impresse sui fazzoletti posti a contatto del suo corpo.



Una delle Sale della Crociera

Moltissime richieste dei fedeli hanno riguardato la salute di familiari e le modalità di cura da preferire. Natuzza, senza sostituirsi ai medici, dava suggerimenti e moltissimi hanno parlato di diagnosi di malattie fatte con adeguata terminologia scientifica, successivamente confermate a livello scientifico.

Il continuo rapporto con l'universo dei defunti ha cadenzato il rapporto instaurato con lei da quanti avvertivano il bisogno di ricevere e di inviare ai loro defunti richieste di consiglio o qualsiasi altra forma di comunicazione. E' un bisogno fondante la nostra vita associata, che ha l'esigenza assoluta di trovare un'organizzazione di forme e modalità che consentano la comunicazione con i propri defunti, nonostante la morte, contro la morte.

Nel corso dei decenni si è sviluppata sulla figura di questa straordinaria mistica una serie di ulteriori caratterizzazioni, quali l'estasi, la ritenuta apparizione contemporanea in diverse località e tante altre forme che hanno contribuito a costituirle come punto ritenuto pressoché unico di richiesta di soccorso. Natuzza ha aiutato per oltre cinquant'anni con l'ascolto e la parola le persone a sentirsi meno sole; è stata nei fatti, e senza proclamazioni retoriche e ideologiche, con loro profondamente solidale, concretamente fraterna. Su tutto questo dovremo ritornare a lungo per comprendere meglio la complessa rete nella quale si inseriscono i singoli tratti della sua azione, del suo impegno salvifico.

Alcuni di questi elementi sono presenti nella tradizione mistica, da Santa Rosa da Lima a Veronica Giuliani, da Santa Caterina da Siena a Maria Maddalena de' Pazzi, e in quella della santità, da San Gennaro a San Luigi, da San Pantaleo a San Francesco d'Assisi e così via, in connessione con il valore salvifico dal sangue sparso da Cristo per la redenzione dell'umanità. L'opera di Natuzza si inserisce per sua esplicita volontà nel quadro del cattolicesimo, da lei vissuto con fede intensa e semplice. Si ricordino le affermazioni di Gramsci sul "cattolicesimo" popolare profondamente diverso da quello ufficiale.

Chiunque abbia avuto modo di incontrarla non può non aver notato come in lei la fede in Dio e l'amore per gli uomini fluissero in maniera spontanea, come acqua che scorre, e divenissero sostanza di azione e alimento di vita. A qualsiasi attribuzione di guarigione Natuzza ha costantemente ribadito il suo essere soltanto strumento della volontà di Dio, rifiutando per se stessa qualsiasi ruolo o potere.

Nella sua personalità sono stati dominanti la semplicità, già sottolineata, la disponibilità ad accostarsi al dolore delle persone e a farsi carico di esso affiancandole, a lenire le loro sofferenze ponendosi accanto a loro, fornendo contemporaneamente un orizzonte di speranza. Vorrei dare spazio al ricordo del mio rapporto personale con lei.

Conterraneo di Natuzza (San Costantino di Briatico, il mio paese, è distante pochi chilometri da Paravati) ho sentito parlare di lei sin dagli anni della mia infanzia.

Nel corso degli anni ho incontrato più volte Natuzza, anche per ragioni personali e familiari, accolto sempre con generosità e con totale disponibilità.

Ripensando alla sua vita e alla grana della sua voce che la rendeva unica, mi si rende sempre più evidente come la sua esistenza si è dispiegata nella semplicità e nell'amore, mostrando come queste modalità possano lenire la vita e la sofferenza di cui è inestricabilmente intessuta. Tutte le sue azioni rinviano, pur in diverse forme, a questi valori, che hanno caratterizzato una vita così normale ed eccezionale allo stesso tempo e ne hanno marcato il segreto.

Le considerazioni sin qui svolte consentono di sottolineare come, a mio avviso, le *parole della morte* siano in effetti *parole contro la morte*, cioè *parole per la vita*. Perché nonostante le ragioni della morte, le ragioni della vita prevalgono, sempre e comunque.

La parola poetica e artistica è di lunga durata. Proprio per questo, molto spesso questa parola è parola politica, non nel senso della denuncia, come pure è stato ritenuto da tanta letteratura dell'impegno. Per Sartre, dopo che tanto tempo era stato dedicato alle "armi della critica" era giunto il momento di passare alla "critica delle arti". Ma a lui Camus oppone il suo essere scrittore e perciò stesso agente politico senza la necessità di schierarsi ideologicamente. E proprio in Italia venne affermato con forte consapevolezza che *Le parole sono pietre*³.

Il teatro, per la sua capacità di sollecitare, persuadere, commuovere e per la sua onnipervasività, può contribuire in maniera decisiva alla diffusione della parola poetica e progettuale. Può assumere quindi tematiche, ideali, e renderli, ovviamente in assoluta autonomia autorale e artistica, persuasivi come obiettivi possibili e, perciò, percorribili. Senza nulla sacrificare alle ragioni dell'arte, un teatro siffatto si situa su un piano etico-politico, teso ad affermare più alte modalità di convivenza tra uomini.

Mi riferisco alla migliore tradizione del teatro, per fortuna ancora oggi presente nella nostra produzione drammaturgica (Annibale Ruccello, Mariela Boggio, Fortunato Calvino, e così via). A partire dagli anni Sessanta gli studenti hanno scoperto la carica di denuncia della parola diretta, sia scritta sui muri che gridata nelle assemblee.

Sarebbe necessario a questo punto individuare le varie fasi della protesta giovanile che inevitabilmente si sono intrecciate con le scadenze, i contrasti, le contraddizioni e i mutamenti della società italiana, in tutta l'ampiezza delle sue articolazioni. Occorrerebbe inoltre individuare lo stretto rapporto tra parola e immagine nei manifesti, attraverso i quali è passata tanta comunicazione politica nel nostro Paese.

Per l'antropologo statunitense David Kertzer⁴ "ogni organizzazione assicura la sua identità e la sua continuità attraverso proprie rappresentazioni simboliche", e ogni cultura politica "possiede un arsenale di simboli carichi di potenza".

La crisi della rappresentanza prodotta dalla sempre più diffusa consapevolezza della inadeguatezza del ceto politico, quasi sempre irretito, nel migliore dei casi, nella ragnatela dell'autoreferenzialità e nel proprio interesse elettorale, ha sospinto le persone nella dimensione privata, nella comunicazione virtuale realizzata in sostanziale solitudine attraverso l'amata rete.

Abbiamo così l'esplosione di una miriade di messaggi, a volte intrisi di poeticità e di autentico calore umano, molte altre volte cariche di quella fatuità, di pensieri pseudo profondi e violenti di cui si parlava all'inizio di questo contributo.

Nelle scienze e nella pratica psichiatrica la parola del paziente, opportunamente sollecitata dal terapeuta con minimi stimoli, quando necessari, svolge il suo potere terapeutico, come viene confermato da una vastissima letteratura, della quale mi limiterò a ricordare lo studio *Mio caro nemico*⁵ di Francisco Mele, studioso e psicanalista italiano, di formazione argentina.

Nelle scienze etno-antropologiche la parola critica illumina le modalità attraverso le quali l'uomo, nelle diverse culture, attua l'addomesticamento del mondo, realizzando, per dirla con Ernesto de Martino, la trasformazione del dato in valore, attraverso un inesausto *ethos del trascendimento*⁶.

Il quadro qui delineato, per quanto in maniera necessariamente sintetica e rapsodica, presenta alcune possibili direzioni di ricerca. Sta a noi, se lo vogliamo, percorrerle o elaborarne altre con la forte determinazione di sottrarre la parola alla futilità e recuperare la sua smisurata potenza progettuale.

Il cammino è lungo. E, in buona parte, è ancora da compiere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Buttitta, A., *Gli ex voto di Altavilla Milicia*, Sellerio, Palermo 1983.
- de Martino, E., *La fine del mondo*, Einaudi, Torino, 1977



- Kertzer, D., *Riti e simboli del potere*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Levi, C., *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955.
- Lombardi Satriani, L.M. – Meligrana, M., *Il ponte di San Giacomo*, Rizzoli, Milano, 1982 (Ora Sellerio, Palermo 1989)
- Mele, F., *Mio caro nemico*, Roma, Armando, 2000.

NOTE

- 1 A. Buttitta, *Gli ex voto di Altavilla Milicia*, Sellerio, Palermo 1983.
- 2 M. Boggio Luigi-M. Lombardi Satriani, *Natuzza Evolo - il dolore e la parola*, Armando, Roma 2006.
- 3 C. Levi, *Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955.
- 4 D. Kertzer, *Riti e simboli del potere*, Feltrinelli, Milano 1988.
- 5 F. Mele, *Mio caro nemico*, Roma, Armando, 2000.
- 6 E. de Martino, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino, 1977

PER UN TEATRO DI POESIA E DI RESISTENZA CIVILE

Marco Palladini

Le molte domande sullo stato delle cose della drammaturgia italiana poste dagli organizzatori di questo convegno culminano in un quesito finale: “In definitiva, esiste e ha influenza nella nostra società la figura del drammaturg?”.

La mia risposta netta e recisa è: no. Questo stato di cose si è prodotto nel teatro nostrano nel secondo dopoguerra col prevalere del modello del teatro di regia, prosegue oggi con un teatro di tipo neo-capocomicale, ed è sempre stato valido per il teatro d'avanguardia o di ricerca che ha sempre privilegiato la scrittura scenica rispetto a quella drammaturgica. Ho detto e scritto queste cose negli ultimi decenni millanta volte e non ho alcun motivo oggi di cambiare opinione. L'unica eccezione in questa situazione è rappresentata dal teatro degli attori-autori o narratori, ieri ad esempio Dario Fo, al presente ad esempio Ascanio Celestini, dove una presenza attorale forte e ipercaratterizzata veicola di conseguenza una scrittura testuale altrettanto iperconnotata che fa, direi, corpo unico appunto col corpo, con la figura psico-fisica dell'interprete. Oserei dire che persino la drammaturgia di Eduardo era legata fortemente alla sua presenza in scena, non a caso il recente rilancio di alcune sue opere è avvenuto grazie alla prepotente personalità e bravura di un attore come Toni Servillo.

Detto questo, è però del tutto evidente che in Italia un teatro di drammaturgia comunque esiste e persiste, proseguendo il suo corso sia pure in una posizione minoritaria, quando non marginale e sotterranea rispetto al sistema-spettacolo. La produzione di testi è certo ingente, ma non mi sembra che si possano individuare scuole, modelli, tendenze, poetiche condivise. Più o meno ciascuno fa gioco a sé, e certe etichette che a volte sento affibbiare – teatro minimalista, teatro di neo-commedia, teatro neo-neorealista – mi sembrano abbastanza effimere o posticce.

Venendo al mio lavoro drammaturgico che dura da un quarto di secolo, lo riassumo nella formula di ‘teatro di poesia e di resistenza civile’. Dalla *Me Dea* post-seneciana che scrissi nel 1990 per il gruppo tecnosperimentale Krypton al *Satyricon 2000* commissionato e inscenato nel 2010 dall'attore-regista Massimo Verastro; dal *Pitagora Iperboreo* fantamitoscientifico del 1992 a *Lo spirito, la carne e il buio* (*Abu Grahīb memorandum*) del 2005; dal *12 Settimane a Sodoma* ispirato a de Sade, che allestii nel 1993 al Festival di Sant'Arcangelo di Romagna al monologo multifocale *Rosso Fuoco* (2002) sul movimento esistenzial-politico degli anni Settanta; da *Giovanna: la Ballata degli Squali* ispirata a Brecht, alle-



stata con Tiziana Lucattini della compagnia Ruotalibera, al concerto ‘bellico poetico sonoro’ *Il rumore della notte* inscenato nel 1995 in Svizzera a Locarno; dalla *Litania per Emilio Villa* (2003) a *Ballata del Futuremoto (o le visioni di un chaosmunista)*, omaggio a Gianni Toti del 2009; da *Poesie per un tempo di guerra* del 2004, suggerito-suggestionato dai conflitti neo-imperiali in Irak e in Afghanistan, a *Fratello dei cani (Pasolini e l'odore della fine)* che ho messo in scena l'anno scorso a Roma a Centrale Preneste e che quest'anno è anche diventato un film.

Ecco l'intero mio, anche avventuroso (o avventurato) percorso è nel segno di un teatro scritto in versi o modulato su una prosa ora poetica, ora polidialettica. Ed è un teatro di ricerca attraversato da un forte impulso di disperate memorie culturali e di resistenza politico-civile come necessità di rilanciare delle interrogazioni profonde sulla nostra identità di uomini contemporanei e sulle radici storiche, utopiche o distopiche, anche psicotragediche del nostro agire nella sfera quotidiana ed artistica.

Nel solco del teatro poetico di Pier Paolo Pasolini, e obbedendo alla mia matrice prima di poeta, la mia drammaturgia in versi o in prosa ritmica è stata innanzitutto una mossa per smarcarmi da un teatro mimetico-psicologico o da un teatro di convenzione o della chiacchiera appiattito su un linguaggio paratelevisivo. Il teatro o théâtre che mi interessa esplorare è un luogo filosofico in cui accendere visioni ‘altre’ e di ‘altrove’ e in cui un

linguaggio mitopoietico fortemente straniato ed ibridato cerca di dare espressione alle inquietudini del presente, cerca di parlare dei punti di crisi dell'orizzonte contemporaneo e, insieme, tenta di essere interfaccia, 'porta aperta' come dice Peter Brook, tra il visibile e l'invisibile. Perché, secondo sottolinea il grande regista e maestro inglese, ogni teatro degno di tal nome, anche il teatro più laico ed allergico al divino, è comunque un teatro sacro.

È forse opportuno precisare che io intendo il Sacro come un atto rituale fondamentale rivolto alla *communitas* degli spettatori, piccola rappresentanza in varie forme della più vasta comunità della *polis*. Ecco allora che il Sacro è per me basicamente un atto politico, ossia un atto conoscitivo e autoconoscitivo. Come nell'antica tragedia greca l'atto teatrale era un momento pubblico cruciale di rispecchiamento e di disvelamento dell'autocoscienza

collettiva, così per me oggi il teatro che vale la pena di perseguire non cerca di intrattenere o di solleticare l'evasione mentale, bensì di impegnare lo spettatore in un confronto col grumo oscuro, difficile, complesso, perturbante del Comune, ossia col retaggio dei valori e dei comportamenti e conflitti che dà senso al nostro stare insieme.

È allora per una comunità (e *agorà*) di intelligenti ricercatori della verità su se stessi che scrivo e faccio teatro, un'arte molto antica, ma ancora e sempre attuale, per ogni volta ritrovare le parole e le immagini per interrogare il rapporto profondo tra l'uomo e il mondo.

In epoca tecntronica tutto ciò può apparire anacronistico, ma io sono convinto che finché "un uomo è un uomo", come dice Bertolt Brecht, il bisogno poetico, artaudianamente crudele, di condividere un rito e la problematica significazione del nostro esserci, non morirà mai.



Enrico Bernard e Fortunato Calvino con la direttrice della sala Ida Barberio e la nostra consulente Marina Raffanini e in un intervallo dei lavori

IL TEATRO MINIMO

Massimiliano Perrotta

In Italia esiste una tradizione di teatro minimo, dalle sintesi futuriste alle *Tragedie in due battute* di Achille Campanile, fino allo spettacolo *La confessione* ideato da Walter Manfrè. È tuttavia in questi anni che il corto teatrale diventa ambizioso, che prova a spostarsi dalla periferia dell'esperimento al cuore della produzione drammaturgica contemporanea.

Con la crisi finanziaria delle istituzioni culturali pubbliche, con la moltiplicazione delle scuole di recitazione e dei relativi saggi, il corto teatrale trova la sua necessità storica: esso offre a tanti soggetti, con facilità, l'occasione di misurarsi col palcoscenico. Festival, rassegne, vetrine proliferano dal nord al sud del paese. I drammaturghi stanno accettando la sfida: Shakespeare teneva in gran conto le esigenze commerciali della compagnia di cui era anche l'impresario; larga parte dei nostri colleghi del passato scriveva al servizio del cosiddetto teatro dei ruoli; noi, oggi, scriviamo anche corti teatrali.

Il corto teatrale è una forma moderna. Della modernità ha lo stigma e numerose cifre.

Innanzitutto si tratta di una sperimentazione sulla durata, sfidando le convenzioni temporali dello spettatore. Come un ladro di passo il corto teatrale colpisce alle spalle, annunciando non attesa la propria fine.



Fortunato Calvino e Maricla Boggio in un intervallo dei lavori



Si tratta poi di un'arte quintessenziale: non è questione di puntare al massimo risultato col minimo sforzo, ma di provare a dire - nel giro di poche battute - tutto. Come i racconti di Borges sintetizzano monumentali romanzi immaginari, così il teatro minimo vive della convinzione che sia possibile rappresentare in qualche minuto la commedia del mondo.

Moderna è anche la "sospensione" - congeniale al corto per destino. Trattandosi di un frammento teatrale, di una scaglia di specchio precipitata sul palcoscenico, a livello drammaturgico il corto allude e magari avvince, ma non può e non vuole mai sciogliere davvero.

Che si sviluppi in forma di dialogo oppure di soliloquio, il teatro breve ama il simbolo e l'icasticità: ama tutto quello che può aiutare a trascendere la propria ontologica precarietà.

Si profila il rischio che il teatro minimo diventi nemico della libertà drammaturgica, ovvero della possibilità di dispiegare l'azione sulla lunga durata, utilizzando una moltitudine di personaggi. La paura che il teatro si riduca a un breve bozzetto domestico tra marito e moglie - a causa dei limiti di tempo, di attori, di fondi - non è infondata. Bisogna battersi affinché la forma nuova non soppianti l'altra, affinché la forma nuova sia solo l'occasione di nuove libertà.

La drammaturgia breve ha un linguaggio ancora da codificare, si offre al nostro sguardo come una distesa sconfinata dove qualsiasi avventura è possibile. Ma ogni eden nasconde la sua insidia: l'eccesso di facilità può diventare una trappola. Bene ricordarsi sempre dei precetti dei maestri, bene complicarsi sempre - come insegnava Eduardo - un po' la vita.

IL TEATRO OGGI

Maurizio Barletta

È rispettabile, ma non evidentemente robusto e dinamico, un ragionamento sul nostro teatro, teso a indicare le difficoltà del settore soltanto nell'esiguità delle risorse disponibili. E' fin troppo ovvio che nessuna strategia di rinnovamento è in grado di decollare senza un innalzamento e senza una previsione triennale dei finanziamenti alla prosa. Tuttavia è necessario prendere atto che la crisi del sistema-teatro in Italia è di genere strutturale da almeno un decennio. In sostanza: il lodevole proposito di battersi strenuamente per il finanziamento, accompagnato dalla consueta e sconsigliata fotografia dell'esistente, finirebbe, ancora una volta, per deludere e mortificare le aspettative di un settore della cultura italiana che, spesso, anche dalle forze politiche della sinistra, tanto più nelle loro esperienze di governo, è stato interpretato e tollerato come una residualità. E' quindi necessario, in questa sede, far maturare una condivisa ispirazione di fondo sostanzialmente rinnovatrice.

Predomina nel teatro italiano un tacito e condiviso conservatorismo che, davanti a punti cruciali di discussione e riflessione, ben diversamente affrontati in altre situazioni europee, ripropone accenti e formulazioni presenti nel confronto degli anni ottanta. Un sistema che è quindi invecchiato, evidentemente garantito dalla scarsa duttilità e lungimiranza dei governi che hanno preferito la discontinuità dell'erogazione e la pratica delle circolari, piuttosto che aprire un grande confronto capace di condurre a più serie iniziative di legge. Già negli anni ottanta, per esempio, sarebbe stato opportuno aprire una riflessione e un dibattito sulle ragioni del teatro pubblico, nel momento cioè in cui l'ispirazione iniziale, assolutamente fondamentale per la crescita culturale e civile del paese, rivelava segni evidenti di appannamento e di scarso riferimento con l'evoluzione drammaturgica che stava accompagnando la fine di un secolo e l'inizio di un millennio. E' incredibile che tanti osservatori si siano accorti solo recentemente (ma ciò è la dimostrazione della vocazione del sistema a riprodurre se stesso), che i Teatri stabili siano addirittura diciassette. In sostanza il teatro, a partire dagli anni ottanta, nel confrontarsi con le proprie inevitabili congiunture strutturali, inevitabili in un passaggio epocale, ha finito per ripiegarsi sullo schematismo del sistema politico, adottandone una delle più sintomatiche e deleterie peculiarità: l'autoreferenzialità.

Nella discussione assolutamente interessante che ha caratterizzato i lavori di questo incontro Siad, mi pare tuttavia che sia stata trascurata una valutazione dello stato di salute del teatro pubblico in Italia. Anche perché una seria



riflessione sul teatro pubblico può essere illuminante per offrire una coerenza progettuale al nostro discorso in termini più generali, tenendo presente (e ciò molto dovrebbe preoccupare gli autori drammatici) che mai come nell'ultimo trentennio si è approfondita la distanza tra il lavoro dello scrittore per il teatro e la soglia di uno qualsiasi dei cosiddetti Stabili. Assolutamente velleitaria, oltre che culturalmente erronea, quasi di tono prefettizio, per esempio, mi sembra l'idea di ridurre a due il numero degli Stabili. Molto più realistico (anche perché l'involutione, senza dubbio generale del teatro pubblico, si è manifestata in tempi e termini diversi da situazione a situazione, seguendo il percorso di storie e vocazioni iniziali tra loro evidentemente incomparabili) è immaginare una riduzione che si attesti a sei o sette Stabili. Fondamentale è, piuttosto, e da qui la necessità di una discussione infine franca, cercare di definire le cause di un'involutione che, comunque, per rispetto della verità, non ha risparmiato (con patologie evidentemente diverse) nessuno dei nostri diciassette Teatri Stabili.

Senza la presenza dei Teatri Stabili e dei loro padri fondatori, dobbiamo sapere che non sarebbe stato possibile pervenire in Italia, in termini solleciti e artisticamente inconfutabili, alla scoperta del grande teatro di regia sul quale si muovevano dai primi anni del Novecento le altre culture europee. Nel vivo e nel fervore di quella stagione i padri fondatori del Teatro pubblico (più Grassi di Strehler, se vogliamo dirla tutta) pensarono che lo slancio da loro promosso poteva essere salvaguardato, e anzi irrobustito,

costruendo una galassia di teatri pubblici capaci di radicare, nella loro indipendenza culturale, la funzione civile della prosa nel nuovo assetto democratico del Paese. Un'idea condivisa nello slancio costituente dalle forze politiche dell'epoca e che immaginava gli Stabili come istituzioni culturali di alto profilo con una missione ideale da adempiere, organicamente sostenuti dallo Stato, in virtù del loro scopo, ma tuttavia in un persistente rapporto di autonomia dialettica con il sistema politico repubblicano.

Se si considera con attenzione la diversa parabola storica dei Teatri Stabili pubblici italiani si può giungere a una precisa conclusione: non più di sei o sette (pur con gli appannamenti riscontrabili nel loro percorso) sono restati fedeli alla missione originaria loro affidata. Questi sei o sette Teatri pubblici, che francamente non è difficile individuare, vanno conservati nella loro funzione.

In un contesto storico profondamente diverso da quello delle origini il teatro pubblico ha quindi la possibilità di svolgere una grande funzione per lo sviluppo della drammaturgia nostrana, ma è pur vero che certe difficoltà produttive, in particolare se si procede a un confronto su scala europea, sono il risultato di una serie di omissioni e di resistenze. Mi riferisco alla difficoltà del ricambio generazionale nella direzione artistica dei teatri a gestione pubblica. Si alternano situazioni nelle quali un teatro non si registra un ricambio nella direzione artistica da un ventennio, quando non da un trentennio, ad altre dove le scadenze elettorali provocano insensate defenestrazioni o stravaganti scelte che determinano una sarabanda senza principi che mortifica sistematicamente l'idea di un progetto e di un percorso creativo credibile. Il teatro pubblico italiano ha cioè una ragion d'essere, ma nel contempo non ha un progetto in

grado di aggiornarne l'identità. Un teatro pubblico, per fare soltanto un esempio, che non ha una sua compagnia stabile (quando poi sarebbe addirittura necessario avere una seconda compagnia di giovani continuamente aggiornata) non è un riferimento attendibile, sia perché non interviene autorevolmente nella circolazione artistica e nell'intreccio generazionale, ma anche perché il teatro straniero dimostra che la contrattualizzazione degli attori sulla scorta di progetti pluriennali determina economie sostanziali.

Si potrebbero fare altri esempi. Si potrebbe sottolineare ancora la non plausibile assenza (particolarmente in una fase di grande evoluzione della scrittura) della figura del dramaturg nei nostri teatri pubblici. Ho citato schematicamente soltanto due o tre aspetti che forse contribuiscono a rendere rigido un sistema che proprio per la sua funzione pubblica dovrebbe avere ben altra agilità. Volevo soltanto indicare la necessità di aprire una riflessione pacata, ma essenziale, sulla questione della direzione artistica dei Teatri stabili.

Mi chiedo se non sia opportuno riprendere in considerazione, senza incorrere in precedenti errori, quell'idea delle residenze teatrali che qualche anno fa fu formulata, apprezzata e, con altrettanta sollecitudine, abbandonata. Si tratta di un'idea davvero forte, che conferirebbe una dinamica da non sottovalutare in un teatro nel quale il problema dei problemi è rappresentato da un sistematico scarto tra potenzialità produttive e qualità nel nesso che intercorre tra distribuzione e formazione del pubblico. Il problema del territorio è quindi un capitolo che è destinato ad assumere un grande rilievo nella riflessione sui percorsi immaginabili per il teatro. Le residenze teatrali possono rappresentare una chiave decisiva in questa direzione. E' un progetto che mi sembra opportuno riprendere e approfondire.



Fra i partecipanti, da sinistra Antonia Brancati, Maurizio Barletta, Luciana Luppi, Maria Letizia Compatangelo

DRAMMATURGIA ITALIANA OGGI

Mario Fratti

Il teatro Americano prospera per diverse ragioni. La prima è l'amore per la cultura. Gli Americani vogliono essere primi in tutto.

Armamenti, letteratura, numero di laureati, università con dipartimenti di teatro. Ce ne sono un migliaio. Hanno una funzione fondamentale.

Insegnano recitazione, scrittura drammatica, scenografia, uso delle luci. Non tutti i laureati raggiungono la gloria desiderata. Ma si innamorano del teatro e diventano affezionati spettatori.

Pochi diventano stelle a Broadway e premiati commediografi. Trovano però impiego nella vasta industria dello spettacolo.

Ogni teatro assume un drammaturgo. Ha la funzione di leggere, suggerire, migliorare i testi dei giovani.

Ogni regista ha fiducia nell'istinto e nella preparazione dei drammaturghi. Alla fine dello spettacolo, spiegano spesso al pubblico perché hanno scelto e messo in scena il testo appena visto.

Gli spettatori fanno domande interessanti. Si apprende la tecnica del buon teatro; molti spettatori sono invogliati a scrivere.

Ci sono a disposizione borse di studio e lauti premi ai partecipanti. Anche cinquantamila dollari, se si vede l'autrice o l'autore promettente.

Ultimamente abbiamo visto molti drammi scritti da donne. Un caso interessante.

David Van Asselt, direttore artistico Rattlestick, ha messo in scena, contemporaneamente, in cinque teatri, cinque drammi della giovane Lucy Thurber.

Eccezionali. Devastanti descrizioni di un mondo feroce. Droghe, alcool, stupri, ricatti, violenze.

Un mondo che l'autrice conosce bene. Recensioni positive. Le hanno dato una cattedra universitaria per insegnare scrittura drammatica.

Prevale il realismo nel teatro Americano. Non di certo a Broadway, dove una produzione costa dieci-dodici milioni di dollari.

Ma Off-Broadway, dove si può presentare un buon dramma con cifre ragionevoli. Da trentamila a centomila dollari.

Il solo affitto a Broadway costa novantamila dollari a settimana. Off-Broadway costa cinquemila.

Costava meno nel passato ed hanno presentato a Broadway grandi autori europei.

Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Armand Salacrou, Jean



Anouilh, Gunther Grass, Luigi Pirandello, Ugo Betti.

Nessuno porto' profitto agli investitori. Non vengono più rappresentati a Broadway.

Qualcuno, di tanto in tanto, appare Off-Broadway o nei teatri universitari, dove il profitto non è previsto.

I produttori lo sanno ma continuano a mettere in scena anche nuovi autori, nuovi testi, perché sono interessati alla cultura teatrale.

Vogliono che il mondo sappia che esistono validi commediografi Americani.

Oggi a New York vediamo novanta per cento autori Americani, dieci per cento autori Inglesi ed Irlandesi.

La legge del mercato elimina a Broadway gli altri autori Europei.

Che si sa a New York del teatro Italiano? L'editore Samuel French ha pubblicato Betti, Casella, Chiarelli, De Filippo, Fabbri, Fo, Pirandello.

L'editore Vanni ha pubblicato testi di Alfredo Balducci, Luigi Candoni, Mario Federici, Giorgio Fontanelli, Luigi Lunari, Giuliano Parenti, Roberto Mazzucco, Anton Gaetano Parodi, Ernesto Sfriso.

In alcune riviste sono state pubblicate commedie di Massimo Bontempelli, Glauco di Salle, Enzo Giacobbe, Eva Franchi.

Sono noti a New York anche Aldo Nicolaj, Dacia Maraini, Luigi Lunari, D. G. Martini e Alberto Bassetti perché hanno avuto tre o quattro settimane di repliche e sono stati recensiti dai critici.

La funzione del critico è fondamentale. Il pubblico si fida del loro giudizio. Anche se a volte è errato.

L'"Arturo Ui" di B. Brecht, con Al Pacino, chiuse dopo sette giorni perché non incontrò l'approvazione dei critici.

Che si puo' fare per migliorare l'immagine del teatro Italiano all'estero?

I critici dovrebbero leggere e recensire i nuovi autori assiduamente.

Il critico Paolo Milano disse a New York in un'importante conferenza internazionale che "dopo Pirandello non ci sono autori Italiani degni di attenzione."

Mentre critici di undici nazioni distribuivano con orgoglio liste dei loro autori.

"Variety", il periodico piu' importante in America, ricevette e pubblico' una notizia che ha distrutto la nostra immagine.

"Hanno partecipato al concorso teatrale Pirandello trecentodieci autori; non e' stato premiato nessuno perche' nessun testo e' stato ritenuto degno della premiazione."

Perche' mandare tale notizia negativa?

Dovremmo cominciare con l'approvazione dei critici Italiani. Tentiamo poi di avere produzioni Off-Broadway per tre o quattro settimane.

Solo allora vengono a recensire e pubblicizzare.

I critici hanno il dovere di avvertire il pubblico e suggerire il meglio solo se una commedia ha un minimo di ventuno repliche.

Io faccio spesso conferenze sul teatro Italiano e distribuisco un volantino con nomi e titoli. Ventidue autori e indirizzo della SIAE per la richiesta dei testi.

Qui ho una buona reputazione e mi rispettano. Mi danno a volte per uno o due giorni un teatro dove posso presentare nuovi drammi Italiani.

Ho presentato piu' volte Mariela Boggio, Enrico Bernard, Etta Cascini, Maria Letizia Compatangelo, Cinzia Berti, Gabriele Lucci, Marcello Lazzerini.

Buon pubblico, nessun critico.

I governi Cinesi e Russi dotano e pagano per cattedre universitari dove i loro insegnanti possono pubblicizzare la letteratura dei loro paesi.

Potrebbe essere una buona idea anche per Roma. Mandare nella universita' USA professori che conoscono ed apprezzano il nuovo teatro Italiano.

Esistono o si fermano a Pirandello? Chiedo spesso a influenti intellettuali Italiani il nome di cinque autori contemporanei viventi. Solo un paio hanno citato Dario Fo.

Trent'anni fa il governo Italiano spendeva somme ingenti per mandare a Brooklyn compagnie con testi di Goldoni o Pirandello.

E gli autori giovani? In Italia non vengono aiutati. I teatri stabili dovrebbero mettere in scena ogni stagione almeno due autori Italiani. Dando loro molto rilievo.

Vengono sovvenzionati. Perche' danno sempre opere straniere? Forse perche' ricevono il cinquanta per cento delle Royalties?

A proposito di sovvenzioni. Non esistono in America. Ma c'e' una legge meravigliosa che dovremmo imitare.

I privati che aiutano il teatro e producono commedie possono dedurre dalle tasse le somme investite.

Imitiamo molto dal mondo Americano. Perche' non imitiamo questa utilissima legge?



STRATEGIE DI SOPRAVVIVENZA

Stefania Porrino

Nel preparare questo mio intervento ho preso spunto dall'invito a pormi davanti al mio operato, alle condizioni che il presente mi offre in concreto per continuare la mia attività di autrice, per cercare di trarne delle considerazioni generali sullo "stato delle cose" teatrali di oggi.

Dal mio esordio come autrice all'inizio degli anni '80, per molti anni, ho beneficiato della possibilità di realizzare produzioni autonome, prima all'interno di una cooperativa teatrale sovvenzionata dal Ministero, poi con una associazione che di volta in volta doveva trovare i contributi necessari per la realizzazione dei progetti da Comuni, Province, Regioni o sponsor vari.

Questo tipo di produzioni mi hanno faticosamente ma felicemente consentito per molti anni di poter verificare in scena, con una certa frequenza e continuità, l'effettiva resa teatrale dei testi che scrivevo, sperimentandone la validità attraverso il contributo che regia e interpretazione degli attori hanno dato ogni volta ad ogni messa in scena di un mio testo.

Estremamente utile è stato anche aver potuto vivere dall'interno tutto il percorso che va dall'organizzazione dello spettacolo alla realizzazione delle prove, talvolta facendo io stessa la regia di un mio testo, più spesso limitandomi ad assistere alle prove nel mio ruolo di autrice.

Del resto mi pare sia stata una caratteristica diffusa a cominciare dagli autori della mia generazione (anche se con ben noti precedenti storici) quella di non limitarsi più solo al ruolo di drammaturgo ma di acquisire una consapevolezza diretta e più completa del mezzo teatrale attraverso l'esercizio in prima persona di altre professioni teatrali come quella del regista, dell'attore, dell'editore, del critico, del docente o del direttore di teatro.

Negli ultimi anni però la situazione di crisi – economica, sì, ma prima ancora direi culturale - che affatica ogni giorno di più il teatro, oltre che la società italiana, ha ristretto sempre più gli spazi dedicati al teatro in generale e specificatamente le produzioni di autore italiano, limitando fortemente la possibilità di realizzare nuovi allestimenti, soprattutto se non si tratti di monologhi o di spettacoli di semplice intrattenimento. E su questo non insisto perché è cosa palese ed evidente a tutti.

Cerco piuttosto di vedere dove e come sia riuscita a trovare, in questi ultimi anni, dei varchi, delle zone franche in cui ancora poter esercitare e realizzare la mia drammaturgia.

E la definisco volutamente "drammaturgia" perché il



tipo di scrittura che mi è stato possibile portare in scena ultimamente non è stato quasi mai quello di un testo di prosa tradizionale bensì una drammaturgia, appunto, comprendente il fattore musicale non più semplicemente come "musica di scena" ma come parte integrante o addirittura originante dello spettacolo.

Questo nuovo indirizzo non è nato da una mia precisa scelta (anche se molto spesso, per la mia stessa formazione musicale, nei miei testi la musica ha avuto un posto di rilievo) quanto da una situazione contingente che ha indirizzato e tuttora indirizza le mie scelte artistiche.

Il fatto di insegnare, infatti, da più di vent'anni Arte Scenica e da dieci anche Regia del teatro musicale presso il Conservatorio di Frosinone ha sicuramente condizionato, negli ultimi tempi, il mio lavoro di autrice.

Il Conservatorio infatti è diventato per me uno spazio protetto dove mi è data la possibilità di sperimentare insieme agli allievi cantanti, registi, pianisti, compositori e direttori d'orchestra, ogni genere di teatro musicale, dalla tradizionale opera lirica, al musical, genere per il quale ho scritto diversi libretti, fino a spettacoli di teatro musicale in cui ho potuto inventare una commistione tra brani lirici e miei testi in prosa o ancora spettacoli dove la prosa si intrecciava al repertorio pianistico o a quello polifonico medioevale.

Come si sa, spesso le limitazioni, gli ostacoli e la stessa penuria di mezzi economici possono trasformarsi da elementi frenanti in stimoli creativi per trovare nuove soluzioni e nuovi mezzi espressivi.

E il teatro e la drammaturgia hanno sicuramente, oggi più che mai, bisogno di un rinnovamento di forme e di idee per riuscire ad essere ancora elemento dialettico vivo all'interno delle problematiche e dei cambiamenti sempre più veloci cui assistiamo ogni giorno.

Continuo quindi con entusiasmo a cercare di utilizzare la situazione particolare in cui mi trovo per non venir meno alla mia necessità di scrivere e di cercare un'evoluzione stilistica nella mia scrittura.

Ma pure questo non mi basta; sento comunque il bisogno insopprimibile di riportare quelle stimolanti sperimen-

tazioni all'interno di un testo dove la parola sia il nucleo generante e la struttura drammaturgica autonoma; un testo capace di comunicare i suoi valori estetici già dalla pagina scritta pur nella consapevolezza che il suo pieno compimento non possa che avvenire sul palcoscenico.

Di fronte alle enormi difficoltà di ottenere spazi e finanziamenti per l'allestimento di uno spettacolo, sempre condizionati dalla necessità di limitare i costi e quindi i personaggi, le ambientazioni, la durata e quant'altro comporti spese aggiuntive, l'editoria appare in effetti un rifugio grazie al quale si può ancora scrivere un testo liberamente, a partire da ciò che si vuole immaginare, dire e ottenere per comunicare una propria idea, una visione del mondo, definire un proprio segno espressivo, senza dover sottostare ai condizionamenti esterni cui prima accennavo.

Ma anche in questo caso sappiamo bene che un testo pubblicato rimane un oscuro oggetto di non-desiderio da parte del pubblico: il teatro scritto non si vende e l'autore rischia di doversi accontentare, dopo una decina di presentazioni fatte da amici e per gli amici, di riporre il volume nella propria libreria senza nemmeno osare di distribuire tra gli addetti ai lavori un testo che magari è strutturato addirittura in due atti, prevede alcuni cambi scena e un numero di attori superiori al numero perfetto - che nei tempi attuali può essere in effetti considerato addirittura esorbitante!

Un'editoria, quindi, come utopistico regno di ciò che si "potrebbe" fare, contrapposta al teatro che ci si "deve" limitare a fare.

Una situazione di schizofrenia che non giova certo a un pieno sviluppo delle potenzialità artistiche di chi scrive.

Come non giova certo l'assenza sempre più pesante del-

la funzione della critica, ormai privata di qualunque spazio, autorevolezza e possibilità di indirizzare realmente in qualche modo la scoperta e il successo di un autore.

In questo desolante panorama l'unica azione positiva che ci resta è quella di resistere, di attuare qualsiasi forma possibile di resistenza alle "invasioni barbariche" che incombono su di noi.

Ben vengano quindi associazioni di autori, rassegne, seminari, convegni come questo che ci vede riuniti oggi: ogni occasione che consenta all'autore di ribadire la sua esistenza e di mettere in campo la sua professionalità appare oggi quanto mai necessaria per richiamare l'attenzione sul valore del testo come cellula originaria dell'evento teatrale.

E' importante, per inventare e realizzare occasioni concrete di incontro con il pubblico, intessere e rafforzare una rete di relazioni e cooperazione tra tutti coloro che sono davvero interessati all'esistenza e allo sviluppo della drammaturgia italiana e contemporanea. Mi riferisco prima di tutto agli autori ma anche ad attori, registi, teatri che si riconoscano in un'idea di spettacolo che non possa fare a meno di un testo d'autore.

Ma, per un drammaturgo, resistenza significa, soprattutto, continuare a lavorare con i suoi strumenti, le parole, per costruire strutture di pensiero-azione capaci di interpretare la realtà che ci circonda e di offrirne un'immagine paradigmatica su cui lo spettatore abbia il piacere intellettuale ed emotivo di soffermarsi, interrogarsi e meditare.

Sempre sperando in una novella Antigone rovesciata che venga a dissotterrare i resti - i testi - di noi autori italiani ancora viventi.



DRAMMATURGIA E SCRITTURA SCENICA

Pippo Di Marca

Nel 1967 al convegno di Ivrea sul 'Nuovo Teatro' nei documenti 'ufficiali' la parola regia non viene più detta e al suo posto entrano in scena la parola e l'idea di scrittura scenica coniata da Bartolucci. E' una rivoluzione che si compie in ritardo di decenni ma finalmente si compie anche in Italia. Indica una strada nuova, il nuovo teatro appunto. Ora questa strada nuova rischia, dopo quasi cinquanta anni, di essere vecchia o comunque intasata, ma è e rimane la strada maestra, perchè ha fatto fuori o ridimensionato tutte le altre: oltre la regia, anche la testualità del teatro. Tanto è vero che si può parlare di decine di modalità in cui si coniuga la regia e di decine in cui si diversifica la drammaturgia. Esistono tante regie, esistono tante drammaturgie: ciò potrebbe anche voler dire che per eccesso di proliferazioni, paradossalmente, non esiste nessuna regia e nessuna drammaturgia. Di fatto le migliori regie sono delle non regie: quelle "epifanie di scrittura scenica" che sconvolgono l'idea - anche la migliore, la più accreditata, Ronconi o Castri, o Binasco, per fare dei nomi - di regia, ne disattendono o contrastano o cancellano, beninteso creativamente, ossia a livello pari se non superiore per 'vitalità del negativo', i canoni fondanti, rispettati e dunque 'rispettabili': la rispettabilità fa sì che la forma regia non possa che ripetere stancamente se stessa, calco di un calco. Laddove l' "epifania della scrittura scenica", quando si inverte, non può essere che 'unica': come fu quella di Carmelo, come è stata quella della Raffaello Sanzio degli esordi e come, attualmente, è quella di artisti come Pippo Delbono o Antonio Latella, per fare qualche nome. Per quanto riguarda le drammaturgie, cioè la scrittura di testi, non si può applicare lo stesso tipo di parallelismo, perchè la parola è quanto di più impegnativo e definitivo abbia inventato l'uomo, è più 'gabbia' di quanto non si creda, tarpa spesso la creatività piuttosto che stimolarla. Allo stesso tempo, stavo per dire, purtroppo, la parola è lo strumento più facile che abbiamo, il più a portata di mano e ciò ha dato origine a una pluralità di drammaturgie che però, e non a caso, raramente creano esplosioni, cortocircuiti, spiazzamenti radicali, che lasciano il segno. Di fatto, sulla base delle esperienze o esperimenti riscontrati e riscontrabili negli ultimi decenni da noi, le migliori, le più riuscite drammaturgie oggettivamente, o per meglio dire soggettivamente (e anche storicamente, a partire dal moderno), sono quelle scritte dai grandi attori, o se vogliamo dagli attori-autori, con in testa Eduardo, non a caso considerato un maestro da uno dei più grandi, se non il più grande, dei nostri attori-autori, dei nostri drammaturghi, Leo de Berardinis.

Quello che ho detto, anche se forse non sembra, ha indubbiamente una valenza politica, nel senso che può interessare e



riguardare la polis, e certamente interessa e riguarda la poiesis, che è, o dovrebbe essere, un tempo fu, la gemella pazza, l'anima profonda e inquieta, il momento creativo, la 'coscienza', se si vuole negativa, della polis, dello spirito della città, dell'idea migliore, superiore, di città-mondo.

Tuttavia non so, francamente, quanto tutto questo c'entri, o possa entrarci, con la realtà, con quello che stiamo vivendo, con questa città, con l'idea politica del teatro (in Italia? Punto interrogativo!) che questo nostro incontro intende affrontare. Proviamo come che sia ad affrontarla questa nostra realtà, questa 'città', intesa come Roma, intesa come Italia, e direi intesa come mondo. Imprescindibilmente. Non può essere altrimenti in una società completamente globalizzata...e totalmente irretita, ideologizzata al massimo grado, altro che fine delle ideologie, privata dell'anima, privata dello spirito, privata della creatività, privata del danaro, privata della libertà, privata di tutto, e controllata, burocratizzata in tutto e per tutto. Il tutto per eccesso, per sovrabbondanza, per bulimia. Realizzando forse l'ideologia più spietata e allucinante, nel senso che abbaglia e stordisce e confonde e distrugge l'essere, della storia. L'eccesso di bulimia e di promessa di felicità (finte) che coincidono e sono complementari e sovrapposte alla privazione e al liberticidio più subdoli, subliminali, ognuno rovescio speculare dell'altro...Dico questo pensando ovviamente anche all'arte, alla cosiddetta arte (che è qualcosa di diverso dalla poesia, che è irregimentabile, quando è autentica poesia), alla situazione del teatro, al proliferare indiscriminato delle sue forme cui accennavo all'inizio.

Parlando appunto di intasamento. Nel nostro campo, per così dire, ammesso che ci siano ancora dei margini concreti, fattuali di senso, di peso politico, nella polis, nella polis-mondo, mi sembra che a furia di sobillare, spesso strumentalmente, una finta creatività ora si è arrivati a un ingorgo spaventoso...Questo è il momento, il punto di non ritorno, indietro non puoi andare, nel traffico non puoi restare perchè muori asfissiato, devi rompere le catene del traffico, a tutti i costi... Comunque uscire dall'ingorgo, dal traffico. Ma come fare?

Come uscire da questo stato di crisi totale? Che non è, come penso, una crisi di rigetto, no. E' una crisi di assorbimento eccessivo, da disperazione 'abbuffatoria' scriteriata, priva di progetto, una corsa suicida all'introiezione totale del e nel Discorso, una crollo che ha smarrito il lume della 'critica'. Radicale. Bisogna 'essere' contro! Bisogna 'dire' la verità.

Bisogna 'dire' l'indicibile. Il teatro, come la letteratura, può e deve essere fuori dal discorso, fuori dalla legge, finirla con la rispettabilità, ogni forma e aspetto della rispettabilità.

Bisogna prendere esempio dai grandi scomparsi, dai Villon, dai Lautrèamont, dai Kafka, dai Bolano, dai Carmelo, dai Baudelaire, dai Rimbaud, da coloro che Erano e Non Erano, Esuli al Mondo in stato di 'clandestinità': *esserlo non esserlo* in quanto scrittori, in quanto artisti, in quanto poeti, in quanto attori, in quanto intellettuali (altrimenti si rischia di meritarsi l'epiteto che campeggia su un articolo dell'ultimo numero de *Lo straniero*, la rivista di Goffredo Fofi: intellettuali uguali stronzi...).

Per prima cosa va combattuta la rispettabilità del mondo. Dice Bolano, la rispettabilità è la coperta dei fatti delittuosi. Siamo circondati da fatti delittuosi compiuti su scala globale dai signori della rispettabilità, da quell'uno per cento che controlla l'economia e la finanza mondiale. Senza alcun controllo, né degli Stati, né dei cittadini. Una Superpotenza transnazionale che comunque ha il suo cuore e la sua mente nel capitalismo ormai 'selvaggio' americano. Siamo spiati, tutti spiano tutti, siamo derubati, ogni giorno, ogni minuto, siamo manipolati, siamo assassinati, da questi Signori della Finanza, siamo trascinati in guerre che non condividiamo, siamo invasi dalla povertà del mondo e ci occupiamo solo di come smaltire la nostra monnezza. Il senso dello Stato, della comunità, della polis è ridotto a zero e si ridurrà a meno di zero. Stiamo raggiungendo il livello più alto della storia civile, vogliono farci credere. In realtà stiamo precipitando nella barbarie, nell'odio, nella ferocia più primitivi, peggio, molto peggio, considerati il tempo trascorso e gli strumenti di conoscenza acquisiti, degli uomini delle caverne. E tutto questo non lo dico io che sono un 'rivoluzionario', lo dicono loro stessi, ne scrivono loro stessi, sui loro stessi media. Ogni giorno ce lo strillano dai canali della borghesia liberale internazionale e 'democratica'. Rampini, un giornalista di politica estera di Repubblica ha appena pubblicato un libro, da Mondadori (da Mondadori!), il cui titolo è "Banchieri. Storie del nuovo banditismo globale"; un altro importante giornalista, giorni fa, diceva che in Italia c'è un governo fantoccio e che siamo commissariati di fatto dalla trojka composta da Fondo Monetario Internazionale, dall'Unione Europea e dalla Banca Centrale Europea, mentre Tutti spiano tutti...ecc...ecc.. Allora bisogna dirlo forte: Questa è Mafia, protetta dal Diritto Internazionale. Questo è lo Stato delle Cose. Cosa volete che gliene fregghi della Cultura, dell'Arte, del Teatro, a questi Signori che sono al potere assoluto almeno da due, tre decenni, a questi Signori di cui qui da noi quel pupazzo di Berlusconi è la miserabile versione italiana...Essi non vogliono neppure distruggerla la Cultura, in quanto per loro semplicemente non esiste o se esiste lo è come puro simulacro, un'apparenza, un cartellone pubblicitario di una merce che non deve esistere se non come il fastidio di una mosca da scacciare, di un insetto da schiacciare. Rispetto a questa 'rispettabilità' l'unica cosa che si può fare è collocarsi nella posizione del 'fuorilegge'. Ho citato Bolano, che a sua volta cita Villon: e che parlano in nome di migliaia di artisti nei secoli nei quali ci riconosciamo e ci specchiamo. Non mi sto inventando niente di nuovo, dunque. Dicono: "Si scrive al di fuori della legge. Sempre. Si scrive contro la legge, non dalla parte della legge."

Una volta, quando cominciai la 'rivoluzione' a Ivrea '67 c'erano parole d'ordine simili, le parole dell'utopia, le parole della poesia. Che sono parole contro il Potere, la Violenza, in qualsiasi forma ed epoca.. Sarebbe un buon inizio la 'clandestinità creativa'. Tanto per cominciare. E poi si vedrà quello che la storia può o potrà combinare e combinarci. Ma almeno noi, come artisti, avremmo la coscienza a posto, nessuno potrà dirci che siamo o siamo stati degli 'stronzi'. Se non altro ci prendiamo la soddisfazione della massima libertà espressiva, di essere malati di maleducazione poetica, di quello che ci pare, senza infingimenti, senza compromessi, senza aspettative di alcunchè, davvero senza se e senza ma. Siamo piuttosto grandicelli qui, ne abbiamo viste di tutti i colori, ma mai penso come in questi ultimi anni...Quindi non voglio spaventare nessuno con la clandestinità, con i fuorilegge, come fossimo 'terroristi'. La metto più semplicemente. Basta avere il coraggio di dire, di cercare la verità, in fondo. Come ci hanno insegnato Zavattini, Pasolini, Bianciardi, Sanguineti, Pagliarani, Manganelli e decine e decine di altri. Così vengono certi titoli, a seguire... Sgorgano come sorgenti naturali, liberi, senza freno, volontà...La proprietà è un furto!...Yankes de mierda! Vajas a l'Inferno!(autore Chavez) ...Viva Franz Fanon! Il terzo mondo esiste, è vivo e vegeto...nell'agonia...(AAVV)...Piccola Mafia e Grande Mafia!...Fine Guerra Mai!... La Cancellieri si deve dimettere non perchè ha fatto la telefonata ma perchè è 'amica' di questa gente!...Il PD si è ridotto a una immonda cloaca: il suo degno condottiero non può che essere che un 'pulichessi', Renzi...A Manhattan vivono 440 mila miliardari!... Un bambino africano muore ogni secondo...Meno uno, meno uno, meno uno, meno uno, meno uno, meno uno... (Lunga pausa)...Per meno allora avrebbe ragione Artaud quando scrive: "La scrittura è una porcata. Chi esce dal nulla cercando di precisare qualsiasi cosa gli passi per la testa è un porco. Chiunque si occupi di letteratura è un porco, soprattutto adesso" Soprattutto adesso, sottolineerei.

Se ritenete che sia stato troppo prosaico e brutale, chiudo 'poeticamente' con Baudelaire e con Rimbaud: "Monotono e piccolo il mondo, ieri, oggi domani, in ogni tempo, ci rivela a noi stessi: un'oasi d'orrore in un deserto di noia...La tempesta ha benedetto i miei marittimi risvegli...Più leggero d'un sughero ho danzato tra i flutti...Ho seguito i marosi all'assalto degli scogli, contro i musci possenti degli oceani! Ho visto il sole basso, macchiato di mistici orrori. Ho urtato arcobaleni tesi come redini sotto l'orizzonte dei mari! Ho visto crolli d'acque in mezzo alle bonacce e in lontananza, cateratte verso il baratro! Che esploda la mia chiglia! Che io vada a infrangermi nel mare! Un fanciullo inginocchiato e pieno di tristezza, lascia un fragile battello come una farfalla di maggio...Non ne posso più di seguire la vostra scia, vane ombre...Una sera ho preso sulle ginocchia la Bellezza. E l'ho trovata amara. E l'ho ingiuriata. Mi sono armato contro la giustizia...Su ogni gioia, per strozzarla, ho fatto il balzo sordo della bestia feroce..."

Se ne volete ancora, ne avrei per qualche altro minuto...Distillati puri di poesia...'clandestina'... Che dite?...Solo un ultimo versetto, da Rimbaud, insieme epitaffio e liberazione... "Basta colle parole! Fame, sete, gridi, danza, danza, danza, danza!"

Insomma, s'è capito, l'unico ricominciamento dovrebbe passare attraverso un sano terrorismo poetico, senza timore di essere definitivamente 'maledetti', di passare qualche stagione all'Inferno...

L'EQUILIBRISMO TEATRALE. FESTIVAL E RASSEGNE APPESE A UN FILO

Riccardo Barbera

Cari amici e colleghi, oggi non sono qui e non parlerò in qualità di autore, ne' tantomeno di attore, ma cercherò di dare voce a quella parte di me che ormai da tanti anni si occupa di organizzazione di eventi teatrali.

Quindi chi parla è Riccardo Bärbera, organizzatore e direttore artistico.

Nel 1993, da una felice intuizione nacque il mio primo spettacolo estivo messo in scena nel Giardino dell'Acqua Paola da cui trae origine FontanonEstate, la rassegna ormai storica che porta nell'Estate Romana da tanti anni un programma prettamente teatrale e che da sempre apre spazi e dà occasioni alla drammaturgia contemporanea.

Ebbene, esistono due ordini di problemi che affliggono chi, come me, cerca di creare le condizioni perché i vostri testi possano avere un palcoscenico: i kafkiani rapporti con le autorità e con le contraddittorie regole che governano la nostra attività e la totale indifferenza nei confronti della drammaturgia contemporanea italiana di qualità.

Il problema dei rapporti con le autorità è tutto Italiano, ma a Roma è ingigantito da peculiarità assurde che frenano qualsiasi iniziativa.

Chi partecipa al bando che regola l'Estate Romana, ad esempio, ormai da anni viene a sapere di poter partire con la propria attività estiva a fine giugno o addirittura a luglio. Come possiamo combattere con un qualsiasi festival teatrale dell'estrema provincia francese, che già oggi sa che potrà operare nel 2015, sa cosa costruirà come struttura, ha già abbozzato un cartellone e sa quanti contributi avrà?

Negli anni d'oro della kermesse estiva creata da Nicolini Roma godeva di turismo culturale da tutta Europa. Combatteamo ad armi pari con le altre grandi capitali assommando il fascino della Città Eterna alla miriade di eventi che la popolavano, eventi spesso creati appositamente per l'occasione. quindi dal fascino irripetibile. Oggi, per le tempistiche di cui sopra, siamo impossibilitati a fare una programmazione oculata, a opzionare artisti e spettacoli importanti... da qui soprattutto (più che dalla mancanza di fondi) il deperimento dei nostri cartelloni.

Noi organizzatori di manifestazioni estive camminiamo su un filo sospeso sul nulla, ostaggi del primo vigile urbano che passa. Tanto per farvi capire: le strutture che dobbiamo costruire in omaggio alle regole dettate dalla sovrintendenza sono illecite per i Vigili del fuoco e viceversa.

Non voglio qui angariarvi con l'elenco dei capestri con cui le varie Sovrintendenze rendono ormai praticamente impossibile far vivere le antiche piazze e i monumenti. Non abbiamo soldi pubblici se non in misura irrisoria, ma spesso ci è impedito anche il reperimento di sponsor privati... siamo, insomma, condannati alla povertà.



Inoltre, da ormai molti anni abbiamo l'impressione che i progetti artistici presentati non vengano minimamente valutati per qualità e spessore culturale, ma rispondano nella valutazione delle autorità a criteri esoterici e inaccessibili.

Veniamo alla drammaturgia italiana. Da anni provo a far passare il concetto che la nostra drammaturgia va incoraggiata e protetta con contributi assegnati a rassegne specifiche, ma l'insensibilità da parte delle istituzioni in tal senso è assoluta.

Cionondimeno alcuni nostri autori divengono improvvisamente "di moda" e trovano spazi nei cartelloni nazionali, ma tutto ciò avviene al di fuori di un "sistema" organico che aiuti anche a educare un "gusto" nel pubblico.

Il SIAD conosce bene queste problematiche e quindi non mi dilungherò in un argomento

Oggi sono qui, però, anche per dare un segnale di speranza.

Di segnali di allarme già erano colmi gli interventi che mi hanno autorevolmente preceduto.

Da qualche mese le più importanti e "antiche" manifestazioni romane (dell'Estate Romana ma anche importanti manifestazioni ricorrenti nei mesi invernali) si sono ritrovate intorno a un tavolo, hanno iniziato per la prima volta a smettere di combattersi e a creare un percorso virtuoso, fatto di sinergie in campo organizzativo e politico.

Il Comitato Estate Romana e Manifestazioni Ricorrenti sta quindi dialogando con le Istituzioni e partecipa consultivamente alla creazione delle regole che determinano le nostre attività.

Gli uffici pubblici, che ormai sono allo sbando per l'estrema volatilità di Ministri e Assessori specifici, accettano il dialogo volentieri, ci ascoltano. Per la prima volta possiamo chiedere, per esempio, di avere dei bandi poliennali, di poter ottenere degli anticipi, di poter avere delle vere e proprie convenzioni con gli Enti pubblici.

Quindi dico anche a voi, cuore della drammaturgia italiana... se avete delle idee da proporre a assessori comunali e regionali e ministeriali per favorire la vostra attività e la diffusione e la protezione delle vostre opere, se avete proposte di facile attuazione spendibili in una proposta politica, fatemene avere traccia.

Io mi impegno a portare le vostre idee al tavolo del Comitato e ad analizzarle insieme agli altri 22 organizzatori di rassegne e a cercare formule condivise da inserire nelle nostre piattaforme in sede di trattativa.

Fatelo senza paura e in fretta.

Per ora potete inviare le vostre proposte a riccardobarbera@gmail.com.

Buon teatro a tutti.

L'ISOLA

Giovanni Clementi

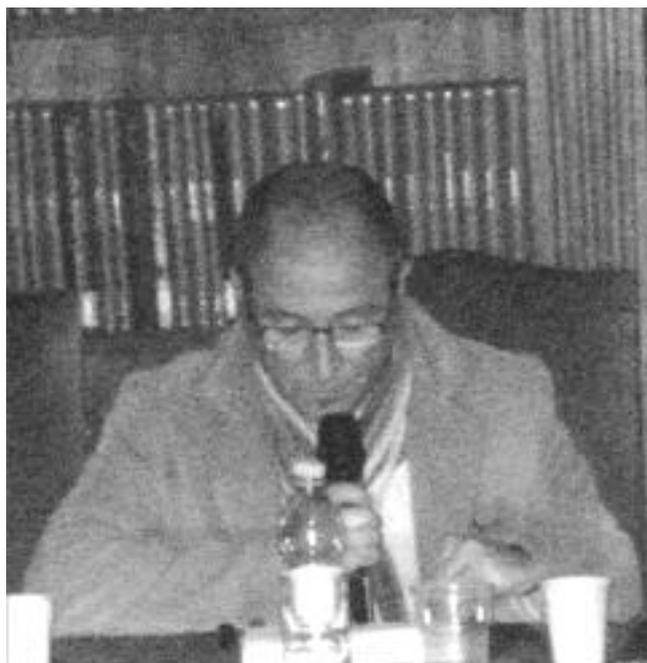
Teatro, Utopia e Rivoluzione. Questo fu il tema di un convegno cui venni invitato anni fa in Spagna. Ricordo che istintivamente leggendo quelle 3 parole pensai a Cuba. L'Isola per antonomasia. D'altro canto, come è risaputo, Utopia e Rivoluzione furono esattamente i presupposti, che alla fine degli anni '50 condannarono il Dittatore Batista alla sconfitta e permisero la nascita del "Sogno". Della speranza. Aggiungiamo a questo la teatralità assai presente in Fidel e nei Cubani e il titolo di quel convegno divenne per me un luogo geografico.

Teatralità innata, Utopia sopita, Revolucìon, molte volte, sperata: la stessa sensazione mi è capitato di provare visitando soprattutto le grandi metropoli centro-sudamericane e frequentandone gli abitanti. Società spesso ingiuste, orfane quasi sempre di quella Classe media, garanzia principe della democrazia. Grattacieli che confinano con Villas miserias e favelas, dove il confine fra vita e morte diventa inevitabilmente molto labile e ispira confusi istinti rivoluzionari. Un fatalismo estremizzato all'eccesso che diviene involontaria e appetitosa materia teatrale per interpreti di strada. Bisogna però tener conto di una discriminante essenziale: gran parte dei paesi centro e sud americani, seppur confinati nel limbo, da economie di stampo razzista, da implacabili Fondi Monetari o Multinazionali del petrolio, restano saldamente ancorati alla terraferma e, se non altro, la percezione di appartenenza al "Mondo tutto" è reale, presente. Ma Cuba è un'isola, anzi l'"Isola", e anni ed anni di Embargo, uniti a prese di posizione a volte masochistiche, che hanno causato la presa di distanza da Fidel di molti intellettuali (e non solo) latino americani ed europei, l'hanno resa, di fatto, negli anni ancor più isolata. E' vero altresì come l'avvicendamento da qualche tempo del Líder Maximo con il fratello Raul stia producendo nel paese tangibili cambiamenti, ma nell'immaginario collettivo Cuba continua ad essere un' icona per nostalgici dal pugno chiuso, ed il male dei mali per fascisti dalle braccia tese.

Spesso ho la sensazione che il Teatro somigli un poco a questa Isola ed a volte che gli operatori di teatro (Includendo autori, critici ed ovviamente il sottoscritto) somiglino un poco a Fidel, in quanto ad assolutismo ed egocentrismo.

Si fa presto purtroppo a passare dal ruolo di un Don Chisciotte a quello molto meno eccitante (almeno per me) di un Sansone, magari in Analisi, ossessionato da manie persecutorie ed inevitabilmente distante dalla realtà.

A volte ho la sensazione che questa nostra isola, tolta l'ancora, si sia avventurata in un pericoloso e improduttivo movimento a spirale, dando luogo ad una sterile autorefe-



renzialità, tanto più pericolosa in un momento di crisi economica come questo, in cui uno dei pochi spiragli di sopravvivenza per la nostra "arte povera" rimane il tanto disprezzato "pubblico pagante".

Sono tempi strani questi!

Nessuno credo possa obiettare che Charlie Manson sia stato un pazzo, eppure addirittura la sua farneticazione pseudo religiosa ha trovato adepti e un cantante, nostro contemporaneo, miscelando cognome di Manson e nome di Marilyn, è riuscito a diventare un personaggio.

Recentemente ho letto che piercing e tatuaggi ormai è roba per neonati. Adesso la nuova moda è quella della lingua bifida.

La società attuale, al contrario di quella apparentemente più conformista di qualche decennio fa, pretende la novità, l'eccentricità. Ma mi sembra di percepire che sia solamente un atteggiamento di facciata. Una sorta di ritorno al vecchio detto romano: panem et circenses (possibilmente sotto le vesti di format televisivi per voyeurs ipercolesterolemici o mancati cantanti da balera). La ferma volontà del potere, dietro una patina di disinibita esteriorità, di cancellare decenni di faticose e sanguinose conquiste sociali.

E noi? Noi che abbiamo scelto questo mezzo espressivo, questo fantastico e crudele linguaggio? Che facciamo noi? Ce la vogliamo tagliare a metà questa nostra lingua? Vogliamo davvero che le parole escano mozze anche loro e incomprensibili e sibilanti? Vogliamo davvero continuare ad ignorarci reciprocamente?

A volte ho la sensazione che spesso anche nel nostro settore si faccia ricorso a scorciatoie facili.

Io credo che alla base ci sia un problema di ascolto. Prima di tutto fra noi stessi. E quando dico noi, intendo le persone che si ostinano, e sottolineo ostinano, ad occuparsi a svariato titolo di teatro.

Credo sia palese e legittimo che ognuno di noi sperimenti linguaggi, gestualità e drammaturgie in assoluta libertà, non trovo altrettanto legittima la chiusura totale, e

spesso anche sprezzante, verso tentativi artistici non condivisi. L'incarnarsi istintivo della narice di tanti colleghi illuminati ad esempio di fronte all'entusiasmo degli amatoriali, appassionati frequentatori dei Teatri, che dopo una giornata di lavoro si danno appuntamento nel salotto di casa non per vedere Masterchef, ma per "provare", facendo l'una di notte e con la sveglia del mattino dopo alle 6! E di questi tempi non è forse un atto rivoluzionario dedicare il proprio tempo alla lettura, al confronto, e perché no al gioco? Al Play? Ma noi autori non giochiamo mai! Siamo molto seri. Anche troppo. Quante volte ho sentito dire da colleghi illuminati che gli amatoriali sono la rovina del Teatro! A questi stessi colleghi vorrei chiedere perché la "massaia di Rovigo" viene esclusa a priori, già nel momento stesso della scrittura o dell'ideazione, dalla fruizione di un'arte, che nasce sicuramente popolare?

Sarebbe interessante capire una volta per tutte chi, in questa isola alla deriva, si sia autoassunto il ruolo di legittimatore, o meglio delegittimatore, e di chi!

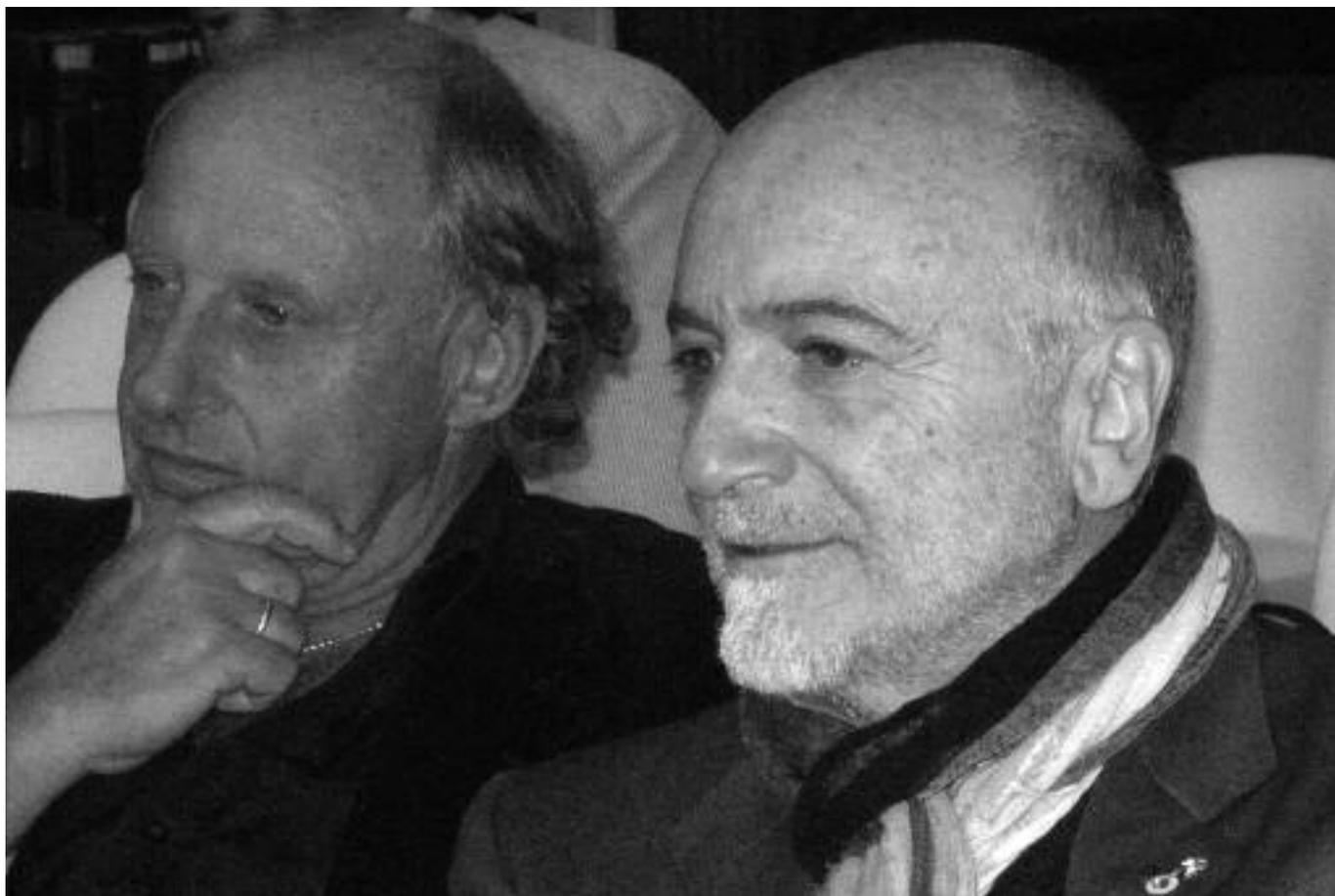
Sarebbe interessante capire come sia iniziato questo processo di autodistruzione, di autoesilio in cui il Teatro giorno dopo giorno sempre più sembra costringersi.

Come il processo degenerativo di un'arte, utopica e rivoluzionaria per definizione, abbia ormai avviluppato la coscienza ancor prima del talento.

Forse davvero basterebbe solo un po' di tolleranza in più, un po' di stupore e ingenuità...

Forse basterebbe chiedersi, sforzandoci di adottare atteggiamenti meno preconcezioni, se la nostra "Verità" sia davvero infallibile.

Forse basterebbe spolverare via gli strati di acari che sommergono la parola UTOPIA, impedendole di rigenerarsi. Forse basterebbe reinventare il nuovo significato, e ce n'è un bisogno urgente, della parola RIVOLUZIONE, non più legata a Selve cubane o montagne boliviane, ma non per questo meno romanticamente impellente. Forse basterebbe aprire alla società civile le porte della comunicazione, dell'ascolto, del confronto. Non credo che il Teatro nell'anno 2014 abbia bisogno di autori rinchiusi in sottotetti, con vista sul Tevere o la Senna, con il bicchierino d'assenzio e la pipetta d'oppio accanto al Mac di ultima generazione. Forse basterebbe iniziare a rifiutare i protettivi abbracci delle lobby culturali, che ti daranno lavoro ma ti costringono al loro gioco. Sicuramente "Progressista", ma condotto con il cinismo della peggiore Destra. Forse basterebbe che i nostri capelli arrestassero la loro caduta, che i nostri addominali riuscissero a contenere le nostre pance, che i nostri cervelli non cedessero alle lusinghe di un progressivo, piacevole invecchiamento. Forse basterebbe rimanere giovani. Forse così saremmo tutti un po' più rivoluzionari, un po' più autori, un po' più politici, attori... un po' più felici. Dico forse. Non è certamente una ricetta. A me è sempre piaciuta e continua a piacere l'idea dell'isola, ma ho bisogno di sapere che, se voglio, posso prendere il traghetto verso la terraferma.



Enrico Bernard e Alberto Bassetti fra i partecipanti



SIAD

Società Italiana Autori Drammatici

CONVEGNO

DRAMMATURGIA ITALIANA OGGI

Linee e tendenze per il prossimo futuro

MATTINA ore 9,00 – 14,00

Presiede Luigi M. Lombardi Satriani

APERTURA DEI LAVORI:

Mario Lunetta *Presidente Siad*

Maricla Boggio *Segretario Generale*

RELAZIONI:

Luigi M. Lombardi Satriani: *Del teatro dell'impegno e della metafora: Annibale Ruccello, Lucio Dalla, Fortunato Calvino, Maricla Boggio*

Italo Moscati: *Dalla scrittura scenica alla non scrittura*

Franca Angelini: *Teatri di narrazione*

Maricla Boggio: *Censura e autocensura*

Ubaldo Soddu: *Terremoto a teatro e critica liquida*

Fortunato Calvino: *Il teatro civile nella drammaturgia napoletana*

Mario Lunetta: *Complessità vs semplificazione (nel pomeriggio)*

Enrico Bernard: *La recita della follia. L'uso politico della pazzia nella drammaturgia contemporanea italiana*

Stefania Porrino: *Il teatro etico-spirituale oggi: solitudine e scandalo*

Angelo Longoni: *Sveglia!*

PAUSA

POMERIGGIO ore 15,00 – 19,00

Presiede Maricla Boggio

INTERVENTI:

Massimiliano Perrotta: *Noi modernisti. Percorsi futuri fra tradizione e industria culturale*

Mario Prosperi: *Per una drammaturgia post-beckettiana*

Ennio Coltorti: *La drammaturgia del coraggio/ Il coraggio della drammaturgia*

Luciana Luppi: *Uno specchio ai raggi X*

Paolo Petroni: *Lo spazio della drammaturgia*

Pierpaolo Palladino: *Per una didattica nelle scuole dell'obbligo*

Luigi Lunari: *Il teatro Italiano all'estero*

Maria Letizia Compatangelo: *Drammaturgie vecchie e nuove*

Vincenzo Di Mattia: *A proposito dell'ETI*

Ombretta De Biase: *Premio Fersen 2002-2012*

Alberto Bassetti: *Spazio scenico, ribellione e repressione*

Enrico Bagnato: *Una riflessione sul teatro italiano contemporaneo da valorizzare*

Gianni Clementi: *Il fattore Times New Roman 1,5*

SEGUE DIBATTITO

Martedì 27 novembre 2012

ore 9,00 – 19,00

Sala della Crociera

Via del Collegio Romano, 27 - Roma

SIAD

Società Italiana Autori Drammatici

CONVEGNO

Per un'idea politica del teatro in Italia La scrittura teatrale in tempo di crisi

MATTINA ore 9,30-13,30

PRESIEDE Mario Lunetta

Saluto di **Salvatore Nastasi**
Direttore generale dello Spettacolo dal vivo

Interverrà **Onofrio Cutaia**
Responsabile del Servizio II Attività teatrali

APERTURA DEI LAVORI

Maricla Boggio

Assegnazione del PREMIO TESI DI LAUREA

Relazioni e interventi:

Italo Moscati: *Quando il Dramaturg dimentica Tiresia*

Giulio Baffi: *Teatri di trincea e teatri in trincea*

Fortunato Calvino: *L'autore che verrà
Il futuro della drammaturgia nei corsi di scrittura creativa*

Maricla Boggio: *La favola del testo cambiato*

Enrico Bernard: *Lo spettro di Goldoni*

Ubaldo Soddu: *Teatri Stabili: babilonia e potere*

Ennio Coltorti: *Un teatro per tutti?*

Ombretta De Biase: *Il Premio Fersen e la
Rassegna teatrale "Anima Mundi": due punti di vista*

Maria Letizia Compatangelo: *Per un teatro nazionale*

Luigi Lunari: *Per un pronto ritorno alle catacombe*

INTERVALLO CON SPUNTINO

POMERIGGIO ore 15,00-17,30

PRESIEDE Maricla Boggio

**Assegnazione del PREMIO CALCANTE
e della TARGA POGGIANI**

Mario Lunetta: *A favore degli specchi crudeli
Per un teatro ad occhi aperti 2*

Luigi M. Lombardi Satriani: *La parola fra futilità
e progetto*

Marco Palladini: *Per un teatro di poesia
e di resistenza civile*

Massimiliano Perrotta: *Per un teatro minimo*

Maurizio Barletta: *Crisi: occasione per la
trasformazione del teatro pubblico*

Mario Fratti: *Drammaturgia italiana negli Stati Uniti*

Stefania Porrino: *Strategie di sopravvivenza*

Pippo Di Marca: *Drammaturgia e scrittura scenica*

Riccardo Barbera: *L'equilibrio teatrale
Festival e rassegne appesi a un filo*

Gianni Clementi: *L'isola*

DIBATTITO E CONCLUSIONI

Lecture delle relazioni degli assenti:
Roberto Pensa

Lecture delle scene del premio Calcante
**Massimo Roberto Beato, Jacopo Bezzi
e Nicoletta La Terra**

L'ordine degli interventi può variare secondo le esigenze dei partecipanti

Giovedì 7 Novembre 2013
Ore 9,30 – 17,30 - Sala della Crociera
Via del Collegio Romano, 27 - Roma

