

RIDOTTO

SIAD Società Italiana Autori Drammatici

SPECIALE CONVEGNO - NUMERO 9/10 SETTEMBRE/OTTOBRE 2013



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: L. G. • Via delle Zoccolette 24/26 • Roma • Tel.06/6868444-6832623

Indice

EDITORIALE

Maricla Boggio, **Drammaturgia italiana oggi** pag 1

RELAZIONI

Luigi M. Lombardi Satriani

DEL TEATRO DELL'IMPEGNO E DELLA METAFORA. ANNIBALE RUCCELLO, LUCIO DALLA, FORTUNATO CALVINO, MARICLA BOGGIO pag 3

Italo Moscati

"SCRITTURA SCENICA" E NON SCRITTURA pag 7

Franca Angelini

TEATRI DI NARRAZIONE pag 14

Maricla Boggio

CENSURA E AUTOCENSURA pag 16

Ubaldo Soddu

TERREMOTO A TEATRO E CRITICA "LIQUIDA" pag 19

Fortunato Calvino

IL TEATRO CIVILE NELLA DRAMMATURGIA NAPOLETANA pag 22

Mario Lunetta

COMPLESSITÀ VS SEMPLIFICAZIONE pag 24

Enrico Bernard

LA RECITA DELLA FOLLIA pag 26

Stefania Porrino

IL TEATRO ETICO-SPIRITUALE OGGI: SOLITUDINE E SCANDALO pag 29

INTERVENTI

Massimiliano Perrotta

NOI MODERNISTI pag 32

Mario Prosperi

PER UNA DRAMMATURGIA POST-BECKETTIANA pag 33

Ennio Coltorti

LA DRAMMATURGIA DEL CORAGGIO; IL CORAGGIO DELLA DRAMMATURGIA pag 34

Luciana Luppi

UNO SPECCHIO AI RAGGI X pag 36

Paolo Petroni

LO SPAZIO DELLA DRAMMATURGIA ITALIANA D'OGGI pag 37

Pierpaolo Palladino

PER UNA DIDATTICA NELLE SCUOLE DELL'OBBLIGO pag 39

Luigi Lunari

IL TEATRO ITALIANO ALL'ESTERO pag 39

Maria Letizia Compatangelo

DRAMMATURGIE VECCHIE E NUOVE pag 40

Vincenzo Di Mattia

A PROPOSITO DELL'ETI: ASSASSINIO O DECESSO PER STERILITÀ DELLA SUA FUNZIONE? AMBIGUITÀ E DEVIAZIONI pag 42

Ombretta De Biase

UNA DRAMMATURGIA DEL PRESENTE RINNOVATA O DI TRADIZIONE? pag 43

Enrico Bagnato

LA DRAMMATURGIA ITALIANA CONTEMPORANEA DA VALORIZZARE. UNA RIFLESSIONE pag 44

Gianni Clementi

IL FATTORE TIMES NEW ROMAN 1,5 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 9/10, settembre/ottobre 2013

finito di stampare nel mese di ottobre 2013

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

DRAMMATURGIA ITALIANA OGGI

Linee e tendenze per il prossimo futuro

Maricla Boggio

Il Convegno indetto dalla SIAD alla Sala Crociera di Roma invitava i relatori, ciascuno secondo le sue scelte espressive, a parlare delle loro opere – se autore – o delle proprie predilezioni di critico o studioso di teatro o di materie ad esso accostabili secondo criteri interdisciplinari; autori, studiosi e critici hanno affrontato anche temi coinvolgenti realtà attuali, o linguaggi, o modalità organizzative.

Dal panorama degli interventi è emersa una messe di differenti tipologie di scrittura: soprattutto di quelle realizzabili in tempo di crisi, superando le difficoltà economiche per una naturale forma espressiva o per una indotta volontà di arrivare a realizzare una scrittura per la scena. Il teatro di narrazione, ad esempio, si cala in un unico interprete; è lo stesso autore a elaborare quello che sarà lo spettacolo, in una felice unione dei due ruoli.

Anche un teatro civile, il più delle volte fortemente ancorato a forme di lingua-dialetto, trova il suo spazio sia pure con sforzi legati alla necessità di convincere le istituzioni ad appoggiare progetti. Hanno maggior riscontro nella possibilità di andare in scena testi tendenti a divertire, anche se talvolta un autore inserisce fra le pieghe del suo testo qualche elemento problematico di oggi. Tutto questo è emerso in alcuni interventi di autori che hanno sperimentato queste difficoltà.

A mettere in scena questi testi sono quasi sempre compagnie formate da poche persone; una grossa formazione o un teatro stabile di solito vuol contare su di un incasso assicurato da un testo conosciuto. Nel corso del convegno qualche autore e alcuni registi hanno portato esempi di loro spettacoli realizzati in spazi esigui, anche se i temi trattati erano di vasto interesse. Tanti lavorano al doppiaggio per potersi permettere di fare teatro come vogliono, non soggetti a scritture in cui devono accettare scelte altrui; mettono in scena testi italiani di oggi e si pagano questo lusso trovando altrove i denari per allestirli.

Il problema che si è posto attraverso vari interventi – come si potrà constatare leggendo gli atti che pubblichiamo – riguarda il rifiuto di queste formazioni ad alta sovvenzione di accettare testi di autori italiani di oggi a fianco dei testi che compongono i rispettivi cartelloni, composti prevalentemente da classici rivisitati e da drammaturgie straniere.

Si è anche parlato di una categoria di testi attualmente di moda, che consiste nella rielaborazione di sceneggiature di film il più delle volte stranieri: il vantaggio degli autori delle rivisitazioni è quello di prendere diritti d'autore e di usufruire della fama del film di successo.

Il riscontro ottenuto da alcuni nostri autori all'estero a dispetto della loro scarsa rappresentazione in Italia ha radici lontane: si può ricordare Pirandello, ma anche Aldo Nicolai, e di recente Lunari e Fratti.

Dal punto in cui eravamo arrivati nel convegno del 2012 attraverso le riflessioni dei vari relatori intendiamo ripartire con questo nuovo convegno

Per un'idea politica del teatro in Italia

La scrittura teatrale in tempo di crisi

Invitiamo ogni relatore a porsi davanti al proprio operato reso possibile dall'attuale situazione. Quali le difficoltà di esprimere appieno una propria drammaturgia? Quali le possibilità di rendere tale drammaturgia realizzabile in spettacolo? La pubblicazione di un testo è già un'affermazione drammaturgicamente valida e completa? Come si impegna l'editoria nei confronti del teatro? Come si pone uno studioso di teatro nei confronti dello spettacolo attuale in Italia? Può uno studioso limitare la sua indagine alla scrittura? Può offrire un'indicazione a un autore perché con una sua valutazione positiva egli trovi maggiori possibilità di rappresentazione? Può uno studioso, un critico di teatro indicare alle compagnie, ai teatri stabili, al Ministero e ad ogni altra istituzione che voglia sostenere la cultura di prendere in considerazione un autore italiano contemporaneo di cui ha apprezzato la scrittura? In definitiva, esiste e ha influenza nella nostra società la figura del dramaturg?

Il tempo di crisi del nostro teatro si presenta attraverso innumerevoli sfaccettature, manifestando talvolta anche segnali di novità positive. Ma la sensazione è che il teatro come scrittura sia stato messo da parte per lavorare a performances di maggior diffusione e possibilità economiche; spesso il teatro viene manipolato facendogli acquistare il sapore di altre forme di spettacolo, dal reality televisivo alla satira politica, allo show dove la parte visiva ha il sopravvento, al musical dove il testo si fa piccolo di fronte al potere dei suoni ingigantiti e delle proiezioni. Rimane, a ricordo del forte dialogo fra platea e palcoscenico, la presenza viva della gente e quella quasi altrettanto viva – anche se appesantita dai microfoni, dagli amplificatori, dalle registrazioni e dalle luci – degli interpreti in scena. Ma il testo, dov'è? La sua forte e insostituibile presenza che resiste al tempo, alle traduzioni, alle interpretazioni, dove sono?

Fiorentino anche in Italia, il teatro delle formazioni che tendono a fare spettacolo senza partire da un testo: operazioni registiche collettive, protagonisti gli attori, appena profilato l'autore, il cui testo, se c'è, è materiale che contribuisce alla rappresentazione, ma non ne è l'elemento primo e primario. Nel pieno rispetto di questo teatro, noi intendiamo invece dare spazio al teatro che parte dal testo scritto. A esso va in prevalenza la possibilità di entrare nel vivo delle problematiche attuali, sia che si tratti di monologhi o di scene a più personaggi, piegandole a spettacolo, ma lasciando anche dopo la rappresentazione una traccia per chi vorrà riprendere il discorso in seguito e dargli altra forma. Questo avviene dal mito di Antigone che ad ogni stagione affascina generazioni nuove.



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 Prospero: *Per una drammaturgia post-beckettiana*

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

Luciana Luppi: *Uno specchio ai ragni 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

**DEL TEATRO DELL'IMPEGNO
E DELLA METAFORA.
ANNIBALE RUCCELLO,
LUCIO DALLA, FORTUNATO
CALVINO, MARICLA BOGGIO**

Luigi M. Lombardi Satriani

Sono profondamente grato alla SIAD, associazione della quale è per me privilegio far parte, anche se autore di teatro non sono, ma da decenni rifletto sul teatro, frequento i teatri, ho molti amici con i quali ho una consuetudine di lavoro che si protrae da decenni, ho frequentazioni amichevoli con studiosi di teatro, con critici di teatro come Franca Angelini, ma rivedo le figure di Ghigo de Chiara, Franco Cuomo, oggi scomparsi; con persone impegnate, come Enrico Bernard nel campo dell'Editoria specializzata, e così via.

Ricordo questo per segnalare come il teatro costituisca un punto di aggregazione di competenze e di sensibilità diverse.

Il titolo da me proposto è "Del teatro dell'impegno e della metafora - Annibale Rucello, Lucio Dalla, Fortunato Calvino, Maricla Boggio".

Se noi confrontiamo la temperie politico-culturale che ha caratterizzato il nostro Paese e non soltanto esso con quella attualmente dominante, è agevole constatare una differenza abissale.

Le generazioni precedenti a mio avviso erano cresciute nel culto delle forme religiose politiche, anche se quest'ultimo ha le stesse caratteristiche della religione non si tratta di iscriversi nella lunga lista dei *laudatores temporis acti*, non voglio rimpiangere il passato come eravamo impegnati negli anni '50 '60 e così via perché tutti i discorsi sul passato appaiono vecchi,



obsoleti, lamentosi, da accantonare, in nome di un giovanilismo arrogante per cui solo ciò che è nuovo, attuale è vivo mentre tutto il resto à da rottamare con disinvolta arroganza. Non credo che la differenza tra le idee possa essere fatta guardando la collocazione anagrafica di chi espone quelle idee, altrimenti dovremmo fare un'ecatombe delle idee contemporanee e anche di figure istituzionali che stanno volgendo nel nostro Paese una preziosa funzione di salvaguardia del tessuto democratico: un nome per tutti Giorgio Napolitano, che con tutta la migliore buona volontà non può essere iscritto né tra i giovani né tra i maturi un'ultraottantenne eppure se non ci fosse stato il Presidente della Repubblica credo che la deriva politico-istituzionale sarebbe stata inevitabile.

Sono convinto che siano valide cune posizioni etico-universali a proposito della pace, a proposito della necessaria aderenza tra ciò che si dice e ciò che si fa, perché il richiamo tra l'ortodossia e l'ortoprassi sono valide a prescindere dal fatto che vengano



I membri del Comitato d'onore della SIAD: da sinistra. Italo Moscati e Franca Angelini, a destra Luigi M. Lombardi Satriani. Al centro, Maricla Boggio



La Sala Crociera dove si è svolto il convegno

da una persona molto avanti negli anni quale è Benedetto XVI.

La coerenza nell'agire prevalentemente il nostro ceto politico preferisce dimenticarla, il suo posto è occupato dalla lotta tra bande, da strategie di potere, da un meccanismo di assoluta autoreferenzialità. La politica di decenni fa non era certo spazio di innocenti giochi fanciulleschi, ma va comunque sottolineato che essa rappresentava uno spazio perché gli ideali e le pratiche di diverso orientamento si potessero confrontare, incontrare-scontrare. L'esito ovviamente era molto diverso: dai duri scontri dell'immediato dopoguerra a forme di convivenza strapaesane di cui le storie di Don Camillo e Peppone furono emblematica testimonianza. Gli intellettuali ritengono, a torto o a ragione, fosse loro dovere impegnarsi nella lotta politica, dovunque potessero portare la loro testimonianza, la forza della loro voce. Frutto di questa stagione fu la letteratura del tempo comprensiva di testi di narrativa, di teatro, di cinema e l'esemplificazione sarebbe enorme. La massima parte della storia del nostro Paese è segnata in maniera irreversibile da tale tensione creativa ed etico politica. In questa relazione mi soffermerò sul mondo della produzione teatrale e quindi riferirò il mio discorso a quattro autori per molti versi significativi di un *Teatro dell'impegno*, in cui il contenuto, le modalità di comunicazione, la contestualizzazione scenica e la rappresentazione drammaturgica erano parte integrante della specificità della proposta impegnata.

Nessuno di questi quattro autori si limita a un appello; ognuno, ovviamente secondo le proprie modalità, porta avanti una proposta drammaturgica, sollecitando così la nostra particolare attenzione alla rappresentazione, alla contestualizzazione scenica e così via mantenendoci quindi tutti ancorati allo specifico teatrale, non risolvendolo.

Incomincerò da Annibale Rucello. Annibale Rucello si ac-

costa all'antropologia culturale, l'ho avuto studente all'Università di Napoli; già quando seguiva i corsi da me tenuti e quando mi sottopose come argomento della sua tesi di laurea *La cantata dei Pastori* mostrava quella sensibilità antropologica e il privilegiamento di alcune tematiche che sarebbero state poi argomento dei suoi testi teatrali.

Il lavoro fu svolto da Rucello con grande attenzione analitica e anche con grande rigore antropologico, coadiuvato in ciò da Roberto De Simone. Il livello della tesi era tale da indurmi a pubblicarla in una collana che dirigevo per l'editore Guida di Napoli, "La terra deportata".

Rucello poi continuerà con il famoso testo *Le cinque rose di Jennifer* (1980) e con altri lavori in cui continueranno a emergere il mondo della prostituzione, la solitudine, il dramma dell'emarginazione, e così via. Ancora partecipe sguardo rivolgerà al rapporto dei sudditi con i Borboni di Napoli, aperto alla dimensione popolare, e con non pochi tratti di complicità: *Ferdinando* (1985).

Occorre riflettere sugli anni in cui questi testi vennero scritti per comprendere come il clima culturale fosse calato nel discorso teatrale e contemporaneamente costituisse una testimonianza, ma anche rappresentasse per esso un'innovazione.

Ben diversi, questi, dai molti frequenti ed estemporanei riferimenti contemporanei, dove quasi sempre possono apparire come un tributo di moda o per ingraziarsi funzionari ministeriali e strappare qualche piccolo contributo. Comprendo che nella drammatica crisi che anche il nostro teatro attraversa non si possa fare a meno neanche di piccoli contributi, ma sottolineo che questo iper-economicismo che sta dominando la scena attuale sta producendo danni irreversibili che andrebbero contrastati in ogni modo.

Passerò a Lucio Dalla.

Lucio Dalla che non è autore di teatro in senso stretto ma mi domando: abbiamo bisogno, quando parliamo di teatro, solo di verificare una sorta di scheda anagrafica su quanti testi teatrali l'autore ha prodotto o pensiamo che qualsiasi discorso che in qualche maniera metta in scena la parola e la rappresenti delinea uno spazio che può essere detto teatrale? A mio avviso, è metateatrale qualsiasi forma in cui l'io e l'altro si confrontano in uno spazio, componendosi in esiti estremamente differenziati.

Per ragioni professionali analizzo i miti, i riti; essi costituiscono una forma di meta teatro, cioè di teatro inconsapevole.

Penso al pianto funebre; se il teatro viene considerato analogo a futilità a leggerezza a intrattenimento divertente, a dire di una madre che piange il figlio che sta facendo teatro sarebbe un'offesa intollerabile, ma lei dispiega il proprio sentimento secondo moduli rituali e in una cornice narrativa che attinge dalla tradizione, la ripropone con fervore esistenziale; come ci ha mostrato esemplarmente Ernesto de Martino con la sua classica opera *Morte e pianto rituale*.

Ripensiamo ora alla canzone di Lucio *L'anno che verrà*. Pensiamo al fatto che si esce poco la sera compreso quand'è festa, dove c'è chi ha messo dei sacchi di sabbia vicino alla finestra e si sta senza parlare per intere settimane, e a quelli che hanno niente da dire del tempo ne rimane. Vengono rappresentate icasticamente la solitudine del mondo contemporaneo nel quale si è murati nella propria singolarità, l'assenza di dialogo, di attenzione all'altro. E allora la televisione ha detto che il nuovo anno porterà una trasformazione e tutti quanti stanno già aspettando, sarà tre volte Natale e festa tutto il giorno, ogni Cristo scenderà dalla croce anche gli uccelli faranno ritorno. Ci sarà da mangiare e luce tutto l'anno, anche i muti potranno parlare mentre i sordi già lo fanno.

E' lo spazio della visione, della palingenesi, il futuro del mondo che verrà, mondo non realistico, totalmente sognato ma ugualmente necessario per andare avanti.

Vedi caro amico cosa si deve inventare per poterci ridere sopra, per continuare a sperare. La speranza è necessaria per delineare nello spazio della rappresentazione teatrale un mondo in cui l'altro viene ascoltato e si superano di fatto le mura della propria irrimediabile solitudine.

Pensiamo anche a *Piazza grande*. Essa è un palcoscenico in cui Dalla dorme sull'erba, ha molti amici però intorno a lui, gli innamorati di Piazza Grande, dei loro guai e dei loro amori tutto so, canta Dalla, sbagliati o no a modo mio avrei bisogno di carezze anch'io, a modo mio avrei bisogno di sognare anch'io. E' qui lo schierarsi accanto agli ultimi, non solo ma anche la messa in discussione di un elenco in cui esistono primi e ultimi. La mia casa è in Piazza Grande, a chi mi crede prendo amore e amore do, quanto ne ho E ancora. A modo mio avrei bisogno di carezze anch'io. Avrei bisogno di pregare Dio. Ma la mia vita non la cambierò mai mai, a modo mio quel che sono l'ho voluto io. L'orgoglio dell'affermazione della propria singolarità, del rifiuto del mondo dei cosiddetti normali, del mondo dove tutto è ordinato secondo schemi e dove però non vi è né il dare né ricevere amore. Lenzuola bianche per coprirci non ne ho sotto le stelle in Piazza Grande, e se la vita non ha sogni io li ho e te li do. E se non ci sarà più gente come me voglio morire in Piazza

Grande, tra i gatti che non han padrone come me attorno a me.

E' un autore teatrale di grande efficacia, un poeta, cantante con tale sensibilità e forza evocativa che specialmente i più giovani hanno amato particolarmente cogliendone tra i primi il forte messaggio di solidarietà etica – politica e culturale, il rifiuto delle gerarchie, delle caselle.

Per analogia con questi tratti, anche se si tratta di personalità profondamente diverse anche come esito, farò un accenno rapidissimo a Fabrizio De Andrè. Anzitutto, per ricordare la canzone *Disamistade*, in cui parla della realtà culturale sarda.

Due famiglie disarmate di sangue che si schierano a resa e per tutti il dolore degli altri è un dolore a metà dove ci si accontenta di cause leggere la guerra del cuore il lamento di un cane abbattuto da un'ombra di passo si soddisfa di brevi agonie sulla strada di casa uno scoppio di sangue un'assenza apparcchiata per cena e a ogni sparo all'interno si domanda fortuna che ci fanno queste figlie a ricamare a cucire.

E' uno squarcio di rappresentazione teatrale ed è anche rappresentazione pittorica, cromatica, con queste macchie di lutto rinunciate all'amore fra di loro si nasconde una speranza smarrita che il nemico la vuole che la vuole restituita e una fretta di mani sorprese a toccare le mani che dev'esserci un modo di vivere senza dolore una corsa degli occhi negli occhi a scoprire che invece è soltanto un riposo del vento un odiare a metà e alla parte che manca si dedica l'autorità. Il dolore a metà è adesso diventato un odiare a metà. La disamistade si oppone alla nostra sventura, questa corsa del tempo a spargliare destini e fortune. Resta l'invocazione: dev'esserci un modo di vivere senza dolore.

Penso anche a *Bocca di Rosa*, all'esaltazione di un amore profano dato da una prostituta a tutti che scandalizza specialmente chi ormai dà buoni consigli non potendo più dare il cattivo esempio. Si giunge così alla visione finale di un parroco che porta in processione questa prostituta accanto alla statua della Vergine mostrando come l'amore non consenta gerarchie che c'è un amore sacro e ci può essere la possibilità di un amore profano. Il mondo della prostituzione conosce drammaticamente le condizioni di violenza inflitta a queste donne per cui le considerazioni precedenti possono essere non condivise, ma l'enorme successo che sia Dalla che De Andrè hanno avuto e continuano ad avere tra i giovani testimonia una esigenza di trascendimento, di infinito, di apertura di uno spazio teatrale in cui, ci si incontra, ci si confronta, ci si riconosca.

Passiamo a Fortunato Calvino.

Calvino ha prodotto e continua a produrre testi di un'enorme efficacia, da quello sui cravattari a quelli sul mondo della prostituzione, travestitismo e la rappresentazione viene fatta senza generiche forme di indignazione, ma calandosi nell'interno della realtà napoletana, dei quartieri spagnoli, di questi quartieri che Calvino conosce profondamente perché li è nato, li ha giocato, li ha parlato, li continua a parlare con gli altri. Chi è stato a casa di Fortunato Calvino sa che quello è il suo mondo che testimonia con una padronanza dell'espressione che non è genericamente il dialetto napoletano. Esso può essere sia il dialetto aulico ma può anche essere il dialetto plebeo, lo sberleffo o pernacchia, che Serio e Totò hanno, in epoche diverse, ricordato efficacemente. La lingua di

Fortunato Calvino è aderente alle cose alla maniera quotidiana di parlare e di tutto ciò potremmo portare innumerevoli esemplificazioni. Si tratta di un impegno aderente alle cose, dall'interno, perché la realtà è diversa se viene conosciuta dall'esterno o dall'interno. Vederla dall'interno significa viverle con una compartecipazione assoluta che la fa intendere a un livello altrimenti impossibile.

Mariela Boggio chiude questa mia rassegna. Non possiamo trascurare la produzione drammaturgica di quest'autrice che si è impegnata anche nella produzione di filmati, penso ai filmati da *Marisa della Magliana* a *Farsi uomo oltre la droga* a *Natuzza Evolo* fatto assieme a me come assieme venne realizzato *L'assenza del presente* che si articolava in una puntata su *Il passato persistente* e un'altra su *Il futuro inattuato*. Di questi ultimi film e documentari antropologici facemmo assieme anche la versione in volume, pubblicando dall'Editrice Armando e da Marsilio. Mariela Boggio si è impegnata anche nella scrittura di opere narrative e saggistiche e nella critica teatrale; parte di questa produzione è rivolta alla rappresentazione delle tematiche dell'emarginazione dei quartieri sottoproletari, come in *Marisa della Magliana*, realizzando una scrittura documentaristica e una trasposizione teatrale, che si concreta anche nei film *Schegge-Vite di quartiere*, *Mamma eroina*, *Una moglie*, *I mesi incantati*. La rappresentazione della violenza storica del nazismo e la necessità che questa non sia annullata dall'oblio è l'istanza di fondo di *Racconto di Maggio* dove in uno spazio ideale di una radura studenti di oggi si incontrano con personaggi che sono gli ex detenuti dei lager, i prigionieri mentre un uomo, in cui è delineato Primo Levi deportato dai nazifascisti parla con una ragazza del gruppo e mentre si snoda il colloquio viene ricostruita la molteplicità dei dolori, la ferocia senza fine di questi criminali ma anche viene delineato lo spazio residuo della pietà. È una rappresentazione in cui certo vi è spazio per la poesia, ma dinanzi a un dolore immenso, ad una vita che sta per finire è sufficiente citare Shakespeare, affidarsi alla poesia o c'è bisogno di un gesto ulteriore concreto, un togliere la giacca e coprire le spalle in modo che le pietre (era una tortura) facciano meno male, perché si realizzi una solidarietà concreta? La lettura di questi testi può restituire consapevolezza critica e continuerei con *Spax* sullo scontro dei popoli in guerra; *Santa Maria dei Battuti* scritto con Franco Cuomo - rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione che parte da un discorso di riforma di Franco Basaglia fino a *Gardenia* - *Sette giornate e un tramonto* che tratta il tema della mafia ed è una presa di coscienza di una bambina di famiglia mafiosa. Si parla tanto di lotta alla mafia, ma è importante il vedere come la mafia si rifletta nello sguardo di una bambina che restituisce nella sua verità e nella sua politicità la vicenda narrata. Alcuni di questi testi sono stati portati sulla scena anche con la regia di Calvino, che ne ha riscontrato una sintonia di tematiche relative a forme di violenza da lui trattate e quindi non è stata totalmente erratica la scelta di parlare di Calvino e di Mariela Boggio. Ognuno di questi autori è dotato di fortissima personalità. Ma vi è un filo rosso che li unisce. Boggio indica volta a volta uno spiraglio non di tipo "buonista", ma che consenta il trascendimento della realtà perché non si resti schiacciati da essa. Segno evidente di una fiducia nell'uomo, nella

sua continua possibilità di oltrepassare, di trasformare il dato in valore. In questa ulteriore possibilità di trascendimento questo teatro dell'impegno civile si pone nell'interno del processo di trasformazione della società, della realtà.

Infine, le tendenze attuali.

La realtà teatrale contemporanea può essere, in linea di massima, differenziata su due piani. Primo piano, segnato dalla fabbrica del linguaggio televisivo, in cui ci si limita a portare in scena situazioni da commedia risolte banalmente con un chiacchiericcio da sketch o talk show, quanto di più lontano, cioè, dalla dimensione graffiante delle poche realmente impegnate. Su di un altro piano ci sono opere in cui di impegno si parla e continuamente, ma dobbiamo pur domandarci come se ne parla. Quale sia la specificità di tempi e modi effettivamente teatrali. Vengono banditi concorsi per autori, a cui viene chiesto di scrivere testi brevi, con tematiche complicate su vari temi relativi alla violenza, o altri temi di valori sociali ecc. Le risorse sono sempre più ridotte, ne ho accennato prima, e di conseguenza le compagnie tendono a ridurre il numero degli attori, si moltiplicano i monologhi. Chi rimane sempre più emarginato è l'autore che potrebbe sviluppare in maniera ampia e approfondita questi temi ma se li deve costringere in rigide gabbie prefissate non possono che essere dimostrativi, senza quel necessario approfondimento che si può realizzare attraverso il concorso di più personaggi salvo eccezioni nello svolgimento legato alla durata e alla responsabilità di un autore che sposa una tesi mentre più autori propongono giustamente le loro diverse ottiche di ogni problema.

Conclusivamente. Intanto le difficoltà per un diverso tipo di teatro sono molte e con questi miei rilievi critici non intendo certo procedere ad un elenco "dei buoni e dei cattivi" tra gli autori di teatro. Cambia il tempo, cambiano le forme della comunicazione, cambia anche il telos delle diverse opere, ma sbaglieremmo, a mio avviso, se confinassimo in una dimensione passata inesorabilmente gli autori dell'impegno ampio articolato e approfondito ai quali ho fatto riferimento esemplificativamente, anche perché alcuni di questi autori sono ancora oggi operanti a pieno titolo e con assoluta padronanza dei loro mezzi espressivi.

Ben venga una dimensione di assoluta libertà in cui l'autore produce il suo discorso in tempi, modi, forme che ritiene più opportuni. Intendo sottolineare soltanto che una libertà siffatta va comunque usata assoggettandola al proprio progetto, senza costringere nessuno a sperdersi in vaniloqui di moda o generica chiacchiera imitata malamente da modelli stabiliti. La libertà anche di parola e di progetto va conquistata faticosamente con un'opera personale di scavo e non affidata a modelli esterni estranei alla storia individuale e alla tradizione culturale di cui comunque il singolo autore è erede. Ecco la necessità della drammaturgia italiana oggi, senza chiusure di tipo nazionalistico ma con una forte rivendicazione della consapevolezza di quello che questa drammaturgia è stata, di cosa può essere. Il limite di queste ultime considerazioni è quello di restare su un piano teorico, ma uno studioso a mio avviso non può che testimoniare di ciò che pensa, ma esse vanno comunque contestualizzate nella situazione contemporanea e nelle enormi difficoltà che gli autori oggi incontrano data la presoché totale irresponsabile latitanza delle istituzioni.

“SCRITTURA SCENICA” E NON SCRITTURA

Italo Moscati

Le parole “scrittura scenica” non si usano quasi più, sono scomparse come tante altre sul finire del secolo scorso, il Novecento. Anche la parola “avanguardia” si è eclissata lentamente nelle ombre delle idee, o meglio delle interessate ideologie che l’hanno trascinata nelle ombre delle soffitte in fiore nella cultura della contemporaneità. La labile, sorniona contemporaneità che regala all’uso di tutti ogni vagito di novità, grazie alle influenze che esercita senza contrasti, attraverso la pubblicità, i trionfi dei consumi, la vittoria dei media; prontamente, con costanza.

È la *contemporaneità liquida*, come direbbe Zygmund Bauman, che continua a produrre fiumi, ruscelli, fontane di sorprese, nel gran mare della navigazione (anche computerizzata) tra gusti e scelte, prodotti per il presente e per il futuro.

Quasi, ripeto, non ce accorgiamo più, preoccupati come siamo, com’è il teatro, come vuole ancora il suo pubblico, prigionieri del bisogno di stare a galla. Nel teatro, bussola appartata e disorientata dell’uomo in viaggio nelle onde della vita e delle interpretazioni di essa stessa, oggi.

Il teatro, questo è il tema. Memoria, tensione, attenzione al futuro, sguardi alle tecniche al di là della pagina, più cura posta al trasferimento dall’orizzontalità del testo alla verticalità della recita, della messa in scena senza omelie e pochi dialoghi; e, complessivamente, dello spettacolo che si nutre di luci, musiche, effetti, macchine per un montaggio che mima il cinema e gareggia con il cinema e la tv. Benché il teatro non abbia alcun interesse nell’essere commemorato o citato sul video, come quando è stato fatto ai tempi ancora recenti di Eduardo De Filippo, quando c’erano i grandi attori, quando importanti registi come Giorgio Strehler e Luca Ronconi entravano nelle case con i loro lavori di scena ripresi, e spesso reinventati per la tv, per la Rai.

Il teatro è stato parola, è stato parola verticale nelle immagini della scena, da sempre; poi, ha cercato con luci, musiche, movimenti, danza, trucchi, effetti speciali.

Il teatro ha sempre cercato di avere una parola che avesse forza visiva, quando era fatto di oralità nella notte dei tempi. E anche adesso, nella luce del glamour degli spettacolosi siren per il pubblico dei media che tendono a dissolvere la parola nella musica d’ogni tipo (recupero del melodramma o del rock e delle sue sottospecie sempre in cerca di emozioni da aggiornare), negli abbaglianti giochi delle luci, nelle magie del gesto.

Ma tutti noi spettatori del teatro sappiamo che, nell’ascolto, nel caleidoscopio delle visioni, la parola si fa smozzicata nel-



la logica degli show, degli incroci di tecniche artistiche o flusso meditabondo negli one-man show.

La parola ce la stiamo dimenticando. La ricordiamo solo quando ci accorgiamo quante poche parole conosciamo delle lingue del mondo, e come la nostra è un fardello di errori visitato di irruzioni di altri idiomi, o da slang che sciolgono ostacoli di comprensione semplicemente imponendosi. Perché tutto o molto deve essere il più possibile *trendy*.

UNA LUNGA STORIA

C’è una lunga storia, una lunga avventura del teatro che ci ha lasciato il Novecento da cui ancora dipendiamo. La ricompono in una recensione su “Ateatro”, webmagazin molto seguito, Oliviero Ponte di Pino segnalando il libro “La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento” di Lorenzo Mango (Bulzoni, 2003).

Ricorda la storia degli anni iniziali del secolo scorso, quando la scena teatrale comincia a rivendicare ed esplorare la propria autonomia artistica, cercando di andare oltre la matrice letteraria (teatro uguale parola) e la tradizione del “grande attore”.

In questo senso, Mango e Ponte di Pino ricordano i grandi teorici del Novecento (Gordon Craig, Appia), le avanguardie europee (dai futuristi al Bauhaus), i maestri della regia moderna da Stanislavskij in poi, passando da Brecht; e i drammaturghi come Beckett. Indicando come tutti costoro avessero praticato la *scrittura scenica*, contrapposta a una *scrittura drammaturgica*, declinata a seconda delle varie poetiche e delle situazioni storiche.

In sintesi, essi aggiungono, che “praticare la *scrittura scenica* significa essere consapevoli della specificità dell’arte teatrale, senza limitarsi alla ‘illustrazione’ di un testo, ma utilizzando i diversi elementi che concorrono all’evento spetta-

colare (la scena e in più in generale lo spazio, il suono ovvero parola, rumori e musica, il gesto, gli oggetti, eccetera) valorizzandone l'autonoma forza poetica e significativa, e le diverse materialità e linguaggi".

Sono le premesse di una importante questione sul *destino* del teatro, anzi sui suoi *destini* - una questione che non si è mai interrotta - che tornerà impetuosa dopo la seconda guerra mondiale, dopo la ricostruzione nei paesi europei distrutti, quando il teatro ricomincia a tessere la sua tela.

A partire dagli anni Cinquanta Sessanta, con le neoavanguardie, la *scrittura scenica* diventa elemento centrale. Alla ricerca di un nuovo approccio nei confronti dei vari elementi che compongono lo spettacolo.

Nel *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis (University of Toronto Press, 1998) compare un'apposita definizione: "La scrittura (o arte) scenica consiste nel modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena in immagini concrete - i personaggi, il luogo e l'azione che vi si svolge. Tale 'scrittura' non ha nulla in comune con la scrittura del testo: essa indica, metaforicamente, la pratica della messa in scena, che dispone di strumenti materiali e tecniche specifiche per trasmettere significati allo spettatore".

La maggioranza degli studiosi concorda nel fissare la nascita "ufficiale" del termine *scrittura scenica* nel 1961, che è stato introdotto nel lessico teatrale da Roger Planchon nel 1961. Il regista francese equipara la scrittura della scena, o anche per la scena, a quella del dramma o addirittura anche a quella del romanzo, sostenendo che la scena è un testo a sé stante che presuppone per la realizzazione, dunque una scrittura con una logica interna, una sua grammatica, una sua forma, una sua intenzione.

Per Planchon un movimento, una scenografia, la scelta di un colore, hanno un valore creativo analogo a quello del testo drammatico nel delineare il senso complessivo dell'opera teatrale.

In Italia, negli anni Sessanta, la questione *scrittura scenica* è stato rilanciato dal critico Giuseppe Bartolucci con un libro ("La scrittura scenica", Lerici, 1968) e con una rivista con lo stesso titolo. Ed è stato ripreso da Maurizio Grande e dal già citato Lorenzo Mango.

A oltre cinquant'anni da questa seconda fase, si può senza dubbio trarre un bilancio di un'intensa attività scenica attraversata da nomi ormai celebri, entrati nella storia del teatro. Nomi come Julian Beck e Judith Malina del Living Theatre, Jerzy Grotowski, dell'Odin di Eugenio Barba, del Bread and Puppet, Peter Brook, Bob Wilson, Meredith Monk. E in Italia, protagonisti come Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Memè Perlini, Giancarlo Nanni, Giuliano Vasilicò; come i successivi protagonisti della cosiddetta post-avanguardia: i gruppi del Carrozzone, Gaia Scienza e Falso Movimento, altri.

SI PUÒ FARE UN BILANCIO, COMINCIANDO DA DYLAN DOG

Come spero che molti sappiano, Dylan Dog è il personaggio dei fumetti creato da Tiziano Sclavi, disegnatore e scrittore appartato e silenzioso, che cominciò la sua attività

di "indagatore dell'incubo" nel 1986 ed ebbe subito un grande successo. Fino al punto che Umberto Eco, sempre pronto a cogliere aspetti promettenti e curiosi nel grande mondo dei mass media, scrisse queste precise, impegnative parole in un libro intitolato "Dylan Dog, incubi e sentimenti - Un dialogo di Umberto Eco e Tiziano Sclavi" (Edizioni Euresis, Milano 1990): «Posso leggere la Bibbia, Omero e Dylan Dog senza annoiarmi».

Eco leggerebbe oggi le avventure di Dylan Dog con uguale profitto? La domanda è destinata a restare senza risposta.

Voglio dire perché ho cominciato citando l'"indagatore dell'incubo". Dylan Dog, al solo ricordare il nome, suggeriva un neanche tanto sottile sentore di lezzi o profumi cimiteriali. Sclavi amava per il suo personaggio i paesaggi della morte e delle tombe.

Ricordarlo, a distanza di tempo, associa questo esempio solitario di "horror" italiano (Dario Argento con i suoi film stava sullo sfondo) alle buffe maschere e atmosfere di Halloween, la festa esportata in tutto l'Occidente con zucche vuote e scheletri che brindano con la Coca Cola.

Accade che quando sento o debbo raccontare quel che conosco e penso della avanguardia teatrale italiana, romana (la più nota) e non, sento arrivare alle narici quell'odore di morte e di defunti, ossa spolpate dal tempo, memorie esaurite nelle celebrazioni funebri ad immediata memoria. Ne spiegherò, tenterò, di spiegarne le ragioni.

Per un lungo periodo, dall'inizio degli anni Sessanta fino agli sgoccioli degli anni Ottanta, mi sono interessato, appassionato, divertito, persino commosso con l'avanguardia, anzi con le avanguardie perché ci furono quella americana (il Living Theatre prima di tanti altri gruppi o singoli artisti), quella polacca (con Jerzy Grotowski e Kantor), quella inglese, francese, tedesca, i cui spettacoli ed esperienze si videro ai Festival di Nancy, Amburgo, Caracas, a Londra, Parigi, Berlino, la stessa New York.

Fatti, personaggi, rappresentazioni, performances, fantasiose stravaganze, straordinarie invenzioni, potenti romanticismi e provocazioni che provai a raccontare in una serie di documentari televisivi fra cui "A New York! A New York! A New York!" "del 1978 trasmesso lo stesso anno da Rai2", in un libro "La miseria creativa" (Cappelli Editore, Bologna, 1978), in trasmissioni radio e in centinaia di articoli e critiche pubblicati dai giornali, da prestigiosi settimanali, da importanti riviste di teatro.

Mi trovai insieme ad altri sullo stesso pianerottolo del tempo. Generazioni che avevano dai diciassette ai trent'anni, giovani interessati non tanto al teatro o al cinema ma a quanto le arti potessero dare di novità e soprattutto di passione, compresa la passione più irresistibile che non è solo quella del cuore e dei sentimenti ma quella delle idee, delle rivolte, dei pensieri romantici, tra cui il pensiero più romantico e imperioso: la rivoluzione, qualcosa che ha il sapore di una parola più forte di una droga, utopia fra ragione e sogno.

Parola e infiniti percorsi diversi, in partenza da un senso di insopprimibile esigenza che trasforma spesso un sogno in un incubo. L'esigenza di essere diversi e, poi, di essere diversi tra i diversi, nella tensione verso il futuro, verso la giustizia sociale, verso la città fatta da uomini per altri uomini, verso



In ascolto Alberto Bassetti, Patrizia La Fonte, Duska Bisconti

una felicità che non fu mai scritta, se non nel desiderio della felicità stessa.

Tenendo conto di tutto questo, che rappresentava un grumo di esigenze e bisogni nutriti da contraddizioni, ecco il racconto delle “memorie dalle cantine” che riaffiora, grazie a Carmelo Bene e ai suoi “anarchici” seguaci, da Leo a Memè, da Nanni a Vasilicò.

Le cantine erano i teatrini, o meglio locali-localacci-localini molto umidi e scomodissimi che sorgevano come funghi nella Roma degli anni Cinquanta e Sessanta.

Queste cantine erano i cantucci che nascevano sulla scia di Bene, ex allievo dell’Accademia d’arte drammatica da cui era fuggito dopo brevissima frequentazione.

Lo ricordo, a metà degli anni Sessanta, in una botola in vicolo del Divino Amore, nei pressi di piazza Fontanella Borghese, dove Carmelo era approdato dopo essere andato rammingo da piccole e piccolissimi sale e sottoscale.

CARMELO, PRIMA STAR

Ero fra un pubblico il cui numero si poteva contare sulle dita ed era interessato, molto partecipe e subito convinto, un pubblico di fan. Carmelo non era una rock star, anzi, eppure era circondato da una ammirazione che cominciò presto ad assomigliare a un culto.

Nello stesso periodo furoreggiava a Roma il Teatrino D’Origlia-Palmi con relativa compagnia di attori che agiva a pochi metri dal Vaticano, sala di proprietà di una parrocchia. La ditta dal doppio cognome dava spettacoli che conquistarono Alberto Arbasino e altri personaggi dell’intellettualità romana o approdata nella capitale come Arbasino.

L’autore di “Fratelli d’Italia” (Feltrinelli, Milano, 1963), libro-ritratto di un’Italia stralunata dal miracolo economico della fine degli anni Cinquanta, era tra i fondatori con Umberto Eco ed Edoardo Sanguineti, tutta gente del Nord, del famoso Gruppo ’63, gruppo nato per sprovvincializzarsi e sprovvincializzare la cultura made in Italy (erano allora tutti sedotti dall’America da dove inviava messaggi-libri Furio Colombo anche lui parte del Gruppo).

Arbasino era insieme a Ennio Flaiano, scrittore e sceneggiatore di Federico Fellini, uno degli scopritori di Carmelo Bene, il quale si giovò di un’attenzione che proiettava su lui e il suo teatro un cono di luce fatto di snobismo intellettuale, di un pizzico di mondanità e di gusto elitario, oltre che d’ironia.

Fu un’attenzione esagerata? Questa attenzione esprimeva il desiderio di un teatro nuovo e originale? La risposta, pure a distanza di molti anni, non è facile. Non c’è ancora uno studio serio che abbia saputo analizzare il lavoro di Carmelo Bene fino in fondo, le sue qualità e soprattutto la sua influenza. Meglio non fidarsi dei libri in circolazione su lui e sulla sua opera: troppo immersi nel calore dell’entusiasmo e della magia. In una leggenda.

Carmelo proponeva magie sceniche, la sua *scrittura scenica*: per capirle meglio, bisognerebbe ripensare da capo una vicenda artistica che è stata creata dallo stesso Carmelo, talento magico e concreto, come una sorta di gioco, di rabbie e di prodigi, e che era stato accolto solo come “personaggio”, come star di quel mondo appartato che è ed era il teatro in Italia. Acriticamente.

Carmelo rovesciava senza complimenti, rottamando, riutilizzando, i testi classici da Shakespeare a Pinocchio; reinventava e inventava un passato teatrale che esisteva grazie alla sua fantasia e alla sua abilità di attore-regista, di voce-corpo. Ma Carmelo era anche, e forse soprattutto, uno straordinario propagandista di se stesso e del suo lavoro.

Esemplare il suo comportamento verso la critica. La adorava e la contestava. La insultava e la blandiva. Voleva i critici in teatro e alle conferenze stampa, poi li riempiva di contumelie e li metteva alla porta.

Una “tecnica” di comunicazione irresistibile, che andava sempre a segno. Così come Carmelo insultava il pubblico disponibile a farsi insultare, curioso, masochista, grato della sfida, eccitandolo con le sue provocazioni. Purtroppo, Carmelo resta, ai nostri giorni, ai nostri occhi, prigioniero di uno schematismo rigido di cui sono responsabili coloro che ne parlano, raccontano la sua vita, rovistano tra i documenti.

Da una parte, lo si evoca, quando lo si fa, sulla base di flash di ricordi sempre più labili riguardo le effervescenti o risose cronache delle sue imprese fuori dal palcoscenico; dall’altro, lo si celebra ferdandosi sulla soglia del suo lavoro di attore, regista, autore fra teatro, cinema, tv, rimandando per insensibilità o incapacità la svolta decisiva, lo scavo da fare, con puntiglio e competenza.

Lo si celebra con enfasi compiaciuta, accreditandolo di una figura che non gli si addice e non lo spiega, soprattutto non illumina i suoi percorsi creativi: l’Eroe di un maledettismo che può fare ancora notizia, la sola notizia su di lui.

Lo si celebra talvolta con fastidio, perché le sue opere non hanno inciso realmente in profondità e vengono, di regola sono, assimilate alle stravaganze di una stagione di avanguardismi generosi ma confusi. Carmelo viene presentato sempre come il reuccio dei cantucci sperimentali, ruolo, chiamiamolo così, che lo stesso Carmelo rifiutava con sdegno.

Allarghiamo la prospettiva. Roma non era sola in Italia, e tanto più nel mondo, a far ricerca con i suoi molteplici e sgangherati cantucci, paradiso peraltro di vivaci proposte creati-

ve e di audaci prove di fantasia. Era però, e lo è stata fino agli Ottanta, la vera capitale della ricerca, nonostante la nascita e quindi il diffondersi a Milano, Torino, Napoli e Palermo di gruppi e di iniziative ispirate dalle suggestioni romane (che non sono mai state un modello vero e proprio).

NELLE PIEGHE DELLA DOLCE VITA

A Roma si faceva teatro con intensità e alla brava, si andava a caccia di sensazioni e di protagonisti inediti nelle pieghe di una dolce vita che si era estinta. Non c'era un solido teatro stabile romano che verrà solo nel 1965 e vivrà stentatamente al Teatro Argentina, mentre erano ben più forti gli Stabili di Milano, Genova e Torino, con il Piccolo di Milano di Giorgio Strehler e di Paolo Grassi a fare da motore di questo tipo di istituzioni fin dal 1947.

Milano aveva il Piccolo e una rete di teatri privati e aperti alle compagnie di giro con le ditte di attori e attrici famosi; aveva le case editrici di testi teatrali, qualche scuola di recitazione, un pubblico abituato a frequentare le sale.

Il teatro di ricerca nasceva non spontaneamente ma come una impresa guidata da un desiderio di contrapposizione a istituzioni pubbliche (il Piccolo) o private che stavano nell'ambito della tradizione (le commedie leggere, i drammi di Pirandello, i Goldoni più graditi) o di un riformismo importato (il Piccolo che guardava alla Francia e alla Germania, al Teatro Popolare di Parigi o al Berliner Ensemble di Berlino Est).

A fare da punto di riferimento milanese ci fu la rivista "Sipario" diretta da Valentino Bompiani, editore di una casa che porta ancora il suo nome, e di cui era caporedattore un giovane critico che conosceva Carmelo ed era curioso del nuovo, della ricerca: Franco Quadri.

Grazie a lui e alla sua attenzione-passione per quanto si verificava a New York, nell'off Broadway e nell'off off, sulla rivista compariva la rigogliosa aspettativa soprattutto dei giovani verso il teatro sperimentale e le avanguardie americane che crescevano di continuo, sia pure all'ombra, e contro, le istituzioni teatrali vigenti all'epoca.

Da una parte, il cosiddetto "teatro ufficiale", compagnie di giro e Stabili, da un'altra parte, sull'onda delle news, delle inchieste e delle interviste di "Sipario" il già ricordato Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina. Un vero e proprio ciclone nel piccolo mondo del teatro. Una sorpresa.

Il Living: l'utopia a teatro, l'anarchia, la bellezza, il corpo, la musica, le luci, la denuncia. Tutto quanto faceva nuova l'avanguardia. Una vernice fresca.

Nuova perché l'avanguardia *tradizionale* aveva la sua età. Compiva, proprio negli anni Sessanta i cinquant'anni. Mezzo secolo di vita.

Data di nascita il 1909. Filippo Tommaso Marinetti pubblicò allora il manifesto del Futurismo e sul suo esempio germinarono altri movimenti, uno dopo l'altro, dal Cubismo al Surrealismo. Un terremoto.

Un terremoto però nascosto o seminascolato. Un terremoto per specialisti, per addetti ai lavori, e poi più tardi per tutti, per il pubblico che ha preso e ripreso a provare interesse, ad amare le avanguardie. Scosse che però trovavano una mo-

tivazione nella cultura e nell'arte del Novecento, in quelle che verranno chiamate "avanguardie storiche" con correnti, artisti, opere che sono entrati nei musei e li hanno sconvolti.

Queste avanguardie sconvolsero il modo di concepire, fare, vedere le arti visive, proprio negli anni in cui il cinema, arte del presente vissuto, accompagnava l'andare dei tempi, delle esigenze, dei gusti rigenerati. E senza di esse non sarebbero entrati in azione ovunque, in Europa o nell'America di New York, gli sperimentatori per un teatro nuovo.

Uno degli storici che ha riflettuto su questo punto è l'autore di "Il secolo breve", Eric J. Hobsbawm (Rizzoli, Milano, 1995), il quale sottolinea quanto le avanguardie artistiche fossero radicate nel terreno rivoluzionario dell'Europa centrale e orientale.

Se in Italia, il Futurismo aderì alla cosiddetta rivoluzione fascista, in Unione Sovietica scelse il comunismo con Vladimir Majakovskij e ben presto si dissolse inghiottito dal Costruttivismo, meno dirompente, disposto a collaborare con il regime.

Una grande contraddizione percorreva le rivoluzioni fascista e nazionalsocialista (il Nazismo prese ispirazione e forza anche grazie all'alleanza col Fascismo), come scrive Hobsbawm: «Il miglior vino dell'arte sembrava nascere sulle pendici striate di lava dei vulcani delle dittature. Ciò dipendeva in parte dal fatto che le autorità dei regimi rivoluzionari diedero maggior riconoscimento ufficiale, cioè un appoggio materiale, agli artisti rivoluzionari di quanto non avessero fatto i regimi conservatori che essi avevano rimpiazzato, anche se i capi politici rivoluzionari non mostrarono alcun entusiasmo per le avanguardie [...], Lunacarskij, 'commissario del popolo all'educazione' in Unione Sovietica, incoraggiò l'avanguardia ma il gusto artistico di Lenin era piuttosto convenzionale».

Sappiamo come sono andate le cose. Le avanguardie, contestando il passato, vengono accolte e protette dal potere che promette rivoluzioni. Una volta conquistato il comando, il potere si dimentica dell'arte e del servizio che le ha richiesto. A tempo.

UN VECCHIO SISTEMA

La storia non si ripete ma, cambiando, suggerisce analogie. Utili. Quando il teatro di ricerca, delle cantine o dei cantucci, fa i primi passi a Roma e in Italia, guarda con curiosità, appassionata avidità alle avanguardie storiche compromesse con i poteri e finite nei musei. L'entusiasmo rischia di appannare la memoria.

In Italia, la situazione politica in nome dell'antifascismo ha dimenticato o cancellato il Futurismo, le avanguardie non interessano il potere.

Il potere è caratterizzato dal dominio della Democrazia Cristiana. Per quanto riguarda la politica nel campo culturale, l'eredità di una presenza dello stato è quella del fascismo, con un forte accentramento dei centri di produzione e di distribuzione nella capitale.

Come si sa, durante il fascismo nascono Istituto Luce, Centro Sperimentale, Cinecittà per quanto riguarda il cinema; nel teatro il centro di diramazione è l'Accademia di Arte Drammatica in cui si formano gli attori (ad esempio Vittorio Gas-



sman per citare un nome famoso) e i registi.

Un sistema che funziona a raggi verso il paese, raggi che partono regolarmente dalla capitale e che nel dopoguerra, e ancora a lungo, influenza e influenzerà la cultura, la produzione e la distribuzione, con esiti validi sotto vari aspetti, dalla qualità all'allargamento del pubblico.

La Democrazia Cristiana, partito di maggioranza, ha un atteggiamento che diventa subito chiaro nella politica culturale. Non pensa al cinema che, grazie ai registi e agli sceneggiatori del Neorealismo, diventa un territorio che ha come punto di riferimento la sinistra, sia comunista che socialista. La Dc si dedica e si dedicherà, finché ne potrà disporre (metà anni Settanta) prima alla radio e poi alla tv mediante il monopolio Rai, destinato a finire all'inizio degli anni Ottanta grazie alle televisioni Mediaset e alle altre tv commerciali e poi satellitari.

Alla Dc il teatro interessa poco. Le compagnie di giro, con gli attori creati in gran parte dall'Accademia romana, a poco a poco vedranno ridursi spazi e non favoriranno nuovi autori, gli autori prescelti si chiudono nel revival dei classici, il triangolo Shakespeare-Goldoni-Pirandello. Sopravvivono.

Vivranno a lungo, come si è detto, i teatri stabili, nati sulla scia del successo del Piccolo di Milano e dello Stabile di Genova: in tutto ne entrano in attività una decina fra morti risorti e nuovamente morti; otterranno molte sovvenzioni attraverso la politica, e dalla politica riceveranno richieste e persone da mettere in carica nelle direzioni.

Un'avventura o disavventura che continua. Nel silenzio e nella disattenzione generale. Ma una domanda cominciò a circolare negli anni Settanta: i teatri stabili sopravvivono, sopravviveranno?

Se lo chiese un libro intitolato "Teatro di regime" (Mazzotta, Milano, 1976) a cura di Quadri, con vari interventi, tra cui uno del sottoscritto. Il libro raccoglieva uno sforzo collettivo per capire la situazione e metterla a confronto con quella della avanguardia che stava conquistando a poco a poco po-

sizioni, fra discussioni, polemiche, dibattiti avvelenati o di fondazione (sulle orme de Convegno di Ivrea del 1967), tournée del Living e di altri gruppi stranieri che passavano al Festival di Spoleto o negli spazi dell'Unione Culturale di Torino o a Firenze e a Bologna.

Roma divenne il punto di riferimento, di passaggio e di promozione di questo traffico che raccoglieva pubblico e consensi al punto da cominciare a trovare sensibilità presso i partiti. Si cominciò a parlare di aiuti e di sovvenzioni dello Stato attraverso il Ministero dello Spettacolo. Si andava formando una piccola torta che lieviterà.

La rivoluzione soft dell'avanguardia o neoavanguardia, o della ricerca, chiamava a sua volta interessi politici. Il teatro di ricerca a Roma, denominato Scuola Romana secondo la definizione di un critico particolarmente attivo, Giuseppe Bartolucci, con esperienze dirigenziali al Teatro Stabile di Torino, era il perno di un sistema nato alternativo.

Da Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Perla Peragallo al "teatro-immagine" di Simone Carella del Beat '72, Memè Perlini e Giancarlo Nanni, alle prime proposte di Carlo Cecchi e di tanti altri, ognuno per conto proprio o per provvisorie tangenzialità, affiorava un intreccio composito di intenzioni e appunto di *scritture*.

Carmelo pescava nel melodramma e nei sottofondi della cultura pagana, popolaresca del suo Sud, quello pugliese; Leo guardava alle suggestioni dell'India e ai fantasmi di un altro Sud, la Campania, il repertorio della vecchia Napoli e di Eduardo; Giancarlo Nanni tornava ai surrealisti, alle rivisitazioni dell'arte irruente, alternativa, beffarda ma non troppo.

Intorno ad essi una miriade di personalità e di gruppi (tra cui il fiorentino Carrozone di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi) che vivevano una o due stagioni e poi sparivano; piccoli e medi festival che si moltiplicavano; registi che creavano le basi per una lunga durata, Giancarlo Sepe con la sua Comunità. Un'anagrafe che tra nascite e decessi mostrava una impetuosa vitalità.

Roma città aperta per teatranti di varie provenienze che trovavano un “buco” per esibirsi, piccoli e medi impresari che cominciavano ad organizzare il piccolo e medio mercato delle sovvenzioni e degli incassi.

Roma era città aperta, una città aperta diversa ovviamente rispetto a quella raccontata da Roberto Rossellini: la Roma del 1944 in attesa della Liberazione. La Roma del dopoguerra con molta voglia di vivere, con un cinema seminato dai neorealisti (una breve e intensa stagione), con artisti che arrivavano per Cinecittà e per i teatri (il “ragazzo” Piero Tosi, il grande costumista e scenografo, che seguiva Luchino Visconti per fare “Bellissima” con Anna Magnani).

Subito dopo, la Roma felliniana della “Dolce vita” e di “Cleopatra” – la leggendaria e flebile Hollywood sul Tevere –, dei divi che lasciavano il ricordo di scandali, gossip e foto nelle trattorie. Un crocevia di arrivi.

INIEZIONI DI NOVITÀ

Proprio nel periodo del “teatro di ricerca”, cinema e teatro s’incaricavano di portare dall’estero massicce iniezioni di novità e di stimoli. Soprattutto intorno al 1968, l’anno della contestazione studentesca, approdarono i giovani o meno giovani dell’avanguardia, da Jean-Luc Godard a Glauber Rocha, mentre Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci si mescolavano a loro.

Era una folla di talenti a caccia di altri talenti. Roma sembrava il territorio giusto. La promessa di una “dolce vita”, che tanto dolce non era, visti gli scontri con la polizia, le censure o i timori delle censure, i desideri di insultare un pubblico ritenuto incapace di capire, si trasferiva e creava anzi un humus che non era mai esistito e che non esisterà più.

Le memorie che discendono dalla realtà di Roma, sono memorie eccitate che hanno trasmesso e trasmettono uno strano avvertimento finora non troppo indagato.

Se è vero che le rivoluzioni autoritarie del Novecento hanno dapprima aiutato e poi sfruttato e tradito le avanguardie storiche, ci si può domandare a questo punto che cosa ci sia alla base della storia delle avanguardie confluite a Roma dall’Europa e dal mondo.

Da inviato ai festival internazionali posso dire che le componenti di questa storia breve e intensa erano numerose, vivaci e felicemente contraddittorie nei rapporti col potere o compromesse con le utopie sociali (i sogni delle rivoluzioni) o esistenziali (il sogno di ebbrezze e di energie senza fine).

Stava arrivando una rivoluzione invisibile o meglio molto visibile e comunque irresistibile per diventare invisibile e impadronirsi di ciò che voleva, dalle persone alle istituzioni, dalle arti alla comunicazione.

Le parole di Pasolini – la rivoluzione che omologa e s’insinua in modo subdolo senza ostacoli nelle menti e nelle coscienze – possiedono ancora una loro forza d’urto, ma se vengono messe in relazione, come faceva lo stesso Pasolini, con un tempo delle “luciole”, tempo della nostalgia e del rimpianto, ecco che si rivelano al di sotto di quanto è accaduto e sta accadendo.

Se Pasolini poteva parlare di potenza rivoluzionaria della tradizione, ci si accorgeva che questa potenza, questa tra-

dizione erano solo fantasmi suggestivi o linguaggi o forme destinati a restare nei musei, e non altrove.

Le avanguardie anni Sessanta e Settanta capivano che stava arrivando uno tsunami, un liquido di messaggi pubblicitari e tv, di comportamenti in cui il naufragio era inevitabile, e così è stato. La “tradizione del nuovo” – le avanguardie storiche – era matrice di modelli suggestivi ma ormai leggeri rispetto alla storia che arrivava, assurti ad una monumentalità diventata inutilizzabile; serviva come sponda, come lontana ispirazione, come remoto luogo delle rivisitazioni.

L’AUTORE

A Roma, più che altrove, quel crocevia creativo che era sembrato vorticoso e destinato a durare oggi ci appare dissolto. Eppure varrebbe la pena di interrogarsi a fondo per capire se – come si può sospettare – quel crocevia sia stato solo il prodotto di una vitalità dovuta alla distrazione dei poteri e della cultura (quella in particolare che si sedeva a Via Veneto), o se sia servito a qualcosa magari, al di là dell’aver increspato le acque in superficie. Una fotografia della realtà teatrale è possibile.

Il cosiddetto “teatro ufficiale” – compagnie di giro, stabili nazionali, altri tipi di stabilità regionale o cittadina o paesana – esiste, ma è un avanzo dei tempi andati. Può raccogliere spettatori, e lo fa attraverso l’immissione sulle scene di attori che escono dai piccoli schermi televisivi o di autori che si ispirano ai copioni del cinema di Hollywood e del suo musical (basta andare a verificare nei programmi quotidiani che pubblicano i giornali), ma la sensazione di un vuoto, della mancanza di idee capaci anche di rigenerare testi del passato, di una fragilità artistica complessiva, permane e si rafforza.

Ieri il “teatro ufficiale” era forte grazie ai registi e agli attori (la fase della cosiddetta “dittatura” dei registi da Strehler a Ronconi, o la “resistenza” degli attori di valore da Romolo Valli a Valeria Moriconi).

Questa forza, pur messa a dura prova dal cambiamento incomprenduto degli spettatori e pur attanagliata da una precarietà più stabile degli Stabili, riusciva malamente a reggere, ma reggeva, in una situazione ancora indenne dalla massiccia invasione degli schermi televisivi e dei suoi modelli.

Questa forza aveva trovato una contrapposizione nel teatro di ricerca, nel nuovo antagonismo che partiva dai teatranti ma anche da un pubblico che voleva senza sapere cosa e come proposte capaci di interpretare ciò che lo stesso pubblico non sapeva di chiedere, di desiderare.

Che cosa è accaduto dallo scontro all’assenza di scontro? È accaduto che il “teatro di ricerca” ha fatto riflettere sulla figura dell’autore, e l’ha pressoché eliminata, continuando – ma sempre meno – a rifugiarsi nel rilancio dei classici; si è imposto con la *scrittura scenica*, dimostrando che il teatro e lo spettacolo in scena devono tenere conto dei vari aspetti della rappresentazione (dalle immagini all’uso degli spazi, dalla recitazione alla regia) e devono integrarli; infine, ha proposto la duttilità dei mezzi teatrali fra i media e l’uso che i mezzi stessi possono fare senza annullarsi nei media.



Ida Barberio responsabile della Sala Crociera e Marina Raffanini, nostra consulente

Ma ha di fatto generato una *non scrittura* che non aiuta il rinnovamento del teatro e lo assoggetta a una creatività condizionata, tecnica, troppo tecnica, e quindi ripetitiva. La cancellazione o l'adattamento della parola a supporto di azioni sceniche ripetute, stanno creando "fossili" della contemporaneità. Il teatro sembra vivere *prima* di suggestioni e solo dopo, forse, di idee, pensieri, tagli di pensieri, scatti o racconti capaci di intercettare la sensibilità profonda del pubblico, ridotto a *voyeur* come l'annichilito spettatore davanti alle luci del varietà della tv sempre più elettronica, nemica non tanto dei contenuti (orgia di attualità e talk show) quanto e soprattutto delle idee, e dei linguaggi, che sanno incidere.

Il "teatro di ricerca" ha visto registi uscire dalla sua porta, come Giorgio Barberio Corsetti o Mario Martone, per andare a dirigere la Biennale di Venezia, gli Stabili di Roma e Torino. Incidono gli autori della *scrittura scenica* nel vecchio corpo stabile degli Stabili? Ci provano, spesso stancamente.

Il "teatro di ricerca" insiste e forse resiste con registi Pippo di Marca, Valentino Orfeo, Nanni, e pochi altri. Altri sono scomparsi o vivono lunghe zone d'ombra: Mario Ricci, Memè Perlini, Manuela Kusterman, e non solo per motivi d'età. Hanno perso senso nel tempo, dopo mezzo secolo, le etichette: neoavanguardia, nuovo teatro, teatro performativo, teatri alternativi, antiteatro...

E il senso lo hanno perso nel periodo in cui nel teatro accadeva quel che stava accadendo nelle arti visive, esempio la transavanguardia: l'invenzione di scuole o correnti o movimenti tenuti in vita il più delle volte dalle etichette, e non da una origine creativa capace di rivalutare la parola, anzi le parole del mondo.

Ci si rifà alle etichette per distinguere meglio, a colpo d'orecchio, uno spettacolo da un altro, uno spettacolo rap-

presentato in un teatrino (le cantine o i cantucci sono in genere adibiti a pub o ristorantini, e non solo a Trastevere) o le sale tradizionali dei centri storici.

La critica, esaurita la capacità di etichettare, langue. I critici di teatro sono sempre gli stessi, tentano di arginare la noia della lettura dei giornali ai giardinetti scrivendo articoli noiosi per le rubriche di cui dispongono e di cui neanche i direttori dei giornali (quelli che non hanno eliminato le rubriche) ricordano l'esistenza.

Alcuni dei critici vicini all'avanguardia delle cantine o dei cantucci si sono confusi, diciamo così, nei rapporti con il potere.

Quando il "teatro di ricerca" tra gli anni Settanta e Ottanta aveva ancora un significato ed era ancora importante, e valido, nonostante i primi segni di sofferenza, questi critici sopravvissuti e immobili hanno trasformato questo teatro che aveva bisogno di libertà.

Lo hanno trasformato pezzo per pezzo in un rigido schieramento con un'altrettanto rigida richiesta di militanza non solo artistica: o pro o contro "l'avanguardia" (si usava ancora con nostalgia questa parola ormai esausta). Un partito. Con aderenti o "traditori". Nello stile delle sopravvivenze di un remotissimo abuso della ideologia di una sinistra bocciata dalla storia.

L'abuso ha avuto conseguenze pratiche. In circa venticinque anni, il "teatro di ricerca" ha vissuto in una sorta di irrealtà e ora che le sovvenzioni scarseggiano, o sono finite, ricordano Dylan Dog e i suoi cimiteri.

C'è odore di cimiterialità in giro. Si torna all'inizio. Ai fumetti e alle atmosfere di Dylan Dog, anticipatrici di un certo clima di resa e di disfacimento di realtà. Le avanguardie muoiono per fortuna. Non possono essere condannate a esistere dalle *macchine sceniche* che attivano cuore e nervi.

Ce ne saranno delle altre di avanguardie. Ma non nasceranno dalla polvere e dalla cenere di quelle "storiche" o di quelle, più vicine a noi, a due passi da qui, che aspirano a essere storiche e non lo sono, o non lo sono più.

Il "teatro di ricerca" ha trovato forza non solo in sé ma soprattutto nella forza del nemico da battere: il "teatro ufficiale". La necessità da contrapporsi esiste, e porta alla dissoluzione.

Ma dov'è il nemico? E se fosse in quel potere diffuso che protegge, assimila, garantisce e tutela? Domande. Paradossali. Carmelo, tu che amavi il teatro, che volevi il successo a tuo modo, che non ti dispiaceva – anzi, e per fortuna – il guadagno, che ti facevi cambiare il sangue nelle vene per rigenerarti, e ce l'hai fatta... tu, Carmelo, cosa suggerisci? Dal tuo cimitero di Ostuni.

Ci sono troppe sedute spiritiche in giro. Il "teatro di ricerca" ha bisogno di desideri e di sogni, e soprattutto di idee appunto "di ricerca".

Aggiungo un dato di cronaca. Ho deciso di smettere con la critica teatrale del 1986, l'anno in cui veniva alla luce Dylan Dog. Non sopportavo più il teatro né ufficiale né di ricerca così come si stava trasformando. Non avevo ancora letto Hobsbawm, "Il secolo breve", che uscirà alle soglie del Terzo Millennio. Sentivo però quel che sentiva-

TEATRI DI NARRAZIONE

Franca Angelini

Propongo alcuni elementi di riflessione a proposito dei più giovani monologanti, ricordando che in qualche modo si può pensare ai vari cantautori del passato che hanno coniugato narrativo musicale ed emotivo.

Qualcosa del genere fanno i giovani monologanti, autori/attori, cioè attori che scrivono il loro repertorio e i loro monologhi, dunque non si parla solo del monologo scritto da altri ma dell'autore che inventa il testo e poi lo espone al pubblico.

In una recensione, Cerami chiama Celestini "mago": "I giochi di prestigio del Mago Celestini" a proposito dell'uscita in volume dei suoi testi *Scemo di guerra, Roma 4 giugno 1944, Ceca fumo e Fabbrica*, pubblicati da Einaudi. Il punto da cui parte Cerami, è che questi monologanti, oltre che attori, sono scrittori che si leggono e si leggono con piacere, lo stesso piacere e la stessa ricchezza emotiva del testo letto dall'attore.

Celestini mette in scena la letteratura, rischiando non poco sul piano teatrale. Probabilmente questo autore, al contrario dei monologhisti tradizionali, scrive in silenzio, poi legge a voce alta, poi impara a memoria. Quindi il punto di partenza, secondo Cerami, è la scrittura.

Quando ascolto Celestini poi anche lo leggo ho delle sensazioni di grande allegria o meglio di una allegria venata dal suo contrario.

È utile leggere l'ultimo Ronconi che in un'intervista a Cappitta nel volume *Teatro della conoscenza* (Laterza, 2012), dice: "Lo spettacolo che vagheggio è da sempre uno spettacolo infinito, in cui i limiti spaziotemporali espressivi, comunicativi siano liberi, in grado di lasciarlo sviluppare liberamente".

Dice ancora Ronconi: "Proporre allo spettatore una forma di fruizione e di ascolto simile a quella dello sfogliare pagine".

Ecco, questa è una richiesta di libertà che il monologante forse propone in altra misura, perché il monologante è un autore che racconta e che ricorda, che fa leva sullo spettatore che ha lo stesso tipo di memoria e che reagisce a modo suo alla proposta del monologante.

La visionarietà dello spettacolo – Ronconi viene considerato il principe della visionarietà – viene in qualche modo alimentata dalla pagina, dall'equivalenza di pagina e scena.

Poi ancora Ronconi: "Non c'è opera dotata di un linguaggio forte che non possa diventare opera teatrale".

Viene così abbattuta, come del resto abbattono i nostri monologanti, la barriera che i semiologi hanno coltivato e utilmente argomentato sulla differenza tra il rappresentare e il narrare. Con i monologanti si può rappresentare il narrato così come si può narrare il rappresentato.

La barriera della distinzione semiotica tra queste due for-



me è decisamente abbattuta; ancora Ronconi, parlando del suo teatro: "Non è vero che sia troppo legato alla narrativa tradizionale tant'è che ho messo in scena anche alcuni saggi".

Tutto si può mettere in scena, anche la scrittura saggistica: "lo spettatore deve uscire con qualcosa nella memoria".

Qui Ronconi usa la parola memoria, che è elemento fondamentale nei monologanti i quali fanno proprio leva sulla memoria dello spettatore.

Tornando indietro, si può vedere la caduta della barriera della differenza tra narrare e rappresentare in quello che può essere ormai definito un caposaldo del teatro dei nostri giorni ovvero l'*Orlando furioso* di Ronconi messo in scena il 4 luglio 1969 a Spoleto.

In questo spettacolo la cosa forse più importante, prima di tante altre, è quella di aver decisamente abbattuto la barriera tra la rappresentazione e il poema epico, e il poema epico di Ariosto non è ancora un romanzo, ma uno dei testi di fondazione della narrativa.

Ricordiamo che in questo lavoro c'è la collaborazione letteraria fortissima di Sanguineti, e questo va ricordato anche perché Sanguineti è uno degli sponsor di Celestini, e uno dei più convinti del valore del suo teatro.

Ricordo un altro esempio ancora più estremo: la messa in scena ronconiana di Gadda che è propriamente la messa in scena di un romanzo novecentesco, con la caratteristica di voci fuori scena che raccontano e voci in scena che rappresentano; il divario tra rappresentare e narrare è completamente superato.

Dunque il secondo punto su cui riflettere a proposito dell'*Orlando furioso* è il rapporto con il pubblico.

Negli spettacoli ronconiani c'è una promozione del pubblico che non troviamo realizzata in nessun altro teatro: con promozione del pubblico intendo il fatto che il pubblico decide, vede, non vede, accetta, rifiuta, se ne va. Ronconi, in questa ultima intervista, ripete più volte che gli fa molto piacere vedere che qualcuno tra il pubblico talvolta esce dalla sala.

Naturalmente i presupposti nella narrazione sono infiniti, si pensa anche ai padri monologanti, ma più che a Dario Fo per la messa in atto della tradizione giullaresca, si può pensare a Carmelo Bene: per la lode dell'attore monologante, per l'auspicata liberazione del teatro da un testo prescritto e da una mes-sinscena, e anche e soprattutto per le sue letture di Majakovski – spettacolo fondamentale – con la musica di Ceronetti.

Questo introduce un ulteriore elemento costitutivo del teatro monologante e cioè il rapporto strettissimo tra parola e musica.

In definitiva questi monologhi sono anche delle partiture.

In realtà si arriva al pubblico, si raggiunge quel momento in cui la memoria del pubblico coincide con quella dell'attore, attraverso una musicalità della parola che desta emozione e che muove, sommuove, talvolta anche rimuove la memoria.

Dunque conciliazione tra rappresentazione e narrazione, cioè conciliazione di mimesis e mito. L'attore concilia anche il passato con il presente del discorso. Qualsiasi ricordo del passato è presentificato dal discorso attuale, dal monologo, dalla narrazione, e questo è il punto di incontro con la presentificazione che avviene nella memoria del pubblico rispetto al discorso tenuto dall'attore.

Dunque ancora nella conciliazione di storia e mito, conciliazione della solitudine dell'attore, perché l'attore è solo in scena, e la moltitudine delle figure del passato, evocate attraverso la storia collettiva e individuale.

Pensiamo a Marco Paolini, pensiamo a *Ustica* del 1980 scritto in collaborazione con Daniele



Da sinistra Italo Moscati, Franca Angelini, Maricla Boggio, Luigi M. Lombardi Satriani

Del Giudice; pensiamo naturalmente a Baliani, pensiamo a tutti questi attori scrittori, pensiamo a Laura Curino la quale lavora spesso da sola con la sua memoria sul teatro di narrazione da lunghissimo tempo, con un forte impatto e radicamento nel margine della città, cioè Settimo Torinese, con una indagine della storia torinese condotta sempre con grande precisione e accanimento, ora giustamente *Ridotto* ha pubblicato il suo testo *Malapolvere*.

Questo teatro monologante ha spazi infiniti e situazioni infinite. Il punto centrale di questo teatro è appunto la memoria; quando noi andiamo a teatro e vediamo sempre come se fosse la prima volta della visione e siamo anche disposti molto facilmente a criticarla dopo averla vista. Questo teatro monologante fa leva sulla memoria personale poiché ognuno ha il suo ricordo dell'epoca di cui si parla e ognuno con questo ricordo collabora con il lavoro dell'attore.

Penso a Celestini che alla memoria e alla situazione antropologica aggiunge un punto, ovvero la città: una città at-

traversata. C'è quasi sempre nel suo teatro un attraversamento della città, la passeggiata nella città, metafora della passeggiata nella memoria una passeggiata conoscitiva; una allusione al viaggio.

In fondo qualsiasi rappresentazione teatrale è un viaggio dentro qualcosa, un viaggio dentro un testo, un viaggio dentro una scena, un viaggio dentro l'attore: è comunque un viaggio; e il racconto del monologante è la sequenza verbale che indica il percorso dell'attore.

Pensiamo subito a *Scemo di guerra*, passeggiata romana dal Quadraro a Piazzale Porta Pia; (ma anche gli altri, come Paolini usano il viaggio, per indicare il percorso, il trascorso: maestro per tutti Pier Paolo Pasolini).

È un teatro che non si interrompe; come ad esempio ora un altro giovane, Daniele Timpano, di cui è stato recentemente pubblicato *Storie di un Cirano di Pezza* in cui rintracciamo anche il tono di disperazione, di sfiducia e disillusione che, ad esempio, non ritroviamo in Celestini (tranne l'ultimo).

Celestini è sia comico sia tragico, racconta storia tragiche con il sorriso.

È importante a questo punto proporre delle considerazioni

sulla lingua perché un'analisi sulla lingua del teatro oggi vada fatta: quale lingua? la lingua della televisione, della letteratura, della poesia, del parlato? È forse utile pensare al dialetto, o a quelle forme che ricordano il dialetto, cioè proprio le forme di scrittura di Celestini il quale non scrive propriamente in dialetto romano

ma usa un parlato romanesco pensando soprattutto alla sua musica ed ai suoi ritmi.

Dunque memoria in tutti i suoi aspetti: memoria della storia, memoria del passato, memoria della guerra, come nel bel testo di Boggio sui campi di concentramento e sulla Shoah – trattata però nei monologhi con una leggerezza di immagini e di lingua che la coniuga al suo contrario se non propriamente al comico certamente al leggero; ecco la “leggerezza” è un ulteriore valore di questo teatro.

Nell'*Identikit dell'attore italiano* di Davico Bonino del '90, Laura Curino dice: “La funzione civile dell'attore in quanto cittadino non dovrebbe essere diversa da quella dell'ingegnere, dell'idraulico o del maestro elementare. Sulla scena non si può dimenticare che ogni scelta è una dichiarazione, consiste nella memoria, nel ricordare che è raccontare, consolare, compatire, e divertire? Anche”. (Edizione Rosenberg & Sellier, Torino, s.d., p. 223).

CENSURA E AUTOCENSURA

Maricla Boggio

Il teatro è stato tenuto deliberatamente fuori dalla storia e dalla moralità del nostro popolo.

I fatti vitali che veramente ci stavano a cuore come uomini, e conseguentemente come artisti, erano mortificati, ignorati, tenuti lontani dal palcoscenico, così che a molti autori e a gran parte degli spettatori convenne dimenticarsene.

Affermiamo, oggi, la necessità di un teatro che, giovandosi di un assoluto rigore artistico, assolva in pieno il suo compito morale e sociale; e rappresenti nelle forme più diverse e più libere l'attualità dei sentimenti del nostro popolo.

Per questo noi auspichiamo:

- *che la Nazione consideri il teatro come un luogo in cui il popolo conviene per un'opera di elevazione spirituale, e, come per la scuola, ne promuova lo sviluppo;*
(...)
- *che nella scelta degli uomini che dovranno dirigere i teatri si adotti il criterio della capacità artistica e non della forza economica;*
- *che gli autori e registi nella creazione di opere e nell'allestimento di spettacoli nuovi abbiano coscienza che il loro lavoro è destinato ad agire direttamente sull'animo del popolo;*
- *che gli attori uniscano al fervore l'umiltà e si considerino parte e non centro di una rappresentazione fatta per la comunità degli spettatori.*

Su queste basi ideali e pratiche, noi, e quanti vogliono esserci compagni, intendiamo stringere e mantenere il nostro impegno col popolo.

Questo è un documento pubblicato su "Il giornale d'Italia" l'8 agosto 1943, e porta le firme di

Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, Tullio Pinelli.

Una nuova civiltà culturale, politica e sociale si affacciava su metà dell'Italia, mentre il nord era ancora sotto la minaccia tedesca e si rafforzava la Resistenza partigiana.

Qualcosa di quanto auspicato nel Manifesto cominciò a realizzarsi.

Molti teatri misero in scena testi che ponevano problemi di ordine morale e sociale.

Tra gli autori, Betti, Fabbri, Mainardi, Testori, Pistilli, Brancati, Giovanninetti, Terron, Nicolai, Landolfi, Squarzina. La regia critica già attiva in Europa si affermava anche in Italia. Orazio Costa, Strehler, Visconti, De Bosio, Colli, Fersen mettevano a segno, secondo il proprio indirizzo etico-politico, le problematiche emergenti. Le compagnie erano formate da nu-



merosi attori, e questo consentiva di sviluppare tematiche articolate. Il teatro pareva davvero rappresentare lo spirito di una nazione che si ridestava dopo un lungo sonno.

Per anni alcune tematiche furono oggetto di censura, soprattutto a causa di una certa ipocrisia democristiana. I tagli ministeriali affondavano nei copioni; ne furono toccati Squarzina, Brancati, Lunari e altri autori e registi. Franco Cuomo ed io, autori di "Santa Maria dei Battuti - rapporto sull'istituzione psichiatrica e sua negazione" in scena con mia regia nel '69-70, a Catania fummo diffidati dal sindaco di rappresentare il secondo tempo, dopo che nel primo aveva riscontrato segnali contrari alla sua politica. Al centro del testo, Franco Basaglia con la sua riforma manicomiale, il cui assunto, al di là del lato psichiatrico, era di segno fortemente politico: oggi il discorso di Basaglia passa in televisione e le sue teorie sono ampiamente condivise: quel tipo di censura non esiste più, ma ne esistono altre, meno dichiarate, più subdole. In quegli anni il baccano intorno allo spettacolo censurato giovava addirittura al teatro, esaltandone la capacità di alimentare discussioni e favoriva il dialogo. Erano meravigliose le prove di quegli anni; si potevano protrarre per intere nottate; attraverso tanto lavoro il testo acquistava la sensibilità intuitiva dei sogni e lo spettacolo, al di là della storia, si arricchiva di metafore. Tanta passione era sorretta dalla convinzione di essere organici a un progetto di rinnovamento vitale.

In anni successivi il teatro prese un ritmo in cui si favorivano esigenze pratiche; le regole sindacali, pur sacrosante per i diritti dei lavoratori ma limitatrici degli spazi necessari alla creatività, ridussero i tempi di prove anche di chi era disposto a superare gli orari per inventare sogni e calarli nella realtà. Da allora il teatro si è moltiplicato in forme plurime, diversificate secondo fasce culturali, sociali, linguistiche rivolte ad altrettanti gruppi di spettatori: oggi i vari spettacoli risultano differenti nelle loro finalità al punto da contrastarsi o ignorarsi come mondi incommunicabili: dall'intrattenimento che guarda al reality sentimentale all'inchiesta cronachistica di segno politico, dalla chiave simbolica dove prevalgono il suono e il gesto, fino ai frammenti di vita quotidiana o alla rivisitazione di classici piegati a una riduttiva interpretazione soggettiva.

Talvolta oggi il teatro divide, settorialmente e settariamente, per età, culture, tendenze politiche, e il suo linguaggio è spesso privo di metafora. A differenza di una società coesa, come nell'augurio richiamato dal Documento del '43, nel teatro di oggi non si individua una comune volontà di rinnovamento, di afflato poetico, di dialogo. I grandi assembramenti, specie di giovani, oggi si verificano nei concerti ai palasport o all'aperto: chi piega le masse al consenso è la forte reclamizzazione sostenuta dall'esibizione di successi internazionali in cui contano cifre esorbitanti; lo spettacolo, pur valido artisticamente, si sostiene sul suono dirompente, le luci invadenti, l'esibizione intimidatoria di gruppi musicali. Risulta illusoria una autentica comunione di chi vi partecipa, pur producendo uno stato di oblio dal quotidiano attraverso una effimera conquista di sicurezza, di gioia, di condivisione.

In epoca di globalizzazione, ci si trova al contrario impediti a riunire una collettività attraverso valori condivisi. A questa frammentazione sfugge lo spettacolo che trascende i confini italiani e si fa internazionale: interpreti di culture differenti vi si intrecciano, dando vita a un evento sull'onda di un successo esportabile all'estero; i linguaggi si semplificano attraverso elementi di più facile recepibilità: grandi video, suoni amplificati, incursioni televisive. Un regista di un teatro stabile che per decenni ha cercato di inserire in cartellone testi di autori italiani contemporanei mi confessava di aver trovato maggior riscontro a suoi spettacoli quando vi ha inserito danze di fama internazionale – il complesso di Martha Graham, ad esempio – e parti musicali. Sono ac-



A sinistra, Fortunato Calvino

orgimento che rimettono in pareggio il bilancio – ha detto –, la gente vuole questo genere di spettacolo. Ma in questi casi, la parola arretra, producendo una sorta di autocensura.

Tentativi per creare una vera collettività dai valori condivisi ce ne sono. Temi con uno sviluppo di pochi minuti vengono messi insieme da più persone: violenza, ingiustizia, stupri, episodi celebrativi di valore sociale: l'assunto è civile; ne emerge un teatro che vuole proporsi come coscienza critica di una società, lo ha fatto Brecht e prima di lui Büchner, Lessing, Goldoni e indietro fino a Eschilo.

La volontà di partecipare a un rinnovamento attraverso un intento comune è sentita con forza. Questo è il lato positivo. Ma un discorso che possa incidere nella realtà almeno come riflessione critica, deve avere la possibilità di uno sviluppo quanto a preparazione, numero di attori e prima di tutto sviluppo drammaturgico. In pochi minuti si può enunciare un tema, difficile

sviluppare davvero quel tema. Spesso è la progressiva riduzione di mezzi economici a portare a realizzare questo genere di spettacolo. I costi per la realizzazione si abbassano perché scene e costumi sono praticamente azzerati; ma l'interpretazione non consente una crescita dei personaggi, e la drammaturgia si ferma a livelli superficiali. Un'azione collettiva genera inoltre opinioni differenti. Come individuare una linea di intervento? Il rischio è una panoramica di buonismo.

All'opposto dello spettacolo con più autori sta il monologo. Vi si sono cimentati autori del secondo Novecento per attori alla ricerca del "loro" personaggio. Da Cocteau la cui *Voix Humaine* fu abbagliante interpretazione della Magnani alla Borboni con Bacchelli, Terron, Nicolai, al Testori delle sue mitiche eroine. Fino ai monologhi femministi, in cui un'attrice scriveva per un'attrice madre gravata di figli o combattive sottoproletarie. Permanevano i ruoli di autore e di interprete a cui, come occhio critico, si aggiungeva il regista.

Oggi chi realizza spettacoli in teatri di solito privati, piccoli e coraggiosi, è prevalentemente l'attore diventato autore e regista di se stesso. Motivi: l'ambizione di superare i confini delle proprie possibilità espressive; e soprattutto il risparmio di mezzi

per la realizzazione dello spettacolo.

A differenza della censura politica di decenni fa, in cui era lo Stato a impedire, oggi a limitare la creatività è una sorta di autocensura.

Nell'autore si è fatta strada la consapevolezza di non poter rappresentare un suo articolato discorso drammaturgico per mancanza di mezzi. Chi vuole con il teatro esprimere una propria visione del mondo, chi vuole tentare una provocatoria

azione al mutamento, sa di avere scarse possibilità. I teatri pubblici sono in testa a decretare questo embargo; rare le eccezioni, nelle quali comunque l'autore italiano è spesso collocato ai margini di una stagione o in luoghi decentrati, vero alibi all'impegno di sostenere una drammaturgia nuova. Le novità destinate a scomparire dopo un rapido debutto periferico mettono in pace chi opera le programmazioni; chi vi è ammesso è soprattutto chi scrive, recita, dirige se stesso.

La situazione economica rischia di portare a rovina l'intera società teatrale. Una catena di debitori a loro volta creditori si intreccia fra la gente di teatro. Ognuno attende sovvenzioni, rimborsi, pagamenti, e a sua volta deve ad altri analoghi costi di prestazioni, materiali, bordéro. Chi ha la responsabilità di pagare lavoratori dello spettacolo è assillato da questa situazione.

La colpa di questo disastro non è da attribuire soltanto allo Stato o ai direttori dei teatri sovvenzionati dallo Stato, che so-

no poi sia i pubblici che i privati; la responsabilità del peggioramento è da imputare anche alle cancellazioni di enti e istituzioni – anche questi dello Stato – che sostenevano gli autori italiani, come l’IDI e l’ETI.

Il teatro non può sopravvivere soltanto con i propri incassi: esso è un servizio di coscientizzazione culturale. Purtroppo forme semplicistiche di intrattenimento lusingano il pubblico attraverso una facile fruizione; spettacoli proposti in TV come teatrali disabitano gli spettatori a cercare direttamente nel teatro una comunicazione fondata sulla metafora, sul simbolo, sulla riflessione critica; per altri versi educativa, divertente, informativa, certa televisione abbassa il suo livello a sketch di svago: il pubblico che vi si abitua, quando va a teatro vi pretende linguaggi e tematiche analoghe: sono proprio i divi della televisione, sostituendosi ai veri attori, ad attrarre in teatro gli spettatori quando ne sono i protagonisti.

L’autore che poggia il suo lavoro drammaturgico sulla parola arriva a restringerne penosamente il numero dei personaggi, tentando soluzioni surreali attraverso sdoppiamenti e giustificandoli con la scrittura – onirica? simbolica? manicomiale? – nel tentativo di convincere una compagnia a metterlo in scena. Quando ogni tentativo fallisce, questo autore si getta a scrivere romanzi in cui spesso è il teatro a costituirne il nucleo. Molti e conosciuti hanno abbandonato in questi ultimi anni di scrivere testi teatrali dandosi alla letteratura: Tullio Pinelli, sceneggiatore principe di Fellini e autore di pièces rappresentate con successo; Roberto Mazzucco, Renzo Rosso e in parte Lunari che dedica il suo tempo anche alle traduzioni. Al contrario, il teatro ha messo in scena qualche scrittore di romanzi, sfruttandone la fama. Di Claudio Magris sono stati rappresentati testi letterari; Antonio Tabucchi e Andrea Camilleri hanno lasciato che altri portassero in scena un loro romanzo.

Hanno più possibilità di rappresentazione, come si è detto, gli autori partiti dall’essere registi e soprattutto interpreti: l’attore italiano confida nella simpatia del pubblico; essendosi magari fatto notare attraverso uno Shakespeare o un Pirandello in un Teatro Stabile o in un film, si butta allora a scrivere, dirigere e interpretare. Quella serietà professionale auspicata nel Manifesto del ’43 pare a molti cosa desueta; cade nel vuoto la raccomandazione per cui l’attore deve affinare i suoi mezzi espressivi e dedicarsi con umiltà all’interpretazione di un testo seguendo le indicazioni di un regista.

Prospera la drammaturgia in cui viene usato il dialetto: l’autore ottiene un forte appiglio con un pubblico che non rinuncia a un divertimento spesso sostenuto da tematiche di attualità.

Alcuni di questi autori attingono con diverse modalità alla situazione sociale di oggi. Le compagnie sono formate da attori di buon calibro che di solito si sostengono con il doppiaggio, la radio ecc. In formazioni anche numerose essi affrontano argomenti in cui la gente si riconosce, sviluppando in un bonario clima di autoironia e di affetti familiari delle problematiche anche scottanti. Il testo di Gianni Clementi “Finché vita non ci separi”, di prossima pubblicazione su Ridotto, introduce il tema dell’omosessualità fra due nostri soldati in Afganistan: il ritorno del compagno scompagina la prevista e tradizionale festa di nozze del promesso sposo suo amante. In “L’albergo rosso”, pubblicato su Ridotto, Pier-

paolo Palladino rievoca il disagio di quanti, sfrattati brutalmente dalle loro case accanto a San Pietro a causa del piano edilizio fascista, sono stati reclusi in squallidi casermoni-dormitorio che ancora molti romani ricordano per averci passato l’infanzia.

Autore di lingua napoletana, Fortunato Calvino sviluppa una partecipata rappresentazione di una realtà fortemente drammatica. Le sue commedie – “Cravattari”, “Lontana la città”, “Cuore nero”, “Vico Sirene” e altre ancora, premiate con il nostro Calcante e pubblicate su Ridotto e nella Collana SIAD -, sono pezzi sanguinanti di una Napoli violentata dalla camorra, vessata dalla prepotenza dei boss, soggiogata dagli usurai, dove anche i femminielli e i trans scontano la loro diversità sotto il giogo di sfruttatori e di padroni della droga. Tradotti, questi testi rischiano di vedere offuscata la loro forza espressiva, anche se Calvino è anche autore in lingua italiana e regista di lavori altrui, fra cui alcuni miei: sua la regia de “Il racconto di maggio” sulla Shoà, con una ventina di interpreti fra professionisti e studenti dell’Accademia di Belle Arti di Napoli nel cui teatro si è tenuto lo spettacolo, una occasione per mettere in scena un lavoro con molti personaggi, impossibile con una compagnia formata solo da professionisti.

Chi è convinto che un testo scritto sia un’opera completa e autonoma a prescindere dalla rappresentazione; chi crede nella parola come elemento essenziale dello spettacolo, non si può immaginare che il cambiamento epocale azzeri questi autori o ne modifichi radicalmente le scelte. Spettacoli che privilegiano la figuratività, il gesto, il suono, sono un teatro diverso da spettacoli che partono da un testo scritto, che poi richiede stadi di preparazione nello spazio e nel tempo e un numero di interpreti necessario a sviluppare la sua complessità. Tutto questo non si può ottenere scrivendo testi limitati nei personaggi, nella durata, nei mezzi espressivi. Sarebbe come se le partiture dei compositori fossero scritte per un solo strumento. E gli autori di romanzi non incentrano il loro racconto su di un unico personaggio.

Non so se si riuscirà a mantenere al teatro la sua intrinseca libertà creativa. Dovremmo trovare il modo di superare la nostra autocensura. Adesso saremmo liberi di scegliere i temi dei nostri drammi, assai più che in epoche controllate dal censore governativo; saremmo liberi di manifestare dissensi e critiche spingendoci a provocazioni coraggiose, come ha sempre fatto il grande teatro, nemico naturale del potere; e liberi di far volare l’immaginazione su invenzioni create dalla fantasia; ma per andare in scena ci autocensuriamo, prigionieri volontari di noi stessi, limitandoci a enunciare temi che si immiseriscono se sviluppati in tempi esigui, con pochi personaggi e senza mezzi sufficienti per l’allestimento.

A chi fare riferimento perché ci si possa consentire questa libertà, che gioverebbe all’intera società civile? Il nostro referente primario è lo Stato: lo Stato inteso come comunità di individui i cui comportamenti e diritti si ispirano alla Costituzione, attraverso la quale il lavoro e la cultura dovrebbero intrecciarsi indiscutibilmente, e il teatro è mestiere-lavoro-arte e cultura. Uno Stato che va portato a pensare il teatro non già un lamentoso questuante, ma a considerarlo, come è accaduto fin dai tempi della Grecia classica, l’insostituibile anima dell’umanità.

TERREMOTO A TEATRO E CRITICA “LIQUIDA”

Ubaldo Soddu

Colpisce, in anni tanto vuoti e tristi per chiunque ami la ricerca artistica e il dibattito culturale, colpisce e indigna la penuria di interventi critici che sembra accompagnarsi ai colpi d'accetta nei bilanci della cultura, allo smantellamento delle strutture pubbliche, al disinteresse della collettività per creatività e bellezza.

Solo la politica pare al centro dell'interesse dei media, e quale politica! Soltanto l'economia e la finanza turbano i sogni di ciascuno, laddove la vita di uomini e donne dimentica di aver qualcosa da spartire con l'ordine del logos e i drammi dell'anima. Meno che mai con la Storia, figuriamoci con la commedia.

Di fronte alle raffiche di abusi e malversazioni che flagellano le istituzioni e perfino gli organi dello Stato, non vengono in evidenza denunce di intellettuali od osservatori specializzati che, in altri periodi della storia italiana, bersagliavano anche – cogliendone l'evidente collegamento – altrettante malefatte e lacune dei poteri culturali. Dal centralismo democristiano alle ingerenze di autorità ecclesiastiche, dalle strozzature di istituzioni ereditate dal fascismo (come la Rai o la Biennale di Venezia) alle resistenze dei governi, dagli anni '70 in poi, ad aprire a nuove discipline, nuove sperimentazioni, rinnovate richieste di trasparenza in parallelo alle battaglie sindacali per il decentramento, la riforma del lavoro e il varo di un *corpus* di leggi organiche per lo spettacolo.

Ciò avveniva dalle colonne dei giornali, dalle pagine di libri e riviste specializzate, da convegni organizzati anche da partiti con presenze nazionali e internazionali, da ricorrenti dibattiti associativi e perfino da qualche spazio ristretto e occasionale della Tv pubblica. Per individuare soprattutto, smascherandole a servizio della cittadinanza, collusioni e complicità delle dirigenze pubbliche con burattinai della politica, oltre alle colpevoli inadeguatezze di chi ricopriva ruoli, esercitando funzioni. E molti di noi s'erano illusi che fossero questi i compiti di chi, ragionando e rischiando, aiutava gli altri a ragionare e lottare. Spesso subendo sconfitte, salvo accrescere coscienza e riprovarci!

Ora, mentre la decomposizione della seconda repubblica trova ampio rilievo sulle prime pagine dei quotidiani, sulla rete e certamente in Tv, quasi nessuno alza la voce per ricordare quanto progressivamente accaduto, dalla fine del Novecento, negli organismi culturali pubblici di cinema, teatro e musica ... tanto per limitare il campo, senza richiamare inaudite vicende che, negli ultimi anni, hanno sbriciolato i beni culturali, svilito l'editoria, svalutando l'im-



magine del nostro paese nel mondo. Quali sono state le scelte dei governi centrali rispetto alla cultura, quale strategia hanno seguito? Né si dica che girassero a vuoto, perché la prassi svela sempre l'intento di governanti e burocrazie. Che fine hanno fatto le promesse degli enti locali? E come si son mossi i responsabili culturali dei partiti, a parte la cupidigia per le poltrone, e i succulenti bocconi del piccolo schermo?

Se tra 2000 e 2001 parevano largamente insufficienti, e perfino umilianti a confronto con la spesa culturale di Germania, Francia, Inghilterra etc., i circa 540 milioni di euro l'anno che il ministero dello Spettacolo passava al Fus, sempre considerando che circa il 50% di questa somma viene attribuito alla disponibilità degli enti lirici, nelle annate sino al 2005 le erogazioni si sono ridotte progressivamente sulla base della politica di Berlusconi e Tremonti, amministrata da responsabili ministeriali sempre pronti a gemere e sfiorbiare.

Dopo la parentesi dal 2006 al 2008, in cui il fragile governo Prodi cercò di riportare il bilancio ai livelli del 2001, come promesso durante la campagna elettorale, riuscendovi in parte, ecco precipitare il bilancio del Fus a 377 milioni di euro, nel 2009, per il combinato intervento della crisi finanziaria e delle mene del ministro Bondi, nuovo responsabile di settore per conto dell'ultimo governo Berlusconi. Nei tre anni più recenti, tra il ministro Galan e il recente Ornaghi, il fondo unico per lo Spettacolo è prima risalito a 403 milioni (2010), poi a 408 (2011), infine a 411 (per il 2012). Andando di questo passo, che cosa si può sperare? Di sfiorare, tra forse vent'anni, il grappolo d'uva ... di dodici anni fa?

E occorre aggiungere che i tagli hanno poi inciso pesantemente nelle erogazioni complementari degli enti locali, falciate soprattutto nelle ultime due-tre annate, seppur a macchia di leopardo, sulla scia delle politiche restrittive del



Franca Angelini, Ubaldo Soddu, Luigi M. Lombardi Satriani

centro-destra, dei tagli del governo Monti, e infine dei colpi di assestamento provocati dai più recenti scandali etc.

Ora, chi dovrebbe informare l'opinione pubblica di questo terremoto, se non appunto gli osservatori specializzati, coloro che frequentano per professione, passione o vizio i cinema, le sale di musica e danza, i teatri, ma pure le università dove tante discipline artistiche, musicali e di spettacolo vengono insegnate e tante ambizioni palpitano? Sto parlando, in senso lato, della categoria dei critici, cioè di quegli specialisti che, fino ai primi anni '90, riuscivano ad esprimersi sulle varie tribune alle quali prima si accennava, tanto per riferire di un film, di uno spettacolo, di un libro, tanto per discutere su problemi e malanni delle varie discipline artistiche, denunciando responsabilità o connivenze, sforzandosi di analizzare le tendenze in atto nel costume, nella società. Purtroppo sappiamo che questa funzione della critica è divenuta impervia da molti anni. Se vogliamo precisare una data d'inizio, ma la progressione è durata a lungo assieme alla lotta per non scomparire, si possono indicare i primi anni '90, come immediatamente ante-

riori alla caduta della prima Repubblica. La cultura in quanto tale, con intellettuali, commentatori e interpreti, non serviva più mentre occorreva che il nuovo ceto politico stringesse rapporti coi media, stabilisse contatti dinamici e dipendenze fruttuose, meglio adoperando economia e tecnologia a fini di parte. La struttura dell'editoria si modificò, sulla base di più ampi e lautri introiti pubblicitari, e ben presto la comunicazione mediatica impose la sua supremazia emarginando gli spazi del discorso critico e artistico. Quotidiani e settimanali si adeguarono subito demolendo le pagine culturali, liquidando la critica, banalizzando riflessione e linguaggio. Vigliaccheria e servilismo fecero il resto mentre la cosiddetta "egemonia culturale" passava ai media, ai loro proprietari o gestori, tartassando i cittadini elettori, degradati ad acquirenti, a utenti. Tutto questo fu spacciato – lo ricordiamo tutti – come il nuovo, il "nuovo che avanza", dunque l'inizio del 2000. Ecco qua ...

In effetti, come capita sempre, qualche critico è rimasto, certi giornali permettono che si esprima in spazi ridotti o ridottissimi, non si garantisce comunque la pubblicazione,

meno che mai una dislocazione efficace, le cose vanno dette e non dette, stroncature mai, per carità, del resto “tutto può essere espresso in modo gentile, senza irritare”, come raccomandano i sapienti ... Riviste specializzate sono ormai più rare dei gatti in tempo di carestia, meglio se varie recensioni siano cumulate in un pezzo solo, ancor meglio se scritte senza argomenti, legate alle curiosità del quotidiano, al “colore” per non correre il rischio di “annoiare” con citazioni colte, che, appunto, fan parte del passato. Se si deve ammettere qualche eccezione la si consente per recensire parenti o amici dei direttori, dei redattori-capo ma, in questi casi, le valutazioni sulle loro *performances* debbono farsi molto lusinghiere, meglio se entusiastiche. Certo si corre il rischio di perder la faccia ma, una volta, i critici si recavano al giornale per consegnare il pezzo, ora basta spedire una *mail* ... Chi si ricorda che faccia ha?

Interessante esplorare quello che avviene nelle Università, specialmente nei Dams (dove si insegnano discipline di arti, musica e spettacolo). A parte le lezioni delle materie principali, impartite da docenti di rango e discretamente frequentate, nonostante le limitazioni imposte alle iscrizioni, cosa si insegna a livello pratico, nei laboratori tenuti da ricercatori?

Questo, ad esempio: che se un giovane vorrà presto misurarsi come critico di cinema, di musica o di teatro, deve anzitutto stringere le sue osservazioni in note di 10-12 righe cercando di ipnotizzare con un distico iniziale di due o tre righe per ... dedicare il resto ai nomi del regista, degli attori, dello scenografo, dei musicisti etc. Per gli studenti più smaniosi e audaci, si consiglia la composizione di una frase sola, senza punteggiatura, che convogli il clima, i lampi, le smagliature di quanto appena inalato. “Trasmettere la nota che avvince, contagiare l’emozione, il soffio”. Del resto, si spiega, perché prendersela con i capi-pagina che non possono concedere maggior spazio? La colpa è dei superiori, di chi dirige senza talento e col massimo arbitrio un giornale ...”Se le muraglie impediscono di inserirsi, bisogna farlo comunque – si sospira – alle condizioni che il paese offre oggi a chi non trova lavoro”.

E poi, non c’è mica solo la recensione. Ci sono l’intervista, la presentazione di un evento, il retroscena velenoso e il “consiglio” dove andare di sera, sovente mescolato tra un tamburino pubblicitario e una foto traboccante: cioè altre dieci righe ammiccanti, il colpo di scena svelato e uno spruzzo di *gossip*. A queste condizioni insomma i ragazzi strisciano sotto la porta, si fanno conoscere, si mostrano disponibili e quando arriva la fortuna ... è fatta! Intanto passa il tempo, pure la crisi. la vita è una favola, alla fine il posto te lo sarai conquistato...

Ma c’è anche la rete. E qui compagno davvero – in giornali video e spazi d’indagine – pezzi di critica e interventi diversi che tuttavia, almeno per ora, non sembrano avere molti lettori, né soprattutto incidenza reale sulle associazioni professionali e sindacali, sulle istituzioni, sui principali protagonisti della vita artistica, meno che mai sulla politica. Si può certo sperare che il processo diventi più incisivo ma, per ora, sembra uno sfogo, dove tutto coesista senza selezione: l’osservazione intelligente e amara con

l’ambizione di esserci arrivati, la provocazione insidiosa con il commento velleitario.

Poi c’è la radio. Quasi soltanto radiotre, del resto, che sopravvive a fatica, con interventi di ottimo livello, soprattutto musicale, ma vi s’avverte il disperato sforzo degli operatori per resistere alle tendenze di mercato in modo da inserire riflessioni e interviste di qualità in un palinsesto grondante di *mail* spedite da ascoltatori presuntuosi, saccenti. I titoli culturali valgono sempre meno mentre premono ben altre proposte di mercato che cercano di sostituire l’area degli ascolti antichi e contemporanei che emoziona e stimola a rinnovare.

Se questo è lo stato attuale della critica, la drammaturgia contemporanea trova porte chiuse e vita ancor più grama. Emarginato dal teatro pubblico e condizionato al massimo dal teatro privato, l’autore non vale oggi per l’invenzione, la trama, le metafore ma per la capacità, tutta speciale, di attirare un po’ di gente in sala: quante volte è stato nei salotti televisivi? Come canta? Che ne pensa Vespa? Ce la fa a danzare nudo? Sa fare sesso? E come? ...

Pesato a questo modo e deriso, esso dovrebbe precisare la tela di una miserabile società in crisi di passaggio schizzando questi personaggi, questi dialoghi, queste scene rivoltanti come altre volte è avvenuto nella storia. Faccia così, oppure faccia altrimenti ma non cerchi successo facile o una manciata di spiccioli!

Che i tempi stiano cambiando, del resto, lo capiscono tutti. Non soltanto in relazione al ceto politico, all’economia e alla finanza. Di autori, compositori, registi, attori, scenografi più preparati e intuitivi c’è davvero bisogno. Come va tenuto aperto il dialogo con le istituzioni che si trasformano. Ma non serve comprare o vendere. Non vale agganciarsi alle mode. Piuttosto misurarsi coi cambiamenti e inventare. Il limite dell’arte come rivoluzione è stato l’autodistruzione. Al contrario bisogna studiare il passato e creare! Se la ventata dell’epoca post-moderna continua a illudere che un significato sia uguale all’altro e ciascuno senza valore, il processo storico marcia per conto proprio scaraventando l’eterno presente a gambe per aria.

E lasciatemi dire che del critico esponente di una lobby strisciante tra politica e istituzioni non c’è davvero bisogno. Del critico che rimpolpi gli introiti professionali con tangenti o marchette c’è bisogno ancor meno. Tornerà a essere apprezzato l’intellettuale che esprima audacemente quello che pensa, misurandosi responsabilmente con le opere che valuta e con l’organizzazione culturale che le abbia prodotte. C’è bisogno di verità! Se ha pochi soldi, tiri la cinghia come fanno tutti. Che si tenga al corrente e si raccapezzi. Se ha ambizioni, siano queste le sue ambizioni... e forse sarà più rispettato.

Combattere per le idee degli altri e per le proprie si conferma oggi, in piena restaurazione culturale, l’unica strada per prosciugare la palude dove i significati sono ridotti allo stato liquido. In questa babilonia sommersa, occorre il coraggio di fare scelte e correrne il rischio. Ecco il momento in cui la critica torni a battersi con quegli operatori e artisti che cercano di esprimere una forza contagiosa. Se sia debole o gagliarda, saranno le scelte indipendenti a dimostrarlo e la coscienza di ciascuno!

IL TEATRO CIVILE NELLA DRAMMATURGIA NAPOLETANA

Fortunato Calvino

Un alto esempio di teatro “Civile” nella drammaturgia napoletana è Raffaele Viviani; “...cu ‘a speranza dinto ‘o core, ca vene ‘o juorno che aggia riturnà, saglie cchiù allero a buordo a lu vapore. Oggi si parto è pe necessità! Ma io lasso a casa mia, lasso ‘o paese...”.

E’ un breve dialogo tratto dal testo *Emigranti* di Viviani (Castellammare di Stabia, 10 gennaio 1888 – Napoli, 22 marzo 1950), che subiscono l’allontanamento dalla propria terra natia, loro non pensano di partire per stabilirsi altrove, ma di emigrare per poi tornare presto a casa. E così in altri testi come “*Pescatori*”, “*Muratori*” “*L’ultimo scugnizzo*” Viviani rappresenta una realtà dove la miseria e il degrado sociale affama il popolo dei vicoli di Napoli. Viviani, con l’avvento del fascismo pagherà caramente il suo portare in scena questa realtà sociale; i suoi lavori verranno esclusi dalle programmazione dei teatri da Roma in su; questa folla di pezzenti non doveva salire in palcoscenico, non andava rappresentata in teatro; folla di emarginati, derelitti, questo mondo di gente che diversamente, non avrebbe visto mai le tavole di un palcoscenico. Grazie al genio di Viviani diventa memoria storica di un tempo passato. Viviani fu il poeta proprio di quei cenci perché senti il teatro come poesia della realtà e come denuncia di uno Stato sordo alla miseria del popolo. A Viviani era sconosciuta non solo la benestante borghesia scarpettiana ma ancora quella piccola borghesia che costituirà, coi suoi limiti, il mondo crepuscolare dei digiacomiani. Viviani non aveva conosciuto altra realtà che quella della plebe “miserà” e “squallida”; e non da osservatore (*pensiamo al pur grande Di Giacomo di Assunta Spina*), ma perché in essa era vissuto e aveva partecipato non solo al loro dolore, che Scarpetta riteneva necessario evitare e da portare in scena, ma anche alla loro possente esuberanza di vivere e di godere la vita: penso a Piedigrotta sempre di Viviani. Paolo Ricci (*Poeta e pittore*), dice di Viviani:

“Viviani è un uomo del popolo e le cose del popolo, i suoi problemi, le sue passioni, le sue amarezze i suoi umori, la sua miseria, il suo lavoro, le sue speranze egli le sente e le vive dal di dentro”.

Poi arriva Eduardo con il suo teatro anch’esso “sociale” e impegnato su temi universali come “*Filumena Marturano*”, “*Napoli Milionaria*” che descrive le conseguenza della guerra, dell’arte dell’arrangiarsi del napoletano con il “contrabbando” allora di farina, caffè (*e poi in seguito di sigarette*), di cui Eduardo descrive il cinismo di un popolo che pur di risollevarsi dalla miseria sfrutta i suoi simili. Il “*Contrabbando di sigarette*” ha alimentato negli anni ‘60-’70, un genere teatrale molto popolare e cioè “*la sceneggiata*” fenomeno teatrale un tempo assai popolare.



Dicevo di Eduardo, che è stato figlio del suo tempo portando in scena una Napoli a volte popolare e a volte intimista bilanciando con cura i momenti drammatici con quelli grotteschi e in alcuni testi si sente forte l’influenza del grande Pirandello: un altro grande nome è Giuseppe Patroni Griffi che sblocca dal suo immobilismo una drammaturgia che si rifà troppo spesso e con altri autori a quella Eduardiana. Già negli anni ‘50 Patroni Griffi è un innovatore, porta in scena testi che per i suoi contenuti e le tematiche che tratta riesce a squarciare il velo di un teatro bigotto, reverenziale verso il potere politico e a quello della chiesa. Scrive spesso in italiano e porta in giro per l’Italia una compagnia di attori già allora famosi. Qui vorrei ricordare “*Persone naturali e strafottenti*” (1974), che porta in scena un tema difficile come l’omosessualità e un magnifico travestito dei Quartieri Spagnoli; la Callas (*interpretato magnificamente da Mariano Rigillo*). Tematiche queste che avevano in altre drammaturgie soprattutto europee già visto la scena: penso a Genet ad esempio (1947/1961): con Patroni Griffi c’è la svolta di una drammaturgia che porta in scena tematiche “tabù”, alcune restano tali anche oggi; tematiche che neppure Viviani riuscì a portare in scena e nemmeno Eduardo, che come un filo rosso porta all’oggi: le tematiche cambiano come è giusto che sia e ogni autore racconta essendo testimone del suo tempo storicizzandole nel suo contesto sociale. Negli anni ‘60-’70 il teatro ha cercato nuovi linguaggi e anche questa volta Napoli è stata fucini di tanti nomi che hanno sperimentato un modo nuovo di fare teatro. Un nome su tutti è il teatro “*Esse*” diretto da Gennaro Vitiello. Un altro autore di rilievo è Manlio Santanelli

con il suo teatro intimista e i suoi squarci di una realtà sociale meno proletaria ma più vicina forse al teatro di Eduardo. Altro protagonista significativo per il teatro a Napoli e la drammaturgia è stato Annibale Ruccello, che irrompe sulla scena nel 1980, con un travestito: Jennifer (in *Le Cinque rose di Jennifer*), che a differenza di Patroni Griffi porta in scena un travestito intimista e alla disperata ricerca di uomo che l'ami, una Jennifer immersa in una profonda e assoluta solitudine. Nasce così la Nuova Drammaturgia con Moscati ed altri, che finirà proprio con la prematura scomparsa di un autore di grande talento come Annibale nel 1986. Nel '95, la messa in scena del mio *Cravattari*, mi distinguerà per aver sviluppato per primo in quegli anni il tema difficile dell'usura e aprendo la porta a un teatro civile, solitamente assente dei palcoscenici. Siamo nel 1995, e solo grazie all'Assessore alla Cultura che qui voglio ricordare con grande affetto: Renato Nicolini, riuscì a portare in scena *Cravattari*. Ci furono ingiustificate intromissioni per bloccare la rappresentazione; la giustificazione? Che il tema che trattavo era "poco teatrale", poco interessante; tanto poco interessante per il pubblico ne decretò subito il suo successo. Così la critica teatrale, fino a raggiungere le 880 repliche nei suoi 18 anni di rappresentazioni. Vincendo nel '95, il prestigioso premio di Drammaturgia "Giuseppe Fava", nel '96, il Premio Speciale "Giancarlo Siani" e nel '97 il Premio "Girulà".

Tornando alla drammaturgia napoletana, negli ultimi anni nuovi nomi sono emersi come; Borrelli, Gelardi. Gran parte di questi nuovi drammaturghi trattano il tema del teatro "Civile". Un tema difficile, dove è facile cadere nella descrizione del semplice fatto di cronaca, o in un esercizio linguistico puramente didascalico. E' pur vero che la storia personale di ogni autore si consolida col tempo. E se prima

queste tematiche erano snobbate, ora sembra che non ci sia altro argomento che raccontare di "camorra". Una tematica questa che si arricchisce ogni giorno di nuovi tasselli inediti; morta l'immagine stereotipata dello scugnizzo napoletano, avanzano ora i personaggi dei giovani killer (che ho trattato in "*Cuore Nero2006*"), E' notizia di cronaca di questi giorni, che i nuovi boss sono giovanissimi. Senza dimenticare che un anno fa fu arrestato un travestito-boss (tema che ho trattato in *Malacarne nel 2007*).

Naturalmente questo tema è come un vestito che diventa ogni giorno più stretto. A Napoli la crisi economica sta frenando fortemente il nascere di una nuova generazione di drammaturghi, quelli che cercano di emergere dovranno avere radici forti per resistere a un momento così difficile per il teatro, se sapranno *resistere* potranno darci nuova linfa per il futuro. Qui lancerei una proposta, quella che è sempre stato il problema principale del drammaturgo, la distribuzione; anello mancante ma necessario. I problemi che si pongono a un drammaturgo restano molteplici:

- 1) trovare una produzione che sia interessata a mettere in scena in testo inedito.
- 2) una produzione che voglia rischiare, senza porre limite al numero degli attori.
- 3) che la produzione non ti faccia fare i soliti quattro borderò utili al Ministero per poi farla morire.
- 4) assenza di una distribuzione anche locale.

Il teatro così muore. Eppure vive, e di questo miracolo è artefice il pubblico che di "Teatro" è affamato. Di un teatro che racconta storie; dove lo spettatore si sente partecipe, coinvolto in trame che offrono al pubblico motivo di discussione e di confronto. E questo è "teatro", è il solo, che possa non farlo morire mai.



In sala, da sinistra, Arnaldo Ninchi purtroppo scomparso di recente; Bassetti, Bisconti, Filippo Ottoni, a destra Perrotta. Sul fondo, Ninni Cutaia, direttore dello Spettacolo dal Vivo del MIBAC

COMPLESSITÀ VS SEMPLIFICAZIONE

Mario Lunetta

Il tessuto della nostra odierna civiltà teatrale è fragile perché è fragile il rapporto tra produzione e pubblico. Le istituzioni del settore sembrano sopravvivere faticosamente, nell'indifferenza dei pubblici poteri. Che il nostro resti un paese sostanzialmente incolto nel quale affiorano solo alcune poche isole di eccellenza, è ancora un dato di fatto che viene da lontano, ma che in quest'ultimo trentennio ha accentuato il suo profilo negativo. La condizione piena di difficoltà della nostra drammaturgia si libera esclusivamente sul versante del teatro "leggero" o delle produzioni in cui sia al centro non la riflessione ma l'evasione, non la compartecipazione intelligente degli spettatori ma la loro soddisfatta acquiescenza.

Non è questa la drammaturgia che a nostro parere possa avere una funzione in positivo, un tratto di chiarezza nella confusione in cui versa il paese che si chiama Italia. Il nostro lavoro può avere un senso vitale solo a patto di non venire a patti con gli spiriti iper-pervasivi della banalità dominante, dell'ovvietà premiata, della pigrizia inventiva. Il magno modello di tutto ciò è, scoperta ormai perfino troppo facile, quello che possiamo definire il dominante codice televisivo.

Fatto è che, sotto la finzione della *democrazia della comunicazione*, domina in realtà nel cosmo dell'informazione un'entropia manovrata in cui tutto è uguale a tutto, tutto è volto a *fare spettacolo*, dallo sketch leggero alla rappresentazione della morte, dall'allusione erotica al massacro. Preferibilmente, basso spettacolo. Ciò che davvero latita è l'arte delle differenze, la volontà di operare distinzioni, l'opzione della ragione contro quella, elementare e biologica: come dire, l'intelligenza che non riproduce ma sposta i rapporti tra le cose e gli uomini, i pensieri e il mondo.

Il poetare è pericoloso, dice Walter Benjamin. Parafrasando il secco adagio del grande pensatore berlinese, che di informazione, disinformazione, messaggi attinenti alla letteratura e al teatro (dal Dramma barocco tedesco alle marionette, dalle esperienze dell'avanguardia scenica alla recitazione) si è sempre appassionatamente occupato, potremmo dire che *fare teatro è pericoloso*, così come *fare critica è pericoloso*. E lo è per almeno due ordini di motivi. Perché l'atto drammaturgico costituisce sempre un'assunzione di responsabilità non solo nei confronti dell'opera (eccellente o mediocre che sia) ma anche verso la collettività degli utenti: e perché, soprattutto in certe fasi storiche, "scrivere la verità" – come diceva Brecht, anche lui attentissimo analista dell'informazione in generale, oltre che del fare teatrale, può essere particolarmente rischioso.

Chi vi parla ritiene che lo sia più o meno sempre, sia pure in diversa misura. Pronunciare parole e pensieri fuori dal



coro, concepire situazioni sceniche non conformizzate e indipendenti dal senso comune dominante, non paga: anche se appaga la buona coscienza del responsabile. Pagano, al contrario, la foga demagogica, il giustizialismo becero, l'aggressività che si presenta rumorosamente coi tratti del masaniello comunicatore che rompe le regole della pretesa ipocrisia o della vecchia, stantia Buona Educazione, puntando sul gioco mistificatorio o – più astutamente – sull'evasione *tout court*. Di certi esempi, come sappiamo, questo indefinibile paese abbonda storicamente, e non pare ne sia ancora sazio.

I vari poteri e le varie potestà ne accettano l'imbarazzante presenza perché la considerano, oltre che un efficace sonnifero per la "massa domata" (v. Heiner Müller), i fornitori di un basso servizio ideologico, utilissimo al mantenimento dello *status quo*. Le parole della tribù di cui a suo tempo parlava Mallarmé sono diventate il balbettio del gregge. Il gregarismo anche linguistico si nutre di frasi fatte, di banalità ripetute all'infinito, di slogan facili: i quali, sempre, portano acqua al mulino del potere, che vede la libera intelligenza come fumo negli occhi e ha bisogno di acquiescenza e inconsapevolezza.

Ecco perché anche il teatro italiano dei nostri anni ha bisogno di iniezioni di intelligenza critica. La millenaria nobiltà del termine *spectaculum*, che implica etimologicamente lo sguardo fisico e lo sguardo mentale, ha ceduto al qualunqueismo del termine *intrattenimento*. Ha vinto la semplificazione contro la complessità dei linguaggi, la *story* contro l'*allegoria*: e tutti noi sappiamo quanta parte di irresponsabile responsabilità spetti in questo al pessimo uso che di radio e tv si è fatto e sempre più si fa, un po' in tutto il mondo, ma da noi ormai con particolare pesantezza: né c'è bisogno di scomodare Mc Luhan. Basta dare un minimo di attenzione a qual che scrive Anselm Jappe, il quale contesta l'esistenza di strumenti neutrali, sottolineando che "il funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa esprime (...) perfettamente la struttura dell'intera società di cui questi fanno parte. La contemplazione passiva di immagini che per giunta sono state scelte da altri, sostituisce il vivere e il determinare gli eventi in prima persona".

Esattamente il contrario di ciò di cui ha bisogno un fare spettacolo, e in particolare teatro, in modi nei quali percezio-

ne e invenzione vadano di pari passo con la lucidità del metodo. In questo senso, lo spettatore è un co-protagonista attivo, non un semplice ricettore. Tutti noi sappiamo che se uno spettatore esce da uno spettacolo senza che in lui sia avvenuta una modificazione, una messa in crisi di certe sue convinzioni, sensibilità, abitudini mentali, il rapporto con lui è fallito. Meglio, insomma, uno spettacolo irritante e sgradevole di un fatto drammaturgico-scenico che depositi nello spettatore un appagamento acritico. Voglio dire che una *Verfremdung*, magari rivisitata sul filo dei nostri giorni, non va messa in naftalina, se vogliamo un teatro che non sia vacua ripetitività di vecchie formule e di vecchi passaggi, ma esperienza viva per un pubblico vivo.

Parlando in un libro capitale come *La société du spectacle* della lotta fra le merci in cui consisterebbe l'attuale mondo dei paesi cosiddetti sviluppati, per cui, mentre l'uomo è solo spettatore e la sin-

gola merce si può logorare, lo spettacolo nel suo complesso comunque si rafforza, Guy Debord osserva con lucida durezza: "Lo spettacolo è allora il canto epico di questo cemento, a cui nessuna caduta di Ilio potrebbe mettere fine. Lo spettacolo non canta gli uomini

e le loro armi, ma le merci e le loro passioni". Era il 1967. Il processo che si sarebbe chiamato *globalizzazione* era appena all'inizio, e cominciava a erodere non solo i rapporti economici col gioco della finanza, non solo le fisionomie sociali, ma anche il profilo e il senso delle lingue.

Stiamo parlando di un modulo che ha assunto primazia diffusa in tutte le zone della comunicazione e della cultura, non escluso naturalmente il teatro. Semplificare, semplificare, semplificare. Internet, e le più sofisticate forme di medialità telematica, sostituiranno tra breve il vetusto oggetto libro: parola recente di Bill Gates. Niente più parola articolata, sintassi elaborata, insomma complessità del pensiero adulto. Niente più che sigle, numeri, gestualità verbali o pre-verbali, fintamente universali. Un macropasto dello stesso sapore, buono per tutti gli usi e per tutti i consumatori. E' la globalizzazione dei surrogati delle idee. I concetti sono ridotti a mere pulsioni, ciò che conta è avere a disposizione immense platee in cui la quantità fa aggio sul livello di valore. La Grande Fratellanza planetaria è gloriosamente in atto.

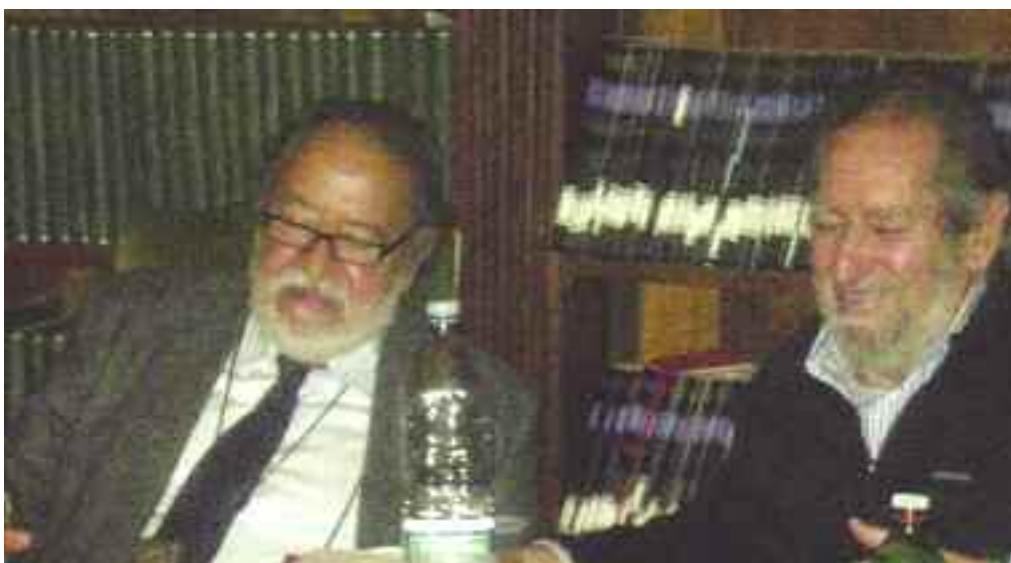
Il discorso che attiene all'attività drammaturgica è uno specifico che ha il dovere di lavorare contro la pigrizia, soprattutto

in una fase di recessione come l'attuale, che induce gli operatori meno esigenti ad appiattare ulteriormente le possibilità della ricerca. Credo che un drammaturgo appena rispettabile non debba abdicare, oggi meno che mai, ai modi dell'indagine e della rimessa in circolo delle strutture e dei valori tecnici che più gli appartengono, privilegiando la *forma-linguaggio* in netta controtendenza con un andazzo sempre più massiccio che punta sui cosiddetti *fatti* e i cosiddetti *contenuti*. Il piccolo realismo cronistico di ritorno, il neoverismo mimetico che poggia sui famosi sentimenti forti e sulle situazioni di grande impatto emotivo, sono le proposte che hanno purtroppo maggior fortuna per quanto riguarda il sostegno dei pubblici poteri (tra l'altro, sempre più magro) e di conseguenza l'*audience* di massa. In realtà la *forma* – quando sia modulata in modo innovativo – ingloba nella sua densità i *fatti* e i *contenuti*. Quindi, la forma-teatro, in quest'oggi così confuso ed equivoco, non potrà che lavorare sulla

lucidità dentro il caos, puntando soprattutto, credo, sul *paradosso* e la *contraddizione* come *altra* lettura del mondo. La drammaturgia non può dimenticare o mettere fra parentesi un suo rapporto dialettico con la vita, che produce senza tregua sorprese inimmaginabili e segue un suo codice che spiazzava sovente ogni previsione. Un autore di teatro degno del nome non può rispondere a questa infinita provocazione chiudendosi nei propri schemi rassicuranti, ma deve esprimere il coraggio cosciente di correre l'alea di un linguaggio che sappia guardare dentro le contraddizioni di ciò che chiamiamo *realtà*, con uno spirito inventivo non copiativo, non naturalistico, ma che al contrario metta in atto opzioni linguistico-strutturali che non rinuncino a giocare tutte le possibili carte, dall'ironia al sarcasmo, dalla parodia al tragico e via e via, magari mescidando e meticciano consapevolmente le varie fasce. La drammaturgia del nostro tempo non può che essere neo-manieristica. L'importante è che non cada nel ricatto del patetico o dell'enfasi a buon mercato.

Questi non vogliono essere naturalmente dei suggerimenti, ma solo delle esigenze che a me paiono *oggettive*. In un mondo gremito di violenza e – sembra – costruito sulla violenza, il teatro non può non lavorare sul filo di una radicalità e di un rigore che tornino a caricarlo, oltre che di un valore poetico veramente odierno, di quella ragione sociale su cui da sempre si è fondata la sua innata ritualità.

Questi non vogliono essere naturalmente dei suggerimenti, ma solo delle esigenze che a me paiono *oggettive*. In un mondo gremito di violenza e – sembra – costruito sulla violenza, il teatro non può non lavorare sul filo di una radicalità e di un rigore che tornino a caricarlo, oltre che di un valore poetico veramente odierno, di quella ragione sociale su cui da sempre si è fondata la sua innata ritualità.



Luigi M. Lombardi Satriani e Mario Lunetta

LA RECITA DELLA FOLLIA

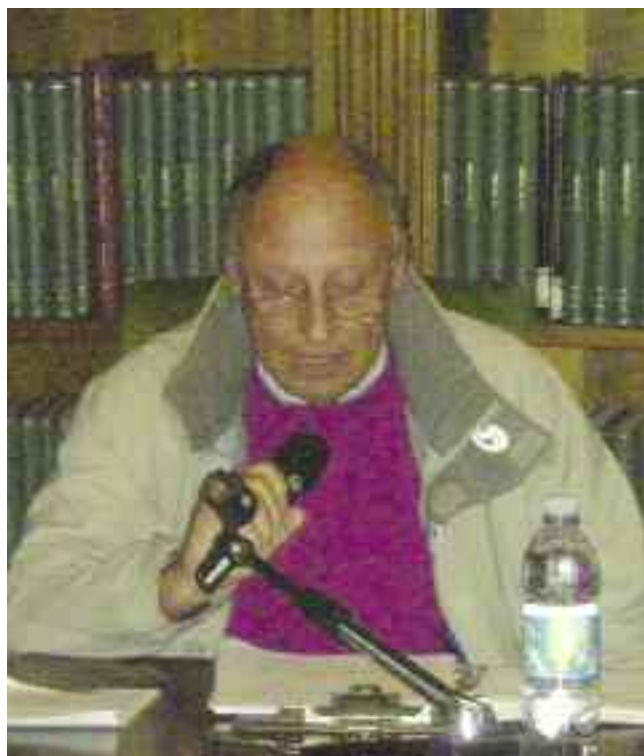
Enrico Bernard

L' intervento di Maricla Boggio su "Censura e autocensura" mi offre il destro per l'approfondimento di una terza via, di una scappatoia, nel rapporto tra <autore> e <verità> da esprimere coraggiosamente, rischiando in prima persona. In effetti tra la Scilla e la Cariddi della drammaturgia sottoposta ad un doppio controllo, quello esterno e sociale, e quello psicologico dell'autore su se stesso, autore che intimorito, censurato, boicottato non riesce o non può esprimere la verità, si apre comunque una strada praticabile per <far passare> dei contenuti critici e scottanti attraverso quella che si potrebbe definire la <recita della follia>. Un *escamotage*, quello della pazzia del comico che si mette in bocca la verità, masticandola e sputandola fuori come un acuminato osso di pollo, che risale come sappiamo a tempi antichi e che coincide con la stereotipata figura del buffone di corte che, unico a potersi permettere la facondia, può stuzzicare e infastidire - sempre fino ad un certo punto, perché poi anche per Arlecchino si trova la corda per l'impiccagione - l'autorità regale.

Metto però subito le mani avanti per restringere l'ambito della mia riflessione. Il cui tema non vuol essere genericamente la drammaturgia che ha per <oggetto> la pazzia: non si tratta dunque di analizzare, in questo caso specifico, tanto significativo teatro sul tema della dissociazione mentale e sulle strutture sanitarie, per esempio il teatro patologico di Dario D'Ambrosi o alcuni testi della stessa Maricla Boggio, e molti altri lavori che non posso qui citare tutti.

Voglio invece affrontare il tema di un <certo> uso che la drammaturgia fa per parlare di argomenti e situazioni socialmente destabilizzanti e pericolosi, addirittura per la vita di chi scrive. Non ho certo bisogno di citare Giuseppe Fava ucciso per la sua denuncia giornalistica e drammaturgica della violenza mafiosa. O del caso più recente del giovane attore e drammaturgo Giulio Cavalli che da anni vive sotto scorta perché nei suoi spettacoli si ridicolizza il mito dei "boss".

Devo peraltro constatare che negli ultimi decenni la drammaturgia contemporanea ha cominciato ad affrontare a viso sempre più aperto e a frequentare con maggiore e crescente attenzione l'argomento della mafia. Ad esempio ci sono, attualmente, diversi spettacoli in giro su questo tema: oltre al mio *Assolo contro la 'ndrangheta* in programma al Giglio di Lucca e in altre città e a *Il mio giudice* di Maria Pia Daniele, va citato - ma l'elenco è più lungo - lo spettacolo di Sebastiano Lomonaco *Per non morire di mafia*



tratto dal libro del procuratore nazionale antimafia Piero Grasso, riduzione teatrale di Nicola Fano.

Naturalmente vi sono nella storia del teatro italiano contemporaneo diversi testi (*Gardenia* della Boggio, *Cravattari* di Calvino ed altri) sulla mafia: come non pensare al titolo emblematico di Nicola Saponaro *La mafia non esiste?* Oppure a *Il muro di gomma* di Paolo Messina, recentemente scomparso, premio IDI negli anni '70? E anche qualche ex-magistrato passato sugli scranni parlamentari, come - last but not last - Luciano Violante (*Cantata per i bambini morti di mafia*) o lo stesso figlio di Giuseppe Fava hanno utilizzato il palcoscenico per parlare di mafia o di camorra (cui si ispira anche *Il sindaco del rione Sanità* di Eduardo). Tuttavia non si è lontani dal vero constatando che mentre la mafia rappresenta un tema sfruttatissimo dal cinema, dal neorealismo italiano ai film di hollywood come *Il padrino*, dalla serie tv della *Piovra* a quella più pittoresca e kitsch dei *Soprano*, il teatro italiano, per dirla senza reticenze, a parte alcune nobili e in qualche caso eroiche eccezioni, è stato non dirò poco, ma sicuramente meno rispetto altri argomenti, ispirato sul e dal tema della mafia. Quand'anche si arrivassero a citare venti o trenta testi di una certa importanza, saremmo sempre al di sotto di quella quota minima di attenzione sul fenomeno storico e politico che grava sulla vita di tutti gli italiani come un macigno e che quindi dovrebbe scatenare ben altro furore da un'arte critica della realtà come il teatro.

I motivi di questa, - vogliamo dire soltanto parziale per non essere troppo drastici? - reticenza drammaturgica collettiva, innegabile anche tenendo presente le lacune e le omissioni che sono tante nelle mie citazioni, è in gran parte spiegabile sia perché il teatro è soggetto a una censura strisciante, subdola, vive cioè di finanziamenti e ospitalità pubbliche e quindi deve, non dico piacere e compiacere,

ma almeno non dar troppo fastidio a politici, sindaci, assessori e sistemi di potere, magari locali, - e di un'auto-censura, come diceva Maricla Boggio, psicologica.

L'auto-censura risulta del resto evidente perfino nell'opera di Luigi Pirandello, naturalmente ottimo conoscitore delle questioni sociali legate alla sua terra. Pirandello che in letteratura (vedi il romanzo *I vecchi e i giovani*) parla apertamente di mafia, ebbene, in teatro sembra - come dire? - restio o reticente quando deve dire le cose come stanno. Eppure l'Agrigentino ben conosce il teatro verista siciliano della seconda metà dell'Ottocento e in particolare il testo in cui addirittura viene creato il termine stesso di "mafia", mi riferisco a *I mafiusi della Vicaria* (1863) di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca che a distanza di un secolo verrà ripreso e riscritto da Leonardo Sciascia.

Pirandello tenta qualche vago, troppo timido accenno in *Liolà* (il latifondismo) ed anche ne *Il berretto a sonagli* (latifondismo più rappresentazione della struttura mafiosa della società che protegge il Cavaliere e la sua famiglia), ma è troppo poco: possiamo ben dire che, almeno dal punto di vista drammaturgico, a Pirandello risulta piuttosto estraneo, per non dire ostico, l'argomento della mafia. Così da prediligere il rovello borghese piuttosto che l'impegno contro il sistema della lupara. Sappiamo che Pirandello dal punto di vista politico, inutile negarlo, era un astuto opportunista: basti pensare ai suoi ambigui rapporti col fascismo. Eppure il pirandellismo, cioè la teoria della maschera sociale, della finzione e del "gioco delle parti" - di cui si servirà poi anche Sciascia - avrebbe potuto e dovuto dar luogo a qualche stoccata drammaturgica in più al sistema delle cosche da parte dell'autore siciliano che fu peraltro testimone dell'operazione antimafia nella sua terra del prefetto Cesare Mori tra il 1924 e il 1929, proprio gli anni dell'affermazione internazionale di Pirandello.

A risolvere l'enigma di questa strana e insolita, benché atavica e giustificata dalla paura "indifferenza" dell'autore italiano per un tema che dovrebbe altresì stargli molto a cuore, ci pensa provocatoriamente Eduardo de Filippo che ne *L'arte della Commedia* del 1965 fa dire al capocomico Campese nel corso di una discussione col funzionario De Caro:

Eccellenza, secondo me l'autore ha paura di scrivere [...] Una paura pernicioso, costituzionale, congenita... che accompagna la gente di teatro dalla loro nascita ad oggi. I comici dell'arte, quelli che recitavano a braccia, per le loro battute sferzanti contro la borghesia, l'aristocrazia, contro i Governi, furono sempre perseguitati, costretti a fuggire da un paese all'altro... spesso messi in prigione, alla tortura e persino impiccati. In Inghilterra ci deve essere ancora una corda che mise fine alle tribolazioni di un Arlecchino. Eccellenza, se non c'è la censura, c'è l'auto-censura, a cui l'autore deve spontaneamente sottostare[...] Qualche autore coraggioso non è mancato [...]

Perché l'autore deve essere coraggioso? Se ci vuole coraggio per dire una verità in teatro, vuol dire che nell'aria qualche cosa che fa paura ci sta.

Di fronte a questa <paura> e per sottrarsi ai pericoli sia della censura che dell'auto-censura, la drammaturgia si serve di uno strumento particolare: la pazzia in relazione alla verità che deve essere rivelata. Il meccanismo della pazzia è naturalmente antichissimo, nonché variegato. Il gesto folle di Edipo, se in parte serve al protagonista a non dover più vedere la verità, dall'altro punisce l'organo sensoriale, gli occhi appunto, che non sono stati capaci di cogliere i sintomi del <marcio> e del male che, dal privato, trapassa all'intera società politica così da trasformarsi in tragedia.

Con un lungo salto temporale - se non sono due millenni poco ci manca - Shakespeare, come tutti sappiamo, si riappropria della pazzia, dapprima come meccanismo di indagine e di denuncia: essa serve ad Amleto per risolvere il giallo della morte del padre. Infatti il giovane Principe di Danimarca si finge folle per ficcare il naso in un vespaio e in un nido di vipere: come a Tebe con Edipo, anche in Danimarca c'è del marcio! E in un caso e nell'altro, in un modo e nell'altro, la pazzia serve a sciogliere l'enigma. Non c'è bisogno di aggiungere che anche il *King Lear* si riallaccia a questa disamina, basti pensare alla celebre frase "disperati quei tempi in cui i pazzi guidano i ciechi" secondo cui la follia e la cecità, come nell'Edipo, si risolvono in una fuga davanti alla verità dei protagonisti, ma rappresentano drammaturgicamente al tempo stesso la denuncia che esiste un problema: come dice il personaggio di Eduardo, è la prova che qualcosa da cui dover fuggire o aver paura ci sta.



In sala, Ennio Coltorti e Federico Pacifici

Il tema della pazzia in relazione alla denuncia e alla ribellione contro la società borghese è una costante del romanticismo, soprattutto sul versante tedesco: pazzo è, oltre al personaggio de *La torre* di Hoffmanstahl, anche il *Principe Zerbino* di Ludwig Tieck, il genio romantico che amplifica gli effetti del teatro-nel-teatro la cui struttura sarà

imitata, in parte addirittura <copiata>, da Pirandello¹. Rinvio al mio scritto la questione specifica e mi soffermo piuttosto sul tema della follia che, in Tieck come in Pirandello, funge da vettore di un discorso sulla realtà e soprattutto sulla verità.

La teorizzazione esplicita di questo binomio pazzia-verità si ritrova, come ben noto, nell'*Enrico IV* pirandelliano, laddove, nel II atto, il protagonista rivela la sua "visione del mondo" della follia. Cito alcuni passaggi testuali:

Conviene a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché? Perché non si resiste a sentirli parlare [...] non si può mica credere a quello che dicono i pazzi [...] Perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che cosa significa? trovarsi davanti ad uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quello che avete costruito in voi, attorno a voi [...]

La filosofia <tragica> dell'*Enrico IV* si riallaccia alla concezione dei pupi e delle "tre corde" di Ciampa nel *Berretto a sonagli*. Con una differenza: mentre il problema di *Enrico IV* rimane in un alveo teorico, anche perché i rapporti sociali e tra le classi hanno un rilievo secondario rispetto alla questione morale del rapporto tra i singoli individui, nel mondo di Ciampa l'equilibrio interpersonale non è solo morale, ma etico, politico. Non ci vuole infatti molto a intuire che la struttura sociale che ruota intorno alla figura assente del Cavaliere è mafiosa: il delegato Spanò non ha forse un debito di riconoscenza verso la famiglia per aver ottenuto il posto, debito che lo avrebbe condizionato nell'inchiesta sul Cavaliere, peraltro prontamente scarcerato, se non ci si fosse messo un altro "venuto da fuori"? Per questo la denuncia delle tresche del marito da parte di Beatrice rompe l'omertoso silenzio mafioso che avvolge e al contempo protegge Ciampa dalla maldicenza e dall'ignominia della cornutaggine. Ma una volta che donna Beatrice spiattella tutto, l'unico rimedio sarà la fuga nella follia affinché la verità venga cloroformizzata come le asserzioni di una pazza. Lo dice Ciampa:

Niente ci vuole a far la pazza, creda a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza.

Pur nella brevità di questi accenni, si intuisce che il tema della mafia, nella drammaturgia italiana contemporanea, rappresenta una verità indicibile se non attraverso un gesto assimilabile alla denuncia di un pazzo, di uno a cui non crede nessuno.

Ed è naturalmente Leonardo Sciascia a ereditare da Pirandello, e a rilanciarlo nel teatro italiano della seconda metà del '900, l'uso drammaturgico della follia ai fini della denuncia della società mafiosa. Senonché Sciascia, riallacciandosi direttamente al finale che citavo or ora del *Berretto a sonagli*, più che utilizzare la follia per potere <sputar fuori la verità> in modo indolore e accettabile per la società - insomma, come dice il protagonista di *Enrico IV* *scrollare tutto dalle fondamenta* -, ebbene Sciascia scopre che la follia non rappresenta solo l'arma dei comici che sfidano la società riparandosi dietro una forma di verità che, dettata dal buffone di corte, essendo comica, può <passare>. Il "nuovo" nel *Berretto* di Pirandello e ne *L'onorevole* di Sciascia sta invece nella denuncia della società che utilizza il marchio della pazzia, secondo una *forma mentis* ed un *modus operandi* tipico della mafia, per screditare chi dice la verità.

Ciampa infatti propone di far passare per pazza donna Beatrice proprio come nel dramma di Sciascia è addirittura un prelado, Barbarino, a trovare nella follia il rimedio contro donna Assunta che si è messa in testa di denunciare i rapporti mafiosi del marito.

Assunta accetta di darsi per pazza con la speranza che ci siano altri pazzi come lei che abbiano il coraggio di portare avanti la verità.

Un discorso che, concludendo con Eduardo, testimonia peraltro che se un autore di teatro contemporaneo deve avere il coraggio di dire qualcosa, vuol dire che qualcosa di minaccioso nell'aria ci sta.

Sta a noi drammaturghi del XXI secolo impazzire a nostra volta nel senso proposto da Sciascia e scrivere quelle cose che, come dice Pirandello, scrollano tutto dalle fondamenta.



Bassetti, Bisconti, Ninchi

“IL TEATRO ETICO-SPIRITUALE OGGI: SOLITUDINE E SCANDALO”

Stefania Porrino

Siamo in un mondo in cui ci si sposta con la macchina, il treno e l'aereo, eppure c'è ancora chi pratica l'elitario sport dell'equitazione.

Siamo in un mondo in cui le guerre si fanno con armi sofisticate e si minaccia l'uso dell'atomica, ma ancora oggi c'è una minoranza che si ostina ad imparare e ad esercitarsi nel tiro di scherma.

Analogamente, l'esistenza di un teatro etico-spirituale sembra ormai destinata ad essere confinata in uno spazio da rari amatori, un ambito minoritario e limitrofo non solo rispetto al “sempre vivo” repertorio comico-brillante o al semplice spettacolo di intrattenimento ma anche rispetto a generi teatrali cosiddetti “impegnati”, attualmente più praticati - e, naturalmente, di tutto rispetto - come quelli orientati sul sociale o sulla preminenza di una ricerca prettamente linguistica.

Un genere decisamente “fuori moda”, quello del teatro etico-spirituale, che pure ha prodotto alcuni capolavori del passato, anche recente, per non parlare della funzione primaria che il sacro ha avuto in tutti i teatri delle origini, in primo luogo quello greco.

Un genere oggi destinato ad essere considerato con sufficienza, come se l'uomo colto di questa nostra epoca non avesse più tempo da perdere per farsi quelle vecchie, vecchissime e inutili domande sulla sua funzione esistenziale, sul suo destino, sui suoi doveri nei confronti degli altri e di se stesso.

Certo, parlare di etica, oggi, ci porta alla mente tutta una serie di ruberie, corrottele, falsi in bilancio e altrove, che sembrano ricondurci immediatamente a temi di carattere strettamente sociale e politico. E in effetti, nel nostro vivere quotidiano, i temi etici vengono spesso a sovrapporsi a quelli sociali e politici.

Ma il teatro etico-spirituale al quale io mi riferisco poggia la sua ragione d'essere proprio nello spostare l'ottica analitica del drammaturgo dal piano delle cause materiali (i condizionamenti storico-sociali, appunto) a quello del destino esistenziale dell'uomo, all'interno del quale tali condizionamenti rappresentano lo strumento - a volte meraviglioso, a volte duro e apparentemente crudele - attraverso cui l'umanità nel suo insieme ha compiuto e continua a realizzare un processo di allargamento di coscienza.

Come non vedere, infatti, che nessuna politica né modello sociale sono mai riusciti, né riusciranno mai, ad arginare l'ingordigia, la voglia di potere, l'arte della furbizia del singolo? Come non chiedersi se sia possibile risalire



a una causa più a monte, una causa interiore, un vuoto coscienziale, da cui derivino tutti i mali della nostra società cosiddetta civile?

Il teatro etico-spirituale, di cui parlo e che ci ha dato alcuni capolavori del nostro passato recente, parte dal presupposto che solo attraverso ad un ampliamento dell'auto-coscienza di ciascun singolo, e alla comprensione e percezione del proprio essere parte e sensore di un unico organismo vivente, sarà possibile realizzare o almeno avvicinarsi a quella società migliore che rappresenta l'ideale mai raggiunto ma da sempre riproposto, in forme storicamente diverse e determinate, dall'uomo pensante di ogni tempo.

Anche se ci limitiamo ad osservare solo il Novecento, non sono certo mancati autori che hanno basato il loro teatro su questo tipo di ricerca: basti pensare a Fabbri, Betti, Luzi e, all'estero, Bernanos, Mauriac, Anouilh, Claudel, Priestley, o Wilder.

Volendo rimanere in ambito nazionale, voglio citare un esempio per tutti, forse un esempio limite dal punto di vista drammaturgico, in quanto proviene da un poeta che, pur avendo praticato il genere con risultati estremamente pregevoli, non ha posto la drammaturgia al centro del suo percorso artistico, come normalmente avviene per uno scrittore di teatro.

Mi riferisco a Mario Luzi e in particolare al suo dramma *Ipazia*. Prendo questo testo ad esempio proprio per questa sua “eccezionalità” di percorso creativo, che consente di individuare in modo più evidente quelli che sono, a mio avviso, alcuni caratteri distintivi di un teatro etico-spirituale.

Innanzitutto la scelta di trattare un tema esplicitamente religioso come quello dell'elogio della cultura pagana oppressa dalla nascente supremazia di quella cristiana, con un'assoluta libertà di pensiero e al di fuori di ogni precisa appartenenza confessionale.



Da sinistra, Stefania Porrino, Maricla Boggio, Luigi M. Lombardi Satriani, Enrico Bernard

In secondo luogo la capacità di utilizzare un avvenimento fortemente caratterizzato da ben determinati condizionamenti storici, filosofici e politici, come quelli in cui va inquadrato il conflitto di due civiltà opposte – la pagana e la cristiana – come paradigma atemporale – i vinti e i vincitori, il vecchio che muore, il nuovo che cancella il passato – che si ripete continuamente nella storia e di fronte al quale, ogni volta, l'uomo di ogni tempo è chiamato a misurare il suo senso di giustizia, di onestà, di pietà e di equilibrio – oltre che di comprensione del fenomeno epocale in cui si trova a vivere. La capacità, quindi, di individuare la sostanza dietro l'apparenza, l'essere dietro il divenire.

In terzo luogo l'uso del linguaggio: è evidente che il linguaggio poetico è quello in cui la metafora – elemento così importante in ogni linguaggio artistico – trova il suo ambito più congeniale.

Per Luzi «E' nel fuoco che bisogna ardere. / Niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco». Un fuoco in cui l'elemento realistico e contingente si consuma per attingere a significati più universali; un linguaggio "alto" ma non per questo "letterario" nel senso che comunemente si intende quando ci si riferisce a un teatro pensato e scritto "al tavolino", avulso dalle necessità della scena e dell'azione drammatica.

E' una sfida, questa che ci lascia il Luzi poeta: la possibilità di tornare ad utilizzare e sperimentare in teatro, come del resto è stato sempre fatto dai grandi classici, anche un linguaggio poetico capace di staccarsi dall'imitazione pedissequa del quotidiano senza rinunciare però a quell'immediatezza e fluidità del parlare senza la quale i personaggi di un testo teatrale rischiano di perdere l'interesse e l'attenzione dello spettatore.

Per tornare ora al tema iniziale, se osserviamo il panorama teatrale odierno, sembra non esserci quasi più traccia, almeno in Italia, di prosecutori di una simile conce-

zione di teatro, e non solo questa – particolarissima – di Luzi ma più in generale quella dei nomi prima citati anche se in realtà alcune invenzioni drammaturgiche di quegli autori sono diventate modelli ampiamente usati dalle generazioni seguenti.

Pensiamo, per esempio, alla struttura del "processo": una modalità espressiva estremamente teatrale utilizzata da Diego Fabbri in *Processo a Gesù* come struttura portante dell'azione teatrale e da Ugo Betti che ha costruito i suoi lavori più significativi per spessore etico (da *Frana alla scala Nord*, a *Ispezione*, fino al capolavoro *Corruzione al Palazzo di Giustizia*) proprio come una serie di "processi morali" in cui il procedere dell'inchiesta porta al disvelamento di verità scomode e nascoste, alla ricerca di una giustizia suprema.

Ricerca di verità e giustizia che allude sempre ad una dimensione "altra", metafisica, nella quale il dato storico e contingente si dilata e assume un significato universale e per questo capace di parlare in modo sempre attuale anche allo spettatore di oggi.

La funzione del teatro, secondo Betti, "è quella di rivelatore e giudice". "L'intento è quello di *rivelare* una commozone, una verità, una ricchezza spirituale".

Di fronte a una drammaturgia di questo spessore morale ed etico e alla difficoltà di individuarne un degno prosieguo nel presente, c'è da chiedersi quanto su questa assenza abbia pesato – e pesi ancora – la situazione culturale che si era creata negli anni '50 e '60 all'interno della cultura italiana, una situazione di spaccatura ideologica tra intellettuali di destra e di sinistra, tra "argomenti" di destra e di sinistra, tra "linguaggio" di destra o di sinistra.

Se ne lamentava Diego Fabbri in un articolo sul *Tempo* del 18 aprile del '59, denunciando la condizione dell'intellettuale come strumento in mano alle forze politiche e la visione unica di un teatro politico marxista, che aveva liquidato

Pirandello con l'etichetta di individualista borghese, a favore di Brecht e del "brechtismo". In quell'articolo Fabbri enunciava anche la sua concezione dell'arte con queste parole:

«L'arte è per sua natura sociale. Si scrive, si dipinge, si scolpisce per gli altri, pur esprimendo l'essenza più profonda di sé. Però, proprio perché sento l'arte come un fatto sociale, auspico che l'artista sia "apolitico" nel senso di sentirsi svincolato dai singoli partiti, di sentirsi invece posto al servizio dell'uomo, che è, sì, anche un animale politico, ma non soltanto politico. Direi che l'eccellenza dell'uomo risiede proprio in ciò che di meno politico è in lui, cioè in quel tanto di assoluto, in quella fiammella di eterno che si sente dentro. Credo che l'artista debba operare per svegliare e dilatare questa scintilla di assoluto che è in tutti, e che ci fa veramente uomini».

Sarebbe oltremodo interessante approfondire la nascita e l'evoluzione della spaccatura ideologica che venne istaurandosi in quegli anni in Italia, ma al di là del giudizio storico che si voglia dare di quanto accaduto, ritengo che dopo più di vent'anni dalla caduta del muro di Berlino, sarebbe ora di far cadere anche certe barriere ideologiche che ancora condizionano la nostra cultura e che fanno ritenere alcuni argomenti, come quelli cui si riferiva Fabbri, dei veri e propri tabù, proibiti soprattutto a chi in politica si senta e si dichiari appartenente ad uno schieramento progressista, come se cercare di capire l'essenza dell'uomo possa essere argomento che interessi solo un pubblico di conservatori e reazionari, come si usava dire un tempo non troppo lontano.

Spostando invece l'attenzione su uno degli indirizzi culturali cui accennavo all'inizio, quello linguistico, vorrei fare un'altro tipo di riflessione. Premesso che non è affatto mia intenzione sottovalutare, in un testo drammatico, l'importanza della ricerca sul linguaggio (certe sciattanze di stile mi risultano davvero insopportabili!) tuttavia ritengo che non di rado un certo accanimento sui problemi della forma possa nascondere un vuoto di pensiero ancora più grave e preoccupante di una parola mal scelta o un frase non ben costruita.

Secondo Betti "uno scrittore è da cercarsi non già nella parola felice e nella sensazione inedita preziosa e spesso oziosa, ma in qualche altra cosa che emerge a poco a poco, da lontano, come il profilo di un'altura: in quel gran giro di pensieri, di istinti, di ricordi, di emozioni, di esperienze, di errori, di tenerezze, di cattiverie, in quell'intuizione totale, insomma, che si coagula a poco a poco, di parola in parola, emergendo come un mondo delle nebbie."

Una sostanza esistenziale, la definirei, che l'Autore sente fluire dal più profondo del suo essere come una necessità da comunicare ad altri.

Oppure "un vuoto", secondo la definizione - non molto diversa anche se apparentemente opposta - di Copeau:

"Non nasce teatro laddove la vita è piena, dove si è soddisfatti. Il teatro nasce dove ci sono delle ferite, dove ci sono dei vuoti... E' lì che qualcuno ha bisogno di stare ad ascoltare qualcosa che qualcun altro ha da dire a lui".

Ma allora cosa ce ne facciamo di un termine ben scelto, di un vocabolo ricco di connotazioni se quel vuoto di cui parla Copeau non viene colmato?

La solitudine e lo scandalo di un teatro etico-spirituale, oggi, consiste quindi nel pretendere di avere qualcosa da dire a chi è disposto a stare ad ascoltare; proporre allo spettatore di affrontare un'indagine all'interno di quei "due abissi" di dostoevskiana memoria che lacerano l'animo dell'uomo: il bene e il male. Non certo per dividere il mondo in buoni e cattivi o resuscitare un teatro gesuitico, in ossequio a un proselitismo ispirato al "de Propaganda Fide", ma per osservare e conquistare maggiore consapevolezza dei meccanismi interiori dell'uomo, dei suoi bisogni spirituali inespresi e insoddisfatti che spesso sono alla radice di comportamenti indifferenti o violenti nei confronti dell'Altro.

Recuperare una visione di più ampio respiro, all'interno della quale poter interpretare i singoli destini umani, potrebbe forse ridare all'Autore quell'"autorità" culturale che oggi sembra essergli negata o comunque relegata in posizione subalterna rispetto ad altre forme di comunicazione considerate più attuali e incisive.

E non è vero che il pubblico sia indifferente a queste tematiche: anzi ne è ingordo: basta vedere le quantità di persone che affollano i luoghi estranei alla cultura istituzionalizzata dove si cercano e si offrono risposte su argomenti del genere.

Potrebbe essere una sfida per la drammaturgia di oggi: riportare a teatro questo pubblico numeroso, ora indirizzato altrove, offrendogli un'occasione di riflessione attraverso il linguaggio teatrale e proponendo una visione più ampia, capace di andare oltre l'attualità, la denuncia e il semplice fatto di cronaca, per ritrovare il senso più profondo della comune esperienza umana.

Ma per dare realizzazione concreta a tutto questo occorrerebbe creare delle occasioni di incontro e di visibilità per quegli autori interessati a questo tipo di ricerca spirituale-teatrale, autori doppiamente penalizzati, come è facile intuire, sia dalle difficoltà comuni a tutti gli autori italiani contemporanei, sia dai pregiudizi ideologici cui prima accennavo e che condannano questo genere di teatro a un maggiore isolamento. Mentre infatti, pur con le ben note difficoltà di produzione, sono esistite ed esistono rassegne come quelle dedicate al teatro civile, o all'emarginazione sociale, mancano analoghe situazioni in cui degli autori possano confrontarsi su questo genere di drammaturgia.

La colpa di questo stato delle cose può essere individuata nell'indifferenza delle Istituzioni verso ogni genere culturale che, per sua natura, non si presti ad essere manipolato o utilizzato a scopi propagandistici o clientelari, ma forse una parte di responsabilità sta anche nell'insufficienza di comunicazione e di collegamento tra gli stessi autori che si cimentano in questo genere di teatro, più portati di altri a condurre una propria ricerca individuale autonoma o anche a rassegnarsi a rimanere "vox clamantis in deserto" in un mondo culturale che preferisce ignorare certi temi.

La sfida è quindi quella di uscire dall'isolamento magari iniziando con una specie di censimento di autori e testi contemporanei che possano rappresentare un primo nucleo intorno al quale raccogliere lo "scandalo" di un teatro etico spirituale di oggi.

NOI MODERNISTI

Massimiliano Perrotta

*Percorsi futuri
fra tradizione
e industria culturale*

I primi diciannove anni della mia vita li ho trascorsi a Mineo, un bellissimo paese siciliano dove il teatro non c'era. Gli spettacoli che si potevano vedere erano quelli amatoriali che allietavano le nostre serate estive. La compagnia locale lavorava mesi e mesi per proporci spettacoli che si esaurivano in una sola replica. Mi deriva da lì una certa idea di teatro come evento al tempo stesso fuggevole e assoluto.

La burocrazia non soffoca soltanto l'arte di stato: ci sono festival «alternativi» per i quali bisogna compilare - «pena l'esclusione» - moduli più ottusi della più ottusa circolare ministeriale... La burocrazia trionfa infine sull'arte che sempre le fu agguerrita nemica.

Dialogo tra un magnate dell'industria culturale e un artista per così dire puro.

Il magnate - Qui ci vuole una bella denuncia!

L'artista - Di cosa?

Il magnate - Di una cosa qualsiasi...

L'artista - Una denuncia così, in generale?

Il magnate - In generale e in particolare.

L'artista - Ma contro chi?

Il magnate - Contro tutti, contro chi le pare...

L'artista - Contro uno a caso?!

Il magnate - Mi stia a sentire: due anni fa uno della nostra squadra ha denunciato il traffico clandestino di biglie di cristallo e abbiamo fatto il botto; l'anno scorso un altro nostro autore ha denunciato il racket dei coltelli da princiuto ed è stato un affare che non le dico... Per tutti e due, cerchi di capirmi... Quindi quest'anno potrebbe essere la volta sua...

L'artista - Ma io, veramente...

Il magnate - Senta, si rende conto sì o no che al pubblico delle denunce una denuncia nuova di zecca dobbiamo dargliela?!

L'artista - Ma io non ho niente da denunciare...

Il magnate - Ah, lei non ha niente da de-



Da sinistra, Massimiliano Perrotta, Maricla Boggio, Mario Lunetta, Luigi M. Lombardi Satriani

nunciare, per lei va tutto bene così com'è?

L'artista - No, ma non credo che sia il mio ruolo...

Il magnate - E di chi è 'sto ruolo? Di chi è?! Me lo dica e io la denuncia me la faccio scrivere da lui...

L'artista - Boh, non saprei...

Il magnate - Ma se non la fa lei che è artista, la denuncia di tutto questo schifo chi la deve fare? Il fornaio? Il tagliaboschi?

L'artista - No, io volevo dire...

Il magnate - Certo, per lei va tutto bene: lei fa l'artista! Mica fa il fornaio, mica taglia i boschi...

L'artista - Ma no...

Il magnate - Lei fa l'artista quindi per lei tutto va bene, per lei non c'è niente da denunciare...

L'artista - Lei mi fraintende...

Il magnate - No, no, io l'ho capita troppo bene: io l'ho inquadrata! Lasciamo tutto così, non denunciando niente... Tanto

sono cazzi loro, giusto?

L'artista - Veramente...

Dice un personaggio del film *La regola del gioco* di Jean Renoir: «In questo mondo la cosa spaventosa è che ognuno ha le sue ragioni». È la nostra fortuna: c'è sempre un nuovo dramma da scrivere...

Circolano artisti che ostentano il proprio disincanto estetico, come maghi in pensione contenti di avere appeso al chiodo il cilindro dal quale un tempo riuscivano a estrarre conigli, immacolate colombe, scampoli di utopia... Eppure c'è un secolo da inventare, ci sono strade seducenti e insidiose da imboccare, ampie distese - quelle devastate dai grandi padri modernisti - che tocca a noi bonificare... Proprio a noi: a noi che ci professiamo loro eredi, a noi oggi reazionari in nome della loro rivolta, a noi oggi utopisti in nome del loro nichilismo...

PER UNA DRAMMATURGIA POST-BECKETTIANA*

Mario Prosperi

Se c'è una forma drammaturgica che può considerarsi corrispondente ad un assetto politico e psicologico dell'Europa dopo il 1945, questa forma abbiamo convenuto di chiamare "beckettiana", da Samuel Beckett, che la mia generazione ha trovato singolarmente, sorprendentemente felice nel rappresentare una sorta di regressione e di isolamento del tempo storico nel periodo che si è detto.

Martin Esslin definì "teatro dell'assurdo" un teatro nato a Parigi da autori di varia origine - Beckett irlandese, Ionesco rumeno, Adamov russo - che avevano in comune la percezione di una sorta di "sospensione" della storia, che risultava per altro allo stesso Eduardo, il quale aveva usato l'immagine di una "nuttata" che avrebbe dovuto passare.

Jean Paul Sartre, forse il più autorevole scrittore del dopoguerra, e il più avverso inizialmente agli "assurdisti", aveva presentato in *Huis clos* l'immagine di un aldilà dove una vita senza più divenire si andava tormentando con l'azione del rivelarsi ad altri ("l'enfer c'est les autres").

Beckett mostra, nel suo pezzo più famoso, *En attendant Godot* (1951), due barboni che aspettano un visitatore misterioso (Godot, come versione clown di *God*, Dio), il quale manda però ogni giorno un messo per rimandare l'incontro. Lo spazio del loro ozio è attraversato da due persone che conservano invece una sorta di frenesia: un imprenditore che tiene al guinzaglio un intellettuale; quest'ultimo usa a comando un linguaggio filosofico di cui ha smarrito completamente il senso. Ionesco si lega al fantasma di Kafka, profeta di "processi" che sono già iscritti nel tessuto sociale come itinerari imperscrutabili e mortali.

Il prevalere poi di una filosofia strutturalista porterà a considerare intenzionalmente, "scientificamente", una cultura come sistema organizzato che resta uguale a se stesso anche per centinaia di anni, essendo il divenire stesso ripetitivo e dunque ciclico. Il "Gruppo '63", di cui Edoardo Sanguineti fu l'esponente più famoso, ha co-



municato al teatro le sue vedute alogiche e atemporali attraverso uno spettacolo manifesto come *Misteries* del Living Theatre, creato e andato in scena a Roma, oltre alle più significative esperienze di Luca Ronconi e di Carmelo Bene.

La regia, che in Italia nasceva nello stesso periodo con Orazio Costa, Luchino Visconti e Giorgio Strehler, avanzava invece legandosi al passato (Goldoni, Cechov, Brecht) e si creò così una situazione in cui la regia copriva un terreno di cui non facevano parte gli autori contemporanei. Questa "situazione" era speculare e quasi organica al periodo in cui l'Europa, divisa e soggetta a mondi politici contrapposti, viveva la frustrazione della sua "storia sospesa".

Ma tutto questo finisce con la caduta del muro di Berlino. Samuel Beckett aveva mostrato, nell'imminenza della sua stessa dipartita, un piccolo film in cui Buster Keaton sta seduto ad un tavolo non apparecchiato in una stanza che ha sulle pareti i segni dei quadri tolti, quasi che l'immagine del trasloco "significasse" una partenza imminente la cui "attesa" è la stessa azione scenica.

Ora, caduto - voglio dire - il muro di Berlino, c'era di nuovo l'Europa, era tornata sulla soglia del futuro la "storia". La dialettica, che è l'anima del divenire storico e della libertà di questo divenire, comincia di nuovo a pulsare nella vita degli europei. Mentre la cosiddetta "crescita" ristagna in termini materiali, "economici", si mostrano azzardi che riguardano il futuro, sì, la storia rinata... Che futuro? Che storia? E c'è la relativa specularità di un teatro?

Se osserviamo le tendenze notiamo che le scelte del pubblico sono dirette al *musical* e al "teatro di narrazione". Nel musical al

modello americano viene preferito qualcosa come *Notre-Dame de Paris* ed *I miserabili* - da Victor Hugo - che propongono quasi un tipo di neoromanticismo. Per teatro di narrazione si intende un genere che viene da Dario Fo (soprattutto il *Mistero buffo*) ma si manifesta non solo in forma comica. Possiamo citare Marco Paolini e il suo "teatro politico" che ammette finalità di testimonianza. Antonio Rezza produce una forma di "assurdo", non però passivo ed alienato, ma furioso e smanioso di provocazioni nei confronti del pubblico.

Mi si consenta però di vedere l'evoluzione post-beckettiana soprattutto in un'autrice inglese: Sarah Kane. Non solo Beckett ma Seneca (come per gli elisabettiani) forniscono temi e modelli di un percorso teatrale che coincide con l'inferno della depressione. Seguì al suo suicidio (compiuto nel 1999) l'esecuzione postuma di *Psicosi delle 4,48*. Ne ho visto in italiano una interpretazione di Micaela Esdra con la regia di Walter Pagliaro. Era come se i linguaggi "disturbati" di Beckett e di Pinter ricevessero un'autenticazione esistenziale nel presente scenico, producendo una emozione da togliere il fiato: al *paradigma* culturale si sovrappone - prevalendo - il respiro stesso ribelle e non domo del soggetto *patiens*.

Vediamo nella brevità di un intervento che testimonianza posso dare di una drammaturgia italiana, anche se mi sento imbarazzato a doverlo fare perché mi auguro evidentemente di essere in marcia verso il futuro con quello che io stesso produco, ma come storico non amo parlare di me stesso. C'è stata in Italia una linea Pirandello-Eduardo, ma Annibale Ruccello, per esempio, non prosegue in quella linea; sembra somigliare in modo più pertinente all'onirismo di Pinter o dello stesso Beckett. Mi riferisco in particolare a *Notturmo di donna con ospiti*. Il suo molto ammirato *Ferdinando* riprende invece il paradigma paloliniano di *Teorema*; ma mi sia consentito preferire *Teorema*: la triplice seduzione dell'ospite misterioso, che non rivela di essere un profittatore Savoia, con una piroetta di meridionalismo vittimista che non ne fa certo una proposta per il futuro.

Mariela Boggio ha usato in un suo testo che ho messo in scena nel 2002, *Doppiaggio*, una metafora - quella del doppiaggio, appunto - che rappresenta lo stato di dipendenza dalla cinematografia americana a cui

* La relazione è stata inviata dall'autore, impossibilitato a intervenire al Convegno

gli attori italiani prestano la voce nell'opera invisibile del doppiaggio: il pane quotidiano in cambio di una completa alienazione. Il successo infine come offerta di un ruolo oltreoceano, a cui la moglie del fortunato, corteggiata anch'essa dal produttore, si nega, scegliendo l'esilio in patria. Nel teatro che ho creato con altri e che ora è chiuso – il Politecnico – Claudio Spadola trasse un'originale testo drammaturgico da *Corsia numero 6* di Anton Cechov: uno psichiatra diventa speculare ai suoi malati e viene internato insieme a loro. Lo spettacolo che veniva da modelli russi era però definibile, a causa del tempo fermo e concentrico di una storia sospesa, come "beckettiano". Non però post-beckettiano. Lo stesso dicasi dei pezzi di Enrico Ber-

nard. Di uno fui anche regista, *Prigioniero della sua proprietà*: il signor Uno Qualsiasi è ossessionato dai furti di un ladro che pare accanirsi contro la sua proprietà e contro il quale egli predispone antifurti di crescente efficacia, che il ladro però sembra aver gusto a superare ogni volta riuscendo ad evitarli e disconnetterli; finché due feroci cani da guardia sorprendono e sbranano il ladro, che apprendiamo così essere lo stesso signor Uno Qualsiasi. Uno stesso attore interpretava i due personaggi, speculari ma come ignoti l'uno all'altro, mentre la patologia sembra essere indicata dall'autore nella "proprietà" stessa, da cui il soggetto, prigioniero, lotta inconsciamente per liberarsi. L'autore ha chiamato "snaturalista" que-

sto suo teatro in un "manifesto" che ha avuto il consenso di Dario Fo.

La pazzia è comunque elemento primario del teatro di ogni tempo (Eschilo e Sofocle mostrano, l'uno in Serse e l'altro in Aiace, la pazzia stessa come esito drammatico) e può proiettare la sua disturbante ombra anche nel teatro futuro. Il dio beckettiano è *absconditus*, dice Peter Szondi, ed anche *dubitabilis*. "Valore espressivo", egli spiega, "spetta ormai solo alla negatività... Vi si esprime la negatività di un'esistenza in attesa, che ha bisogno della trascendenza ma non ne è capace". Post-beckettiano è dunque l'azzardo di una trascendenza a cui l'autore preste "fede" malgrado non ne sia capace.

LA DRAMMATURGIA DEL CORAGGIO; IL CORAGGIO DELLA DRAMMATURGIA

Ennio Coltorti

“È nato prima l'uovo o la gallina?” mio padre ricorreva spesso a questo quesito retorico per dimostrarmi l'impossibilità di individuare la causa primaria di alcuni fenomeni. Io, rispettosamente, non replicavo all'amatissimo genitore; in realtà una possibile risposta la intravedevo: la gallina! Perché immaginare un uovo che per riprodursi si trasforma in gallina e poi necessariamente anche in gallo è difficile; più accettabile l'ipotesi di una qualche forma di "proto gallina" che abbia sviluppato in se un uovo magari "autofecondato". Oggi tuttavia non sono più certo di questa mia tesi adolescenziale; anche perché, se applicata al problema della scarsa incisività della nostra drammaturgia sul tessuto sociale e politico nazionale (e, ahimè, anche internazionale), la metafora purtroppo è pertinente. Infatti se si sostituisce l'uovo con la drammaturgia e la gallina col mercato la soluzione dell'enigma si fa davvero ardua: è colpa del mercato o dei drammaturghi se qualunque cosa venga scritta e proposta negli spa-



zi adeguati (cinema incluso) non ottiene sufficiente attenzione e non mette in moto analisi o sconvolgimenti critici o furibonde lotte mediatiche (o perlomeno piatte condivisioni) nelle sale e nelle sempre più esigue pubblicazioni, cartacee e non, riservate alla drammaturgia? Dipanare la matassa delle problematiche relative e parallele è impossibile. Proviamo allora a considerarle singolarmente:

Il mercato.

Com'è oggi quello italiano? Sappiamo che, ovunque e in ogni caso, il mercato o è pubblico o privato. Quello privato dovrebbe rispondere a una legge di domanda-offerta; negli anni passati (ormai passatissimi) si diceva "Quella

commedia è caduta." per dire che non aveva incontrato il favore e quindi il denaro del pubblico (da lì il superstizioso terrore che il copione cada a terra e lo scaramantico batterlo tre volte nel punto dove eventualmente fosse caduto). Insomma a quei tempi il mercato (produttori, distributori e pubblico) era fondato sul coraggio di rischiare, cercando nuovi testi, nuovi autori e supportandoli con la altissima professionalità degli attori e dei registi. Oggi si basa sulla ricerca del guadagno certo e del divertimento assicurato. E cos'è che può dare questa (spesso apparente) certezza? Il classico. Si va sul sicuro. Tutti i classici? No, la scelta varia tra Shakespeare (non tutto, solo i titoli più famosi, di Moliere solo il malato immaginario, di Goldoni solo La locandiera), poi Pirandello, De Filippo, Neil Simon e qualche classico della risata, qualche "titolo" sicuro. Se si vuole provare un brivido di incertezza al massimo si può proporre la versione teatrale di un qualche film di successo. Alcuni incoscienti si lasciano tentare da nuovi testi e nuovi autori a patto però che facciano sbellicare dalle risate; che poi siano risate goliardiche, televisive e da cabaret non importa. Ma per essere davvero certi del risultato bisogna assolutamente mettere come protagonista qualche personaggio televisivo. Non ha importanza che sappia recitare ma che il capocomico ottenga "il giro", "le piazze", cioè convinca il distributore che potrà così convincere l'Assessore il

quale farà contenti gli spettatori (elettori) che potranno vedere i loro beniamini da vicino. In Sicilia un gestore di Teatro mi disse “Non telefonano per chiedere cosa farà la Arcuri ma se c’è la Arcuri”. Il coraggio quindi non manca soltanto alla parte produttiva e distributiva ma anche agli spettatori i quali, a parte la loro diffusa ignoranza, vogliono almeno assicurarsi (anche a causa delle tante fregature prese) che avranno l’agognato incontro ravvicinato col personaggio famoso. Oltretutto non si correrà alcun pericolo perché da tempo il coraggio di fischiare a teatro è scomparso. Naturalmente il suddetto “famoso” richiede un altissimo compenso (siamo tutti furbi, no?). Questo rende impossibile dare paghe adeguate ai professionisti, seri e preparati, necessari per coprire gli altri ruoli (Zanetti mi confessò anni fa che si vergognava di dover offrire quelle paghe ai colleghi); i professionisti quindi cercano scampo sempre più nel doppiaggio e le paghe sono ormai appena sufficienti per dei giovani che devono farsi le ossa (e come se le fanno se non accanto ai seri professionisti?) oppure per l’immane cane disposto a tutto. Il risultato è che eventuali novità non hanno spesso nemmeno il supporto di allestimenti adeguati che le valorizzano. Peraltro è da dimostrare che la folle paga del “famoso personaggio televisivo” valga il corrispettivo in incassi e vendita.

Per il teatro pubblico il discorso potrebbe essere diverso. E lo è stato fino a poco tempo fa: era lì che si rifugiavano i professionisti ed era lì che qualche volta si otteneva una qualche attenzione alla nuova drammaturgia. Non è più del tutto così. Eppure lì, paga Pantalone, cioè tutti noi; ma poiché sono tempi duri, la cultura non paga e anche loro “tengono famiglia”, devono adeguarsi.

Intendiamo, esistono nobili eccezioni ma sono appunto tali e confermano inesorabilmente la pessima regola.

E’ così anche all’estero? No. Ricordo che andai con Ardenzi a Parigi a vedere una novità di successo su Freud. Teatro stracolmo, attori straordinari e sconosciuti. Lucio mi sussurò: “Vedi? qui vengono per sentire il testo non per gli attori famosi”. Lui poi mise in scena

quel testo e lo fece interpretare dagli altrettanto straordinari, però anche famosi, Turi Ferro e Kim Rossi Stuart. Erano tuttavia altri tempi; bisogna adeguarsi; oggi avrebbe forse dovuto scritturare Bruno Vespa e Francesco Totti. Forse anche in Francia la situazione sta degenerando ma anche fosse, a Parigi tutt’al più ora scritturerebbero almeno l’equivalente di un Turi Ferro e di un Kim Rossi Stuart.

Consideriamo invece i drammaturghi: l’autore evidentemente non può che subire la terribile situazione in cui si trova ad operare e naturalmente non ha la possibilità di opporsi al mercato, deve accettare le sue regole. Ma la sostanza e la qualità della sua scrittura potrebbero evidenziarne le assurdità, le connivenze, le meschinità, le ipocrisie che peraltro rispecchiano quelle della politica attuale. Shakespeare all’inizio fu osteggiato dal mondo dei drammaturghi accreditati, attaccò la vecchia nobiltà con i personaggi di Falstaff e Ser Tobia, rischiò anche la vita col suo Riccardo II e alla fine spezzò addirittura la sua bacchetta magica; Molière dovette subire l’ostracismo della corte, Goldoni fu costretto ad andarsene dall’Italia, Pirandello dovette vincere un premio Nobel per ottenere ascolto in patria e comunque dovette sovvenzionare da se il suo teatro; Beckett, Jonesco, Ayckbourn, Bene e molti altri trovarono all’inizio solo nelle cantine lo spazio per la loro dirompente scrittura, Fo è andato in galera etc. Molti degli autori oggi presenti hanno affrontato nella loro lunga e proficua carriera argomenti scottanti, politici e sociali spesso rischiando anche in prima persona, sperimentando nuovi linguaggi, anche scomodi, reclamando spazi adeguati, rivendicando attenzione e sostegno istituzionale.

Il cinema italiano degli anni passati è stato spesso, censurato, osteggiato, violentemente attaccato ma si è imposto nel mondo col suo linguaggio e le sue tematiche. Si può non essere d’accordo con Tarantino che, cresciuto col cinema italiano al quale deve molto, oggi ci apostrofa con un “Ma che vi è successo?”. E’ stato violentemente attaccato per questo ma forse avrebbe dovuto almeno farci riflettere. Per fortuna il cinema e la drammaturgia italiana odier-

na stanno innegabilmente rinascendo dopo una ventina d’anni di quasi totale asfissia ma non sembrano aver ritrovato quella diffusa carica deflagrante e innovativa che c’è stata fino agli anni ottanta (per carità, sì, sì, ci sono state eccezioni anche dopo ma evidentemente non sufficienti).

Qualcosa di importante oggi si fa: questo convegno per esempio ne è la prova e gli autori hanno finalmente dato vita a un indispensabile centro di drammaturgia. Ma in generale l’atteggiamento del drammaturgo attuale ricorda un po’ quello del cittadino italiano che è esasperato, sa, conosce l’orrore della situazione generale ma non si arrabbia, non alza la voce e nemmeno la mano per denunciare, accusare, rivendicare, reagire insomma. Al massimo borbotta, si rifugia in spazi che gli consentano comunque di sopravvivere (cosa sempre più difficile) e pensa “Speriamo che io me la cavi” oppure “Coraggio, prima o poi deve cambiare”, aspettando cioè che qualcuno lo faccia per lui. Il risultato è sotto gli occhi di tutti.

Concludo riprendendo la metafora iniziale: di chi è la responsabilità primaria di questa terribile situazione? Del mercato/gallina o del drammaturgo/uovo? La metafora sottintende che non c’è risposta. E forse è vero: è colpa di tutti e di nessuno come in una tragedia. Secondo la mia tesi adolescenziale, la primaria responsabilità dovrebbe essere quella della gallina/mercato che ha impostato un sistema produttivo autoreferenziale, protetto (ministero, scambi, favori politici etc.), televisivizzato, immobile, marcescente tuttavia qualche responsabilità ce l’ha avuta indubbiamente anche l’uovo/drammaturgo. Cosa fare quindi? Difficile dirlo. Si potrebbe prendere esempio dal primo uovo prodotto dalla “protogallina”: i pulcini appena usciti probabilmente si rifiutarono di continuare come lei ad autofecondarsi e decisero di ribellarsi trasformandosi in galli e galline. Magari litigarono, si scontrarono uno con l’altro ma si riprodussero e produssero in un altro modo: più evolutivo, più costruttivo, più movimentato, più fantasioso, in una parola più coraggioso. E divertendosi tra l’altro molto di più.

UNO SPECCHIO AI RAGGI X

Luciana Luppi

Dato il poco tempo, premetto che le mie saranno solo riflessioni sulla drammaturgia, supportate da qualche breve esperienza.

Io penso che il lavoro del drammaturgo sia un percorso di continuo apprendimento, sia perché segue l'evoluzione dell'autore, sia per il confronto con il pubblico.

Il mondo cambia velocemente e ci sarebbe molto da dire sul termine cambiamento, riguardo il tema che stiamo trattando: accenno brevemente a quelle ricerche scientifiche che, a causa di questa esasperata accelerazione di tutto, danno come risultato un cambiamento in atto nel cervello umano, a discapito della capacità di concentrazione, anche per quanto riguarda il teatro. Però questo non significa che non ci siano delle basi ferme dalle quali partire, a proposito della drammaturgia, che dovrebbe pur sempre essere uno specchio della natura umana nella sua complessità. Vorrei cominciare citando una frase di Maricla Boggio, a proposito di Giorgio Prosperi, che, nella sua sintesi ho trovato efficace ed esauritiva sul significato dell'argomento in questione: "la visione globale del fenomeno teatrale come dimensione della nostra realtà, sottratta alla soggettività inconsapevole". Un famoso esempio che conosciamo tutti è la scena di teatro nel teatro dell'Amleto, che evidenzia il grande potere dello specchio teatrale, mettendo in subbuglio la coscienza del Re. Subbuglio che non sempre viene capito o accettato, in quanto si risvegliano subito le autodifese, ma intanto c'è stata una scintilla nel pubblico. E questo dovrebbe essere l'obiettivo della drammaturgia, attraverso contenuto, sintesi, linguaggio e ritmo, il famoso swing del jazz classico, che ha profondi significati, riguardo l'imprevedibilità e l'impermanenza della vita e della Storia. Una brevissima divagazione: c'è una vecchia canzone jazz intitolata "Niente ha



senso se non hai quello swing", che ovviamente non ha niente a che vedere con la celerità odierna.

Io penso che la drammaturgia contemporanea non dovrebbe esprimere solo quello che è visibile, non solo una fotografia del reale, ci sono tanti efficaci documentari per questo e poi anche perché la cruda realtà la vediamo e la sperimentiamo più o meno tutti i giorni e vederla "para para"!, come si dice in romanesco, anche a teatro, senza un filtro drammaturgico e una possibile catarsi, mi sembrerebbe un atto di sado-masochismo, considerando, inoltre, che la realtà del mondo non è la verità umana: in mezzo c'è l'ipocrisia del potere, la demenzialità della burocrazia, la dittatura della finanza, i condizionamenti del sistema e altro ancora, in un tutto che rende gli uomini scissi, in una inconsapevolezza che assomiglia al deserto. L'evento teatrale non dovrebbe ritrarre solo la zona esterna, dovrebbe invece rendere visibile, attraverso una qualsivoglia chiave stilistica, quello che, nella fattispecie di questa nostra epoca rumorosa e caotica, non si vede o viene costantemente rimosso. Dovrebbe essere una ricomposizione della realtà, che metta in evidenza anche il negativo della foto, tematizzando disagi, bisogni, paure, conflitti, controsensi, attraverso la concezione umana dell'autore, vale a dire, attraverso la sua visione della vi-

ta e dell'uomo. Questo lo sosteneva Pirandello, sul cui argomento pare fosse molto severo, come confermava anche Eduardo De Filippo.

Cito Eduardo anche perché ho letto tempo fa sul nostro Mensile di teatro italiano contemporaneo, una frase: "Eduardo insegna", a proposito di una commedia in vernacolo romanesco. Essendo stata allieva di Eduardo, mi sono chiesta cosa volesse dire. Scrivere in vernacolo è una scelta legittima, purché non venga però identificata come rinnovamento della drammaturgia italiana contemporanea. Anche perché Eduardo non ha mai detto che sia meglio scrivere in vernacolo e, a proposito, ricordo che all'Università La Sapienza, dove teneva i suoi corsi, quando, in un momento di pausa, un'allieva gli chiese un parere sulla sua decisione di scrivere un testo in romanesco, Eduardo, che era noto anche per le sue risposte sarcastiche e un po' brutali, rispose: "per me lo puoi scrivere pure in turco, a me che me ne importa, fai come credi!". Lui si alterava davanti a certe domande, che riteneva superficiali, sottolineando poi il concetto che la drammaturgia non è solo linguaggio, ma è ben altro, è una sinergia di elementi, un'architettura, per questo non è facile scrivere per il teatro.

La drammaturgia è una totalità che è stata ampiamente esposta e trattata durante le varie epoche e, per citarne una, ricordo il movimento moderno dei primi decenni del novecento, quando è stato fondato il Teatro degli artisti in Germania, che sosteneva anche una forma particolare di percezione da parte dell'artista, non solo intelligenza mentale, ma anche emotiva, il suo lato più profondo, che include anche il pubblico, come complesso di artisti passivi, in quanto ricettivi di questa percezione. Personalmente, credo che la percezione sia una delle caratteristiche più importanti per un'artista.

Eduardo soleva ripetermi: "se cerchi la vita, troverai la forma, se cerchi la forma troverai la morte". Questo per evidenziare che per lui, la forma pur essendo importante sostegno del contenuto, è consequenziale e non primaria. In questo senso, vorrei aggiungere, con tutto il rispetto, avendo anche

scritto una commedia con Eduardo, che potrebbero insegnare anche altri, se si vuole percorrere i grandi esempi, non certo copiando, ma come stimoli per il nostro percorso drammaturgico. Potrebbe insegnare Dario Fo, col suo teatro paradossale-comico-satirico. Insegna Pirandello, nel senso che è stato il rappresentante drammaturgico della sua epoca, l'equivalente teatrale della teoria della relatività e della psicoanalisi. Insegna Cechov, con la rappresentazione, e non fotografia, di una classe sociale spenta, di uomini che s'adattavano a tutto senza reagire. Non a caso, mi viene in mente una frase di Hillman, parlando della società attuale: "il sarcofago dell'adattamento". Ce ne sarebbe da dire, anche su questo argomento, ma il tempo stringe e vorrei terminare con un'opinione, alquanto discutibile, una frase che fa parte del

contesto della precedente "Eduardo insegna", a proposito della forma linguistica. Sono parole un po' sconcerzanti e che suonano vagamente schizoidi, essendo di un collega che scrive per il teatro in lingua italiana. Leggo la frase: "credo che tentare di raccontare oggi qualcosa in teatro, ammesso che abbia ancora senso, implichi una verità che la lingua italiana non è più in grado di restituire."

Eduardo non la pensava così, nonostante il vernacolo delle sue commedie. Personalmente credo che la lingua italiana sia una lingua bellissima e lo dico con convinzione, senza alcun sciovinismo. Se la sappiamo usare, ha una grande capacità di sintesi e ritmo, per non parlare della sua musicalità. In Italia vengono messi in scena nei teatri ufficiali, autori stranieri, i quali ovviamente vengono tradotti in italiano.

Allora mi domando: è la lingua italiana che non è più in grado di restituire alcuna verità?... sono le verità che mancano in questo Paese?... (purtroppo questo è anche vero, ma in un altro senso!)... è la capacità di esprimerle o è l'ignoranza, l'irriducibile esterofilia e la solita indifferenza del potere addetto ai lavori, più politici che culturali? Indifferenza che scompare solo davanti ai soliti interessi e ritorni personali!... E se fossero tutte queste cose messe insieme?!... Saremmo un Paese veramente irrecuperabile! Ma io ho ancora delle speranze, altrimenti non avrei partecipato alla fondazione del CeNDIC. Domande retoriche, ovviamente, ma aperte anche al Convegno, per il gusto della disquisizione, che può contribuire anche a snebbiare una certa confusione, caratteristica di quest'epoca che stiamo trascorrendo, cercando di vivere.

LO SPAZIO DELLA DRAMMATURGIA ITALIANA D'OGGI

Paolo Petroni

L'unica soluzione, per il drammaturgo italiano contemporaneo e vivente, pare sia quella di nascondersi, farsi piccolo nonostante la presunzione dell'intenzione, dietro un testo classico, una sua riscrittura o reinvenzione. Almeno a guardare alle stagioni passate e a quella attuale nell'esempio dei tre grandi, tradizionali teatri romani, Eliseo, Quirino e purtroppo anche lo Stabile all'Argentina, la drammaturgia italiana d'oggi è assente, con un'unica eccezione (fatta salva Franca Valeri), quella dell'"Antigone" di Valeria Parrella all'Eliseo.

E' una notazione ironica davanti a un panorama sconcertante e paradossale, perché guardando il numero di novità italiane che vanno in scena ogni anno, si dovrebbe dedurre che la nostra drammaturgia è viva e vivace: ma non è così, perché resta sempre, quasi sempre



un esperimento, visto che vive in spazi marginali e ha tenute brevissime, che non permettono a un testo e un autore di crescere davvero. Ci sono, certo, varie rassegne, ma spesso quasi clandestine, e la situazione è anche peggiore, di pura vetrina, con opere che hanno un sol giorno (nel miglior caso due o tre) per farsi conoscere, impossibilità a misurarsi davvero col pubblico.

L'autore italiano è ancora relegato, per

usare un termine storico, nelle "cantine", che pure sono e sono stati laboratori importanti, lo si programma nei locali accessori o di servizio e mai o quasi è invitato a entrare nel salotto buono. Resta così uno sconosciuto ai più, che ben conoscono i nomi di tanti scrittori italiani contemporanei, di pittori o registi di cinema, ma non saprebbero metterne in fila cinque o sei di autori di teatro attualmente operanti nel nostro paese.

Non a caso anni fa si era sintetizzata la situazione con l'evidenziare il circolo vizioso per cui l'autore di teatro italiano non c'è perché non viene rappresentato e non viene rappresentato perché non c'è. Cosa che, col passare degli anni si è fatta sempre più vera. C'è stato un tempo in cui grandi autori, da Moravia alla Ginzburg, con tutti i difetti che si vuole, si misuravano col teatro; c'è stato persino Franco Parenti che, con la Ruth Shammah, ha portato in tournée l' "Amleto", il "Macbetto" e l' "Oedipus" di Testori, operazione coraggiosa pur se sempre con quel famoso schermo dei classici di cui si è detto.

Lasciando da parte la realtà particolare del Dramaturg tedesco e del suo storico inserimento nella vita teatrale, mai nel nostro paese, che pure nella storia del teatro ha una posizione rilevante, c'è stata invece un'esperienza come quella di un teatro dell'importanza del Royal Court di Londra, che decise di dedicarsi solo alla drammaturgia nazionale e fece emergere da subito una generazione che si impose a livello internazionale, quella dei cosiddetti "arabbiati", da Pinter a Osborne, da Wesker a Bond, e ancora ha un ruolo attivo in questo senso e ospita, per confronti e arricchimenti, anche drammaturghi contemporanei stranieri.

I problemi del nostro ritardo, del disinteresse verso la drammaturgia italiana d'oggi, che coinvolge personaggi e istituzioni un po' a tutti i livelli, sono tanti. Quello della lingua innanzitutto: una lingua diventata nazionale, ovvero parlata da tutti, dal dopoguerra e con l'avvento della televisione, omologata e impoverita e senza radici nella gente, per cui poi si capisce il fenomeno del teatro in lingue dialettali, dal napoletano ovviamente, sino al siciliano, il toscano, il veneto e così via. La burocratizzazione della vita teatrale e la sua entrata in un'orbita fortemente clientelare, assistita per decenni con finanziamenti a pioggia. E' del resto dei giorni scorsi l'uscita, nella mitica Germania, di "Kulturinfarkt", un documentato e polemico saggio che cerca di dimostrare come troppi soldi pubblici uccidano la creatività, facendo proliferare l'inutile (e non solo nel teatro). E, pur essendo imparagonabili i fondi

per la cultura e il teatro tedeschi, rispetto a quelli italiani, da noi con poco si è riusciti a perdere vitalità egualmente. Ma il problema principale, perché apparentemente semplice da risolvere e che potrebbe attivare positivi risultati, oggi mi pare appunto quello degli spazi. Lanciare strali sui Teatri Stabili, che tali sono rimasti solo di nome, è persino retorico, visto che non adempiono ad alcuna delle funzioni che ci si aspetterebbe e che dovrebbero competergli, compresa quella di occuparsi del futuro del teatro nazionale, ovvero della drammaturgia dei nostri giorni. Poi c'è la crisi e, visto che il teatro è per pochi e selezionati, nei numeri rispetto ad altri mezzi di comunicazione e cultura, ci si poteva aspettare che la selezione naturale economica portasse a salvare il meglio, a un impegno nuovo, a uno sguardo verso il domani. Invece è stato praticamente l'opposto: le grandi e medie compagnie, i teatri, hanno pensato che bisognasse abbassare il livello dell'offerta per attirare più pubblico, che solo una scena spensierata e tendente al comico più vieto potesse interessare, e il risultato è quello desolante che si vede attorno a noi, guardando appunto i cartelloni e il progressivo calare del pubblico.

In questa società dello spettacolo, dei mass-media, dei social network che raggiungono e aggregano milioni di persone, il teatro è un qualcosa, come si è detto, per pochi e di diversamente vivo, che richiede impegno e partecipazione, mettendo di fronte persone vive con persone vive, anche se alle spalle possono avere ormai scene virtuali. Per questo il teatro resta ancora oggi un fatto artigianale, che non si può immettere tout court in un'economia di mercato, dove sarebbe assolutamente non concorrenziale: il teatro non può essere consumato. Eppure la maggioranza degli operatori sembrerebbe pensarla diversamente e spingerlo in un vicolo cieco in cui invece si consuma, non fa che deperire. Perché il teatro è sempre stato anche impresa commerciale, ma ha sempre dimostrato, nei momenti di crisi grave, la sua vitalità e necessità. Davanti alle capacità espressive e ripetitive del cinema e della tv il teatro resta di-

chiarata, visibile finzione, quindi discorso che rimanda ad altro. Gioco di apparenze e rispecchiamenti, il teatro scopre la sua grande concretezza e una sua forma di immortalità nella parola: una parola che non può essere realistica o mimetica, ma essa stessa allusiva, per trovare proprio nella finzione la sua verità, che è poi la sostanza di ogni arte. E questo dimostra come la drammaturgia contemporanea di un paese sia importante.

Detto questo, più si guarda al problema, e io lo faccio da molti e molti anni, più si arriva ormai alla conclusione che è tutta la nostra società e organizzazione teatrale ad essere distorta, impantanata, incapace di fare vere politiche culturali. Bisognerebbe, come del resto dovrebbe accadere per il sistema paese, trasformarla profondamente. Cosa impensabile, se per esempio le varie leggi per il settore, a prescindere dalle loro qualità, sono state sempre bloccate dai teatranti stessi, da piccoli gruppi di potere armati gli uni contro gli altri, che hanno portato governi e parlamentari ogni volta a desistere.

Certo, questo è un problema ben più grosso e che non riguarda solo i drammaturghi, ma forse è giunto davvero il momento di usare la crisi per trasformarsi, per unirsi con le forze migliori del teatro e della cultura, per cambiare qualcosa sostanzialmente. E il nuovo Centro Nazionale di Drammaturgia (che spero elimini l'assurdità di una inutile dispersiva varietà di sindacati e associazioni di autori), potrebbe farsi promotore di questa alleanza e dell'identificazione delle necessarie linee d'azione, che lascino tutti gli altri spiazzati e indietro, intenti a cercar di strappare una risata banale al loro ultimo spettatore.

E se, prima di arrivare ad avere il nostro Royal Court o che vengano finalmente date regole ai nostri Stabili, ci si trovasse costretti a tornare a montare una pedana con tre teli neri, bisognerà avere il coraggio di farlo: l'importante è che sia in mezzo alla gente, con la capacità di coinvolgerla, sorprenderla, provocarla. E' ormai dimostrato che lo spazio non lo cede o regala nessuno: bisogna imparare a conquistarselo, proprio come accade con la lingua, con le parole.

PER UNA DIDATTICA NELLE SCUOLE DELL'OBBLIGO

Pierpaolo Palladino

A scuola si organizzano corsi di teatro per attori perché allenare i ragazzi in età evolutiva all'espressione scenica significa aiutarli a crescere, scoprendo le proprie potenzialità in un rapporto pubblico con gli altri; un laboratorio di teatro serve all'integrazione tra ragazzi di diverse culture e tra normodotati e diversamente abili, il

teatro serve a combattere il bullismo come ricerca coatta del consenso, ad esporsi con qualcosa di sé che sia originale. A scuola si apprendono la letteratura e gli autori letterari, poi si sente parlare di Goldoni e di Pirandello e si studiano le loro opere e la loro poetica generale sui manuali di letteratura. Ma non si insegna a scrivere. Si insegna la grammatica italiana e straniera, ci si allena con i temi in classe, ma non si insegnano le tecniche di scrittura creativa, meno che mai la scrittura drammatica, fatta da personaggi che verranno interpretati in scena da altrettanti attori. All'università la cattedra di letteratura teatrale appartiene alla facoltà di Italianistica e non al Dams. All'univer-

sità la letteratura teatrale è considerata più una branca della letteratura che un fondamento dell'arte scenica. Bufalino afferma che per sconfiggere la mafia in Sicilia occorre un esercito di maestri elementari, io credo che, per superare il concetto crociano della drammaturgia scritta come sorella minore della poesia letteraria, occorre svelare già ai bambini in età scolare come è strutturata una favola e come si concepisce un dramma che essi stessi possono prima scrivere e poi, se vogliono, recitare in prima persona, oppure farlo recitare ad altri coetanei; per fargli conoscere infine il valore di un testo e non solo di un bravo interprete, che resta comunque il benvenuto. Ci mancherebbe.

IL TEATRO ITALIANO ALL'ESTERO*

Luigi Lunari

Le mie cosiddette "fortune" all'estero – come sempre, inversamente proporzionali alle mie fortune in Patria – dipendono essenzialmente da due fattori. Una può anche essere la buona qualità di talune cose che ho scritto, l'altra – di assai maggior pondo – il "caso", che l'immaginario collettivo vede altrettanto cieco della sunnominata fortuna. Al "caso" devo il fatto che Pierre Santini – deluso dal fallimento di un progetto tra Jerome Savary e Mariangela Melato – ripiegasse sul mio "Tre sull'altalena" per una presenza ad Avignone (da cui un grande successo, cinque mesi di repliche a Parigi, la pubblicazione del testo su l'Avant-scène, e la conseguente diffusione nel mondo...). Al caso devo il fatto che il Setagaya Theatre di Tokyo, alle prese con problemi di casting per "Tre sull'altalena", ripiegasse su "Nel nome del Padre", traendone uno dei più begli spettacoli che io abbia visto in vita mia. Etcetera eccetera.

Certo: che il caso fortunato sia più o meno possibile dipende anche dalle esche che un autore lascia in giro: cioè a dire dalla qualità delle cose che viene scrivendo. Qualche astuzia giova, sia chia-

ro; ma più tra i clivi e tra i colli di casa nostra che non oltr'Alpe: e in effetti (sassolino nella scarpa) io sono riuscito a far leggere in Italia "Tre sull'altalena" spacciandola come mia traduzione di una "Three Men without a Boat" di un mitico Alan Bond (*Alan Ayckburn* plus Edward Bond), che provocò gridolini di ammirazione fino a che non fui costretto – per ovvie ragioni di diritti d'autore – a fare outing di autore: dopo di che, tradotta in ventisei lingue e rappresentata in tutto il mondo, è ancora in attesa di un'adeguata messinscena italiana.

I consigli. 1) ovvio: scrivere qualcosa di buono e di non transeunte; 2) saltare le occasioni patrie, e cercare un avallo presso lingue di diffusione internazionale quali il francese e l'inglese: tra la pubblicazione su Avant-Scène o su Plays International, e un successo italiano anche di grandi dimensioni, non c'è paragone possibile. 3) "mirare" i contatti e l'invio dei testi, che non vanno diffusi "urbi et orbi et galassiae", ma calibrati su precise risposizioni tra personaggi e interpreti. Tenendo presente – e questo è confortante – che gli attori e i registi stranieri "leggono" e gli italiani no. Pierre Mondy – il "commissario Cordier" recentemente scomparso – si vide proporre "Il senatore Fox" alla sera, e alla mattina dopo aveva deciso di farlo (per cinque mesi, a Parigi, nel glorioso Théâtre de la Porte Saint Martin). Quando ho proposto a Gianrico Tede-

schi di leggerlo (altro sassolino) lui mi ha risposto, letteralmente: "Ma, sai, io leggo solo i testi che rappresento. 4) stare attenti alle traduzioni, che a volte sono fatte senza molta cura, anche se capisco le difficoltà di stare attenti a una traduzione in danese o in giapponese. 5) è la cosa più difficile: "imporre" una lettura registica corretta e rispettosa della sostanza del testo. "Difficile", ripeto, perché tanto più allettante è l'occasione di un allestimento presso un grande teatro, tanto più accade che ne emerga uno spettacolo controproducente e dannoso. Il fatto è – spiego – che quando un grande teatro decide di allestire una "novità", come per esempio "Tre sull'altalena" ne affida la regia a un qualche scalpitante giovinastro, ansioso di mettersi in luce con bizzarrie che nuocciono alquanto alle prosieque sorti di quel testo nel relativo Paese.

Per quel che mi riguarda, non posso lamentarmi. Ma ricordo che sia Domenico Modugno che Ugo Tognazzi (tanto per far due nomi) mi raccontavano che malgrado i successi e i miliardi, quello che a loro stava "qui" era il fatto che quando si recavano nel loro paesello o città d'origine nessuno dei vecchi amici chiedeva loro "Come va?". La lingua batte dove il dente duole. Nei siti americani dedicati alla drammaturgia del ventesimo secolo (vedere per credere) su una sessantina di nomi solo tre italiani sono presenti: Luigi Pirandello, Dario Fo

* La relazione è stata inviata dall'autore, impossibilitato a intervenire al Convegno

e il sottoscritto. La cosa mi è di un certo imbarazzo (non parendomi giusto soffiare il posto a Eduardo e non solo a lui); ma tant'è: per la concretezza americana vale solo chi è rappresentato in America, ed io lo sono – ahimè o non ahimè! – più di Edoardo. “Tre sull’altalena” è in repertorio al Bez Zabradli di Praga da quindici anni (a Irkutsk da dieci), del “Senatore Fox” ho visto un’eccellente edizio-

ne anche a Tallin, “Rosso profondo” è quest’anno felicemente in scena in Spagna... ma il dente che duole è sempre quello patrio. Neppure i successi di New York e di Tokyo hanno persuaso l’Italia a proporre di “Nel nome del Padre” qualcosa di più di una lettura al leggio (pardon: un *reading* in una *mise en espace!*), sia pure con la prestigiosa partecipazione di Margherita Buy. Del resto,

che cosa pretendere da una realtà teatrale in cui Luca Ronconi, prestigioso e pagatissimo direttore del Teatro d’Europa, risponde all’invio di “Nel nome del Padre”, con tanto di foto giapponesi e di recensione del New York Times, dicendomi che si porterà il testo in campagna, e che – magnanima bontà sua - “vedrà di dargli una scorsa”? Questo, all’estero, non mi è mai successo.

DRAMMATURGIE VECCHIE E NUOVE

Maria Letizia Compatangelo

Buon pomeriggio a tutti e grazie a Maricla Boggio, alla SIAD e al MI-BAC per questa occasione di incontro tra drammaturghi.

Ho voluto intitolare il mio intervento “Drammaturgie vecchie e nuove” per riflettere insieme a voi su questo problema, che io avverto molto pesantemente, in quanto posto con veemenza - e talora con violenza - frequentemente e da più parti. Per questo mi sono convinta che non sia un problema solo mio, ma avvertito da tutti, e ho pensato di impiegare i minuti del mio intervento per fare una riflessione - forse scomoda e un po’ fuori dal coro - su questo tema. **Per ciò che compete a noi come drammaturghi e per ciò che invece compete a noi e ad altre figure professionali come teatranti.**

Perché **non** sono sicura che, posti così, i termini della contrapposizione tra vecchio e nuovo, riferita alla drammaturgia, siano effettivamente corretti.

Ogni generazione di autori di teatro, quasi immacabilmente, si trova di fronte ad uno stato delle cose da cambiare, da migliorare, da rendere teatralmente più vivibile, per se stessi e per tutti. Ed ha fiducia di potercela fare.

Ogni generazione si trova a voler uccidere e/o superare i maestri... e questo fenomeno in Italia, date le condizioni che ben conosciamo di difficoltà per la drammaturgia nazionale, è piuttosto esacerbato. È capitato a me e agli autori della mia generazione, come sta capitando agli auto-



Augusto Bianchi Rizini e Maria Letizia Compatangelo

ri delle nuove generazioni, ma quello che a mio parere va osservato e tenuto bene a mente è il fatto che è capitato anche agli autori appartenenti alle generazioni precedenti alle nostre.

C’è sempre stata una “nuova” drammaturgia da affermare su quelle precedenti. Ecco, per verificare se i termini della questione siano impostati correttamente, io credo che a questo punto sia necessario **chiedersi che cosa sia una nuova drammaturgia.**

Nuovo è ciò che innova.

E nuova drammaturgia, innovazione nel senso di scrittura teatrale, significa introduzione di nuovi canoni, significa innovazioni strutturali nel corpo della scrittura drammaturgica.

Questo però non è avvenuto. Non negli

ultimi sessant’anni, almeno. E non mi sembra che stia avvenendo oggi.

Non abbiamo avuto, tanto per fare un esempio dell’altro giorno, l’introduzione del deuteragonista... non c’è stata l’introduzione di tipi e caratteri, né la loro esasperazione nella maschera, né il loro superamento come con la riforma goldoniana, non abbiamo avuto l’invenzione della commedia romantica, come con Shakespeare, non c’è stata la rivoluzione dello status del protagonista, come con Beaumarchais, non c’è stata l’introduzione della quarta parete del teatro realistico...

Non ci sono stati manifesti, come nel teatro futurista, o definizioni di nuove poetiche, come l’Umorismo pirandelliano o il Teatro dell’Assurdo.

Anche se consideriamo la moltiplicazio-

ne e trasformazione dello spazio scenico, segno distintivo del teatro di ricerca degli anni '60 e '70, vediamo bene che in realtà non di reale innovazione si tratta, ma di un "ritorno al futuro", di un creativo ritorno alle potenzialità poetiche e fantastiche di uno spazio vuoto, sfrondata di fondali dipinti e scenografie realistiche, quale per esempio quello del Globe, ovvero lo spazio del teatro shakespeariano ed elisabettiano.

Anche il modulo stilistico del teatro di narrazione, per lo più germogliato creativamente da quella che per lo più in origine era stata una restrizione produttiva, non è che la rivitalizzazione di tradizioni codificate e molto antiche, da quella del cunto alla "giullarata" riportata in palcoscenico da Dario Fo.

Eppure tutti noi continuiamo a dibatterci sotto il peso dell'obbligo di non essere, di non diventare "vecchia drammaturgia".

Nel 1983, quasi trent'anni fa, Eduardo De Filippo mi parlò del teatro di ricerca, come di ragazzi che si erano dati molto da fare per scoprire una cosa vecchia come il mondo: il teatro! E il suo tono era sì un po' sornione, ma c'era anche affetto, come l'indulgenza del padre che aspetta che i figli capiscano... e c'era anche rispetto. Quando lui, figlio d'arte, ha cominciato, le cose erano molto chiare: il teatro era "un teatro che doveva rendere" - Eduardo è sempre stato coerentemente contrario alle sovvenzioni "a pioggia" - e quindi come autore **doveva** individuare e coltivare un proprio pubblico, per sostentarsi.

«Io ho scritto per lavorare, per lavorare e per avere un repertorio, che altrimenti non avrei avuto. Che cosa avrei potuto scegliere? Io trovai un teatro meschino assai. Tranne Pirandello, Roberto Bracco - che era stato messo in disparte per via del fascismo - Martoglio, degli attori come Musco, sì, come Scarpetta, come Viviani, ma avevano fatto il loro tempo, il loro genere. Viviani faceva la piazza, il panorama, e va bene. E ne tirava il succo ed anche le conseguenze. Scarpetta, prima di Viviani, si era dato alla commedia francese... Ma che cosa potevo fare io, di repertorio? Ripetere un'altra volta quello che avevano fatto loro? Allora presi di mira l'intimismo. Il teatro intimista. Cioè, le quattro pareti. Infatti in tutto il mucchio delle mie commedie non esiste il Vesuvio. Non c'è né un Vesuvio, né un man-

dolino, né una chitarra. La piazza, la strada proprio non mi riguardano. Dove io potevo trovare la verità? Nell'intimità. Dove una famiglia si spoglia, si mette in pantofole: *Natale in casa Cupiello*. Fu una delle mie prime commedie, che poi ha dato la stura a tutte le altre. Quando m'accorsi che il genere andava, allora mi sono dato alla scrittura delle commedie intimiste, dove il pubblico si sentiva scoperto, coinvolto.»²

Queste parole mi sono sempre rimaste impresse: trovare la verità per il proprio pubblico. Non ripetere il genere degli altri, sia perché ha fatto il proprio tempo... sia perché "gli altri" lo hanno già perfezionato in anni di lavoro. Mentre per conquistarsi il proprio pubblico occorre proporre qualcosa di personale, **di nuovo nel senso di diverso**.

Quindi i termini del problema, così delineati, appartengono più ad una categoria che potremmo definire sociologica: la capacità di parlare - o essere specchio, come diceva Amleto - al pubblico del proprio tempo.

Non stiamo allora parlando di innovazioni formali, stilistiche, strutturali, bensì essenzialmente contenutistiche. Che porteranno con sé dei cambiamenti anche sotto il profilo della messinscena, probabilmente, ma non così potenti da incidere nel rapporto di reciproca dipendenza forma-contenuto a tal punto da causare variazioni anche strutturali. Queste ultime sono veramente rare ed epocali.

Perché nel campo della scrittura drammaturgica, in realtà, noi continuiamo, in varie maniere e misure, a confrontarci con la struttura in tre atti, di cui si parla dai tempi di Aristotele, quando nella sua Poetica analizza la pietà, l'orrore e la catarsi o raggiungimento del piacere pertinente, come successione dei movimenti emozionali che una tragedia deve saper produrre nello spettatore.

Ce ne parlava a modo suo anche Eduardo, alla sua Scuola di drammaturgia alla Sapienza, ma ancora oggi le più moderne e seguite teorie di tecnica della sceneggiatura cinematografica e televisiva, per esempio, si richiamano alla struttura in tre atti, che ha anche una natura fraterna, per cui la ritroviamo replicata all'interno di una singola scena, a volte di una battuta, e così via.

E al termine di questa struttura in tre atti, che ha un inizio, uno sviluppo e una fi-

ne, come la pentola alla fine dell'arcobaleno... il termine a cui tutti tendiamo qual è?

Io credo che sia la determinazione nel pubblico del cosiddetto piacere pertinente.

E cosa chiede il pubblico oggi?

Non chiede ancora, come sempre, che gli sia raccontata una storia e che durante questo processo possa entrare in empatia con i casi dei protagonisti, esserne emozionato, indignato, divertito, commosso o orripilato, ma comunque arricchito da un'acquisizione di senso?³

In generale, di vivere a teatro un'esperienza fuori della propria vita ordinaria che produca benessere e/o riflessione.

Ecco, in quest'ottica le distinzioni tra "drammaturgie vecchie e nuove" a me sembrano appartenere ad un altro pianeta. Ecco perché le trovo senza senso.

Però il problema esiste e persiste e peggiorerà se continueremo a perpetuare il paradosso di scrivere per i critici (che non hanno più spazio vitale) e per gli addetti ai lavori, invece di andarci a cercare il nostro pubblico, o almeno la nostra lingua, le nostre parole per il pubblico del nostro tempo.

Non dovremmo dimenticare la lezione di Beckett, che sosteneva di scrivere in francese... «perché in francese è più facile scrivere senza stile». Lui aveva ben capito che lo stile, la maniera... sono in effetti trappole mortali.

E a proposito di "mortale", credo che ci possa venire in aiuto a questo punto la riflessione di un grande uomo di teatro, un maestro che ha sempre riconosciuto il valore fondamentale del testo nell'evento teatrale, pur essendo uno dei padri riconosciuti della ricerca e del teatro di regia del secondo Novecento: sto parlando di Peter Brook.

Nel suo saggio *The empty space*, Brook racconta l'inizio della sua ricerca, nei primi anni '60, volta a distinguere tra ciò che lui definiva Teatro Mortale e il Teatro Sacro. Il Teatro Mortale, anche di buona fattura, è un teatro che ripete se stesso, sempre più prigioniero di stilemi e maniere che finiscono per soffocare i significati e la vitalità delle parole di un autore; il Teatro Sacro invece è "il Teatro dell'Invisibile reso Visibile".⁴

Perché in fin dei conti questa è la qualità ultima del teatro a cui tutti, autori, attori, registi e pubblico, tendiamo o almeno dovremmo tendere: ad uno spettacolo, ad un

evento teatrale capace di farci riconoscere in qualche grande immagine archetipica, in una delle immagini custodite nel patrimonio dell'immaginario collettivo umano, attraverso la potenza della metafora teatrale. E questo può avvenire con la tragedia, con la commedia o con la farsa, attraverso la risata o la commozione, con il teatro naturalista come con la Commedia dell'Arte o il Teatro di Poesia.

Dipende da come si fa.

Troppo facile, direte voi: hai spostato il focus dall'opposizione vecchio-vs-nuovo ad una questione di realizzazione scenica. Ebbene sì. È esattamente ciò a cui volevo arrivare.

Il teatro è un'arte collettiva e si compie in palcoscenico. Peccato che la maggior parte delle personalità più interessanti come registi e realizzatori siano gli stessi che in questo Paese, a differenza di Brook, abbiano per decenni deciso di fare a meno del testo.

Se devo dire la verità molte tra le cose in-

teressanti del nostro teatro si possono trovare oggi proprio là dove ricerca e sperimentazione si incontrano e si confrontano con un vero testo teatrale.

Un esempio che chiude il cerchio rispetto al più volte citato Eduardo è la messa in scena di *Sabato domenica e lunedì*, con la regia e l'interpretazione di Toni Servillo. Per la prima volta il Teatro di Eduardo veniva restituito alla sua vitalità. Per la prima volta, da quando Eduardo non recitava più, abbiamo potuto vedere il teatro di Eduardo fuori dall'«eduardismo», che finiva puntualmente, anche in spettacoli curatissimi, per far rimpiangere a tutti l'assenza dell'originale.

È un caso, che ho voluto portare ad esempio perché è stato veramente eclatante.

Per il resto chissà perché - tranne i casi di scrittura interna alla compagnia - quando il teatro di ricerca sceglie di metter in scena un testo, quando si avvicina alla drammaturgia, si tratta quasi immancabilmente di testi stranieri o di grandi classici.

Ma io ho fiducia che questo incontro, questo sì veramente innovatore, possa prodursi presto su larga scala: l'incontro tra l'esperienza del teatro di ricerca e la drammaturgia di parola. Italiana.

Per il futuro di un teatro italiano non vecchio, e non mortale.

Naturalmente anche i drammaturghi devono fare la propria parte, credo. Non picchiandosi e duellando senza succo su chi è chi o cosa è vecchio o cosa è nuovo, ma piuttosto badando alla vitalità della propria lingua teatrale.

E chiudo con le parole dello studioso François Dominique, che a proposito del drammaturgo Valère Novarina ha dato una definizione che mi sembra fulminante per la sua chiarezza: «Nessun poeta scrive nella propria lingua, ma neppure se ne allontana, al contrario: scrivendo si autotraduce, passando da una lingua materna ad una lingua trasgressiva, la sua.».

NOTE

1 Cfr. Enrico Bernard, *Pirandello lettore di Tieck*, in *Rivista di Studi Germanici* diretta da Paolo Chiarini Anno XLIV, 1, 2006, pp. 159-170.

2 Maria Letizia Compatangelo, *O Capitano, mio Capitano. Eduardo maestro di drammaturgia*, pp. 277-278, Roma, Bulzoni, 2002.

3 Ari Hiltuten, *Aristotele a Hollywood*, pp. 18-28, Roma, Dino Audino Editore, 2011

4 Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, p. 53, Milano, Feltrinelli, 1972

A PROPOSITO DELL'ETI: ASSASSINIO O DECESSO PER STERILITÀ DELLA SUA FUNZIONE? AMBIGUITÀ E DEVIAZIONI*

Vincenzo Di Mattia

È buona regola aprire partite nuove chiudendo partite lasciate in sospeso. Una di queste riguarda l'ETI: è bene fare chiarezza.

Ho il sospetto che per alcuni l'eutanasia operata sull'Ente Teatrale Italiano sia stato un assassinio, e pertanto una grave sciagura per la cultura ma soprattutto per la drammaturgia italiana.

Vi esorto, amici, a non avere rimpianti.

Non li merita.

La morte dell'ETI è stata la fine naturale di un ente che si è distinto per la sua inguaribile sterilità. E' giusto che sia stato eliminato: ha deviato dai suoi fini istituzionali. Nonostante gestisse un'immensa catena di sale, alla drammaturgia italiana è sempre stata riservata la periferia, il cuore dell'impero era offerto a *Gemelli veneziani* e simili, allestiti o dai Teatri stabili o dalle grandi Compagnie private.

Storicamente è accaduto così.

Poteva essere il motore per una fioritura del teatro italiano, ma altre erano le tendenze, altri i favori nella concessione degli spazi. Quell'andare in Via delle Vergini era un pellegrinaggio non per ottenere una grazia ma un diritto. Ma la road map per una Compagnia o una Cooperativa che aveva avuto il coraggio di portare in scena il testo di un autore italiano era sempre ai margini del deserto dei tartari.

Avete mai visto al Quirino o al Valle l'opera di un drammaturgo apprezzata da

una commissione in cui spiccano i nomi di De Monticelli, De Feo, Prosperi, Jacobbi, Tian? Parlo del Premio IDI.

Ecco, chi ha avuto grandi meriti è stato l'IDI, l'Isituto del Dramma Italiano che ha scoperto e fatto conoscere tanti autori, che in un terreno fertile avrebbero affinato le potenziali capacità drammaturgiche.

Ma l'IDI è stato soppresso. E il mandante è stato il signor Veltroni. E' infatti con l'ex ministro che, eliminando quelle poche lire di sovvenzione, s'inaugura la politica della marginalità economica della cultura, che poi ha trovato assertori più agguerriti nel proclamare che CON LA CUTURA NON SI MANGIA.

E così il cerchio si è chiuso.

La rinascita verrà dalla legittima appropriazione del Teatro Valle, gesto simbolico della necessità della nostra presenza nella società?? Voglio sperare che diventi "una autentica tendenza per il prossimo futuro", così come recita il titolo del nostro convegno.

* L'intervento è stato letto dalla figlia dall'autore, impossibilitato a intervenire

UNA DRAMMATURGIA DEL PRESENTE RINNOVATA O DI TRADIZIONE?

TEMATICHE E AUTORI
NEI DIECI ANNI DEL PREMIO
FERSEN (2002-2012)

Ombretta De Biase



Il premio Fersen nasce nel 2002 con l'idea di creare un evento in cui poter coniugare l'omaggio alla memoria di uno dei più innovativi maestri del teatro europeo, da poco scomparso: Alessandro Fersen, e contemporaneamente incoraggiare i nostri depressi – compresa me stessa - drammaturghi con la pubblicazione in un volume antologico di testi selezionati da una giuria presieduta da Ugo Ronfani. Si decide quindi di adottare un criterio di selezione teso non solo a premiare l'eccellenza ma anche a privilegiare quei testi che, a pari merito, fossero in grado di esprimere una drammaturgia per il tempo presente. La domanda - una drammaturgia rinnovata o di tradizione? - sottende quindi una critica che da alcuni decenni – in particolare da parte di coloro che reggono il governo del teatro - viene rivolta ai nostri autori odierni. Li si accusa in sostanza di esprimersi secondo il modello di un teatro di 'tradizione' - dove per 'tradizione' si vuole intendere soprattutto il teatro di genere o borghese - non più in grado di rappresentare i fermenti della società in cui vi-

viamo. A parte ciò, occorre comunque quantomeno osservare che è oggettivamente difficile portare a maturazione i propri progetti quando per anni, contrariamente a ciò che avviene in altri Paesi d'Europa, si è stati isolati ed emarginati in favore di altri protagonisti dello spettacolo come il regista e l'attore.

Vale dunque la pena di entrare più nel merito e il nostro Premio Fersen, con i suoi dieci anni di attività, consente di farlo poiché offre un panorama, direi una casistica, certo parziale ma indicativa di come l'autore vivente italiano sia in grado, o

meno, di proporre una drammaturgia rinnovata. Negli anni ci hanno inviato loro opere drammaturgiche di vasta esperienza come: Maria Inversi, Aldo Selleri, Franco Celenza, Graziella Pizzorno, Violetta Chiarini, Francesco Randazzo, Patrizia Monaco, Arnolfo Petri, Marco Bufarini, Roberta Cortese, Stefania Porriño, Ubaldo Soddu... e autori emergenti come: Massimo Sgorbani, Cosimo Lupo, Lucia Berardinelli, Rolando Tarquini, Maria Teresa Berardelli, Manlio Marinelli, Carla Di Donato, Paolo Bignami... Allo stato, riguardo alle tematiche, emerge negli autori più giovani, soprattutto del nord, la preferenza verso temi d'attualità come: la violenza giovanile declinata come disagio sociale, il problema del lavoro, la disperante e vana ricerca di modelli di vita positivi e autorevoli, la precarietà/impossibilità dell'amore duraturo, mentre nei loro coetanei del centro-sud si evidenzia la preferenza verso il dramma storico, il bozzetto sociale, i conflitti famigliari, il dramma dell'inabilità fisica, la commedia brillante e in alcuni, pochi, il tentativo di affrontare argomenti spinosi come la penetrazione capillare delle mafie nel tessuto sociale locale. Ovviamente temi come la violenza sessuale, l'incesto, la pedofilia e l'omosessualità sono presenti in tutti gli autori, indipendentemente dall'area geografica di provenienza. Riguardo alla percentuale qualitativa, risulta che circa un quarto dei copioni giunti in concorso annualmente, indipendentemente dal dato anagrafico, si ispira alla

società contemporanea ed è scritto con una solida competenza drammaturgica, per cui risulta idoneo alla verifica di una messa in scena.

A titolo esemplificativo vorrei citare solo alcuni fra i copioni premiati negli anni: *Il tempo ad Hanoi* di Massimo Sgorbani: dramma in cui si rappresenta la storia di un giornalista esibizionista-pedofilo. *Nell'ultima ora di Tripp* di Alessandro Varani: un'atmosfera da sbalzo perpetuo per la sfida impossibile del dj Milo Tripp, deciso a rimanere sveglio alla consolle per superare il record della duecentosessantaquattro ore ininterrotte senza sonno. *Bowling* di Aldo Selleri: un noir che affronta i rapporti confusi e fonte di tragici equivoci fra due padri e due figli coinvolti in un delitto a sfondo sessuale. *Pentesilea vs Achille* di Roberta Cortese: qui si evoca la mitologia per denunciare le violenze in carceri come Guantanamo dove anche le donne praticano senza imbarazzi la violenza e la tortura. *Studio per un teatro clinico* di Maria Teresa Berardelli: l'autrice orchestra il delirio di quattro donne che si traduce in un alternarsi di senso di onnipotenza, senso di inadeguatezza e desiderio di: infanticidio, omicidio, morte. *Condominio mitologico* di Patrizia Monaco: una messa in scena epica per un incontro-scontro fra il mito e il nostro tempo. *Public# Toilet* di Giovanni Franci: testo-dark in cui una suora, un impiegato, un prostituto e due ragazze giocano al destino a colpi di pistola. *Il ponte* di Carla Di Donato: un'atmosfera pulp per un monologo in cui l'autrice dà voce ad un uomo/donna che parla transgender... E potremmo proseguire a lungo con altri esempi.

Vorrei concludere questo mio tentativo di analisi, affermando con una passabile, spero, cognizione di causa che da noi esiste di fatto una drammaturgia di qualità e rispondente alle esigenze dei tempi, quindi in grado di competere, senza complessi d'inferiorità, con quella straniera. Basterebbe darle la chance di essere valutata oggettivamente e quindi di essere organicamente rappresentata nei teatri e non solo una tantum per 'grazia ricevuta', evitando così, per quanto possibile, di condannarla alla bidimensionalità della pagina di un libro o di una rivista di settore, con il rischio di farla transitare dalla culla alla tomba, dallo scaffale al macero, senza aver mai visto la luce (il palcoscenico).

LA DRAMMATURGIA ITALIANA CONTEMPORANEA DA VALORIZZARE una riflessione

Enrico Bagnato

Non può dirsi che in Italia scarseggino gli spettacoli teatrali, al contrario ve ne sono in abbondanza, anzi perfino troppi, come può constatarsi scorrendo le pagine dello spettacolo soprattutto dei maggiori quotidiani di Roma e Milano. Il che farebbe pensare che attraversiamo una fase di straordinaria fioritura di talenti autorali, dal momento che è anche grande il numero di testi originali di autori italiani contemporanei che si mettono in scena. Di fronte a questo fenomeno viene spontaneo interrogarsi su qualità e spessore di tali testi. Intanto non può dirsi che tra essi spicchino dei capolavori; infatti, per la maggior parte, sono testi superficiali, mediocri, che si ispirano a modelli proposti da cinema e televisione, scritti, per lo più, da autori improvvisati, vale a dire da attori o registi che si autoattribuiscono il ruolo di autore per vanità e per ritorno economico.

Di conseguenza, non è tutto oro quello che oggi luccica sulle scene. Alla tavola rotonda che il maggio scorso aprì il Puglia Showcase, il direttore artistico del teatro Elfo - Puccini, Fiorenzo Grassi, dichiarò papale papale che i palcoscenici italiani sono pieni di spettacoli inutili. Questo giudizio, espresso da un autorevole addetto ai lavori, deve fare seriamente riflettere sul teatro che oggi si produce in Italia, costituito com'è, in gran parte, da spettacoli shakespeariani, goldoniani, pirandelliani ammanniti in salse cosiddette sperimentali e da una pletera di messe in scena di testi di autori per lo più improvvisati, come sopra si è detto. Vi è, inoltre, una buona quota di messe in scena di opere di autori professionisti. I quali, per poter accedere alle scene, ove non basti a condurveli la notorietà, o si fanno imprenditori a loro volta, o devono crearsi differenti opportunità.



Risulta, da questo quadro, che la condizione dell'autore, in quanto tale, non è delle più rosee, dal momento che non viene preso in considerazione né dai produttori di spettacoli tratti da propri testi, né da quelli che, per ovvi motivi, privilegiano la messa in scena della triade Shakespeare-Goldoni-Pirandello. Ora, se da un lato, gli addetti ai lavori - direttori artistici, registi, capocomici - hanno piena consapevolezza di questa situazione (e lo dimostrano, le parole citate di Fiorenzo Grassi), dall'altro, gli stessi non fanno nulla per selezionare e portare in scena testi di indubbia qualità e spessore di autori contemporanei.

La Società Autori Drammatici ed Il Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea lodevolmente perseguono, con azioni e modalità differenti ma convergenti, la finalità di promuovere e valorizzare il repertorio italiano contemporaneo. Ed è appunto a questo proposito che bisogna porsi una cruciale domanda: qual è il repertorio contemporaneo che soprattutto, vale a dire prioritariamente, merita di essere promosso e valorizzato? Forse quello cui si riferisce Fiorenzo Grassi? O quello di autori contemporanei che, poco o molto che valgano i loro testi, comunque vengono rappresentati? O non, piuttosto, un altro repertorio, validissimo, ma sommerso, che resta ignorato, che nessuno mette in scena,

né si fa carico di aiutare a raggiungere i palcoscenici che sono e continuano ad essere intasati da spettacoli inutili? Credo che sia appunto questa la finalità regina che S.I.A.D. e Cencic devono perseguire. In che modo? Col raccogliere e catalogare i testi degli autori contemporanei, pubblicandoli, premiando i migliori, dando ad essi visibilità, insomma accrescendone le possibilità di farli rappresentare. E' questa in qualche modo una funzione maieutica - di secondo grado rispetto a quella primaria degli autori di partorire le opere, ma sicuramente non meno importante, essenziale e, oggi come oggi, addirittura indispensabile - che S.I.A.D. e Cencic si facciano carico di portare in emersione, e segnalare, e così favorire l'ingresso alle ribalte di testi sommersi di qualità. Se non svolgessero prioritariamente questa specifica funzione, verrebbero meno al loro principale compito.

Ma il vero problema, che sta a monte di ogni altro, è nell'intendersi su cosa è, e deve essere, il teatro. Nella sua "Storia del teatro", Silvio D'Amico ne dà una illuminante definizione come arte che «pretende d'attingere la creazione d'un poeta, dalle pagine dov'essa vive la sua vita ideale e già perfetta, col mirabilissimo e pazzo proposito di trasportarla materialmente davanti agli occhi del pubblico; quel Teatro, insomma, dove il Verbo prende carne. E dove, perciò, madre e sovrana è la Parola: dacché in esso registi e attori e apparato scenico non hanno, o non dovrebbero avere, altro compito che questo, di illustrare e potenziare la Parola regina. Proprio al contrario del Cinema [da aggiungersi: e della Televisione], il quale essenzialmente è Visione commentata dalla parola, il Teatro drammatico è *La Parola commentata dalla Visione*». Dunque a monte del teatro - afferma D'Amico - c'è un poeta; ma oggi chiamiamolo pure *autore*; e c'è, una sua creazione viva in sé di una sua vita ideale e già perfetta. E questa creazione chiamiamola pure *copione*. Ma, dalla definizione del D'Amico si evince un tipo di teatro che per ispirazione, per contenuti e per linguaggio, si stenta a riconoscere, o non si riconosce affatto, nella più parte dei testi di autori contemporanei che vengono portati in

scena. E ciò per le ragioni esposte di sopra. Con questo, non voglio negare la legittimità e la validità di un teatro di riscrittura o di sperimentazione, ma intendo invece osservare che ormai è tempo che esse non più si esercitino unicamente sugli stessi classici. Inoltre,

pure apprezzando e rispettando ogni altra forma di drammaturgia, tuttavia sono dell'idea che, in armonia con le più alte istanze etiche, culturali, estetiche, politiche e sociali, la produzione degli autori contemporanei che ordinariamente dovrebbe trovare più spazio sui

palcoscenici, è quella che, insieme alle qualità estetiche, integri la funzione pedagogico-educativa, ed in senso ampio catartica, del teatro rendendo tuttora questa specialissima arte, specchio e coscienza critica dell'uomo e della società.

IL FATTORE TIMES NEW ROMAN 1,5 ovvero il mestiere del drammaturgo in Italia, anno di grazia 2012

Gianni Clementi

Nel corso della mia traiettoria professionale ho avuto la fortuna di vedere alcune delle mie pièces messe in scena all'estero. Ricordo in particolare, e presto capirete il perché, la mia prima avventura teatrale austriaca, nella splendida Graz. Era inverno, faceva molto freddo e, dopo una veloce camminata, dall'albergo raggiunsi il teatro. Lo stupore prevalse sul gelo, quando mi trovai davanti al manifesto dello spettacolo. Il titolo: Die taktik der katze e il mio nome. In basso l'indirizzo del Teatro, le date e gli orari dello spettacolo. Mi rivolsi ad Alfred, il regista dello spettacolo e gli chiesi: Ma scusa, il tuo nome? E quello degli attori? Lui, altrettanto stupito di rimando: Ma Gianni, se tu non avessi scritto questo testo, noi non saremmo qui a lavorare. Dopo lo shock iniziale, ebbi l'immediato impulso di raggiungere il primo posto di polizia e chiedere all'istante asilo politico. Infatti, nel gelo di quella sera austriaca, al pensiero del mio ritorno in Italia, immediatamente si materializzò, in una specie di dissolvenza incrociata, l'incubo dell'autore di teatro italiano contemporaneo e per di più vivente: il Times new roman 1,5. In quasi tutti i computers la dimensione minima dei caratteri è l'8. Forse non è proprio previsto graficamente il carattere n. 1,5. Ma se esistesse, ne sono certo, il grafico pubblicitario italiano, specializzato in locandine di spettacoli teatrali, non esiterebbe ad usarlo,



per indicare il nome dell'autore, nell'impaginazione del manifesto. E lo farebbe autonomamente, senza il bisogno di indicazioni o suggerimenti maliziosi da parte di Produzione o Regista della pièce. Ormai è un fatto acquisito. Quella è la dimensione da riservare all'autore teatrale italiano contemporaneo. E se le dimensioni del carattere contano qualcosa nell'immaginario collettivo, come istintivamente credo, l'autostima di un autore di Teatro italiano contemporaneo e per di più vivente viene giornalmente messa a dura prova. Al contrario il carattere usato per attori e regista appaga, a volte in modo persino imbarazzante, spaziando da un Arial 48 ad un Courier new 72, la sacrosanta pretesa di visibilità. A volte persino le rispettabilissime professioni di scenografo, costumista e light designer vengono gratificate da caratteri importanti: non so, un Century gothic da 18 o un più che dignitoso Garamond da 16. E il nome del nostro autore italiano contemporaneo e per di più vivente, praticamente invisibile, a soffrire tristemente in un

angolo, quasi fosse un ospite indesiderato. A volte il critico di turno distratto, o forse non dotato di lente d'ingrandimento, attribuisce al regista anche la stesura del copione. A me personalmente è capitato almeno due volte.

Non è nemmeno raro che il nome del nostro disgraziato autore venga addirittura ommesso del tutto: ciò avviene spesso in occasione dei lanci pubblicitari dello spettacolo. Basta il nome degli attori, non c'è spazio, chi ti conosce, ecc. Queste le giustificazioni, di fronte alle timide rimostranze dello sventurato drammaturgo. Sottolineo l'aggettivo "timide", perché il potere contrattuale dell'autore, specialmente quello di un giovane alle prime armi, al di là delle qualità artistiche, è praticamente inesistente. Ed è con un inconsueto sentimento di aprioristica gratitudine e predisposizione all'insulto gratuito che l'autore italiano affronta le dure leggi del mercato. E in questo ovviamente gioca un ruolo decisivo l'Ego, spesso ipertrofico, dell'autore di Teatro. Andare in scena a qualunque costo. Ci sono autori che a volte, pur di andare in scena, acconsentono (Sbagliando secondo me!) di cedere parte dei diritti d'autore alle produzioni, svilendo di fatto la dignità stessa della professione.

Dichiararsi autore di Teatro oggi in Italia, somiglia molto ad una esternazione di puro masochismo. Faccio l'autore di Teatro! Per controbattere a tale affermazione, prendo a prestito una frase, tratta da un film di Nanni Moretti, che va pronunciata, accompagnata da una sorta di ghigno compassionevole: "Sì, vabbè, ma cosa fai per campare? Davvero dico." E' uno scherzo. Un tragico scherzo del destino, essere autori di teatro in Italia. Questa è la verità. Lo affermo in modo onestamente oggettivo, avendo la fortuna, da qualche anno, di vedere in scena con frequenza costante e soddisfazione economica le mie pièces. E soprattutto lo

afferma avendo fatto da tempo la scelta di essere solo e semplicemente autore. E' necessaria e emblematica questa precisazione, in quanto spesso, a supporto di quanto detto in questa scherzosa, ma neanche tanto, premessa, il nostro autore è costretto ad assumere ruoli, che mai avrebbe immaginato.

Spesso infatti per vedere messi in scena i propri lavori bisogna farselo da soli il Teatro. Per questo non è raro assistere a vere e proprie mutazioni genetiche di professioni e attitudini. Autori che diventano attori, Attori che diventano autori, fino alla sintesi massima di Autore, attore, produttore. Della serie: chi fa da sé, fa per tre. O anche: di necessità virtù. Spesso ovviamente, a parte le difficoltà oggettive di essere messi in scena con una certa regolarità, queste scelte sono determinate dall'insoddisfazione di vedere affidate le "proprie creature" in mani sbagliate. Ma questo è un ulteriore aspetto che forse merita un capitolo a parte.

Resta il fatto che vivere di diritti d'autore, facendo solo Teatro, in Italia è praticamente impossibile.

Ho la sensazione (ma ormai più la certezza) che nel corso degli anni, di fatto, il ruolo stesso dell'autore, in quanto tale, sia stato messo pesantemente in discussione. A questo hanno contribuito senza dubbio buona parte della intelligenza e critica ufficiale italiane attestandosi su posizioni quanto meno opinabili. La tendenza infatti a rinnegare il testo teatrale in quanto tale, nella presunzione di affermare la supremazia di un teatro di regia, come se solo quello fosse Teatro, ha prodotto secondo me delle vere e proprie discriminazioni, nei confronti degli autori, accreditato arbitrariamente quali novità assolute fenomeni artistici quanto meno discutibili e provocato disorientamento nei fruitori: il pubblico. Fino ad arrivare a delle vere e proprie degenerazioni per cui si è, nel corso del tempo, legittimata la chiusura totale, e spesso anche sprezzante, verso tentativi artistici di scrittura teatrale non condivisi.

"Ciò che faccio è sicuramente Teatro con la T maiuscola. Ciò che fai è denominato inopportuno Teatro, sei un conformista di merda che ancora scrive dialoghi, con tanto di didascalie e addirittura indicazioni di regia. Ma come ti permetti? Il Teatro è roba seria. E' roba per puri, non per te. Io sono un puro,

con tanto di certificazione critica".

Perché questa ricerca (da non confondersi con i fantastici tentativi di un Teatro di ricerca spontaneo ed onesto) ossessiva, a tutti i costi, di raggiungere finalmente lo scopo: diventare una specie protetta? Una razza in via di estinzione, tutelata da qualche critico animalista?

A me questa scelta sembra, oltretutto ingiusta, assolutamente poco lungimirante. Sarebbe interessante capire una volta per tutte chi, nel corso degli anni, si sia autoassunto il ruolo di legittimatore, o meglio delegittimatore, e di chi! Chi davvero abbia iniziato a distribuire arbitrariamente questa sorta di patenti di dignità teatrale, elevandosi a giudice unico.

A volte ho la sensazione che gli operatori di teatro (Includendo autori, critici ed ovviamente il sottoscritto) somiglino a tanti piccoli Dittatori di turno, che la Storia, con cadenze quasi scontate, tende a riproporre.

A volte ho la sensazione che questo nostro meraviglioso mestiere (il Teatro nel senso onnicomprensivo del termine) si sia avventurato in un pericoloso e improduttivo movimento a spirale, che di fatto da luogo ad una sterile autoreferenzialità.

Personalmente non credo che progetti autoreferenziali siano, nei fatti, di qualche interesse per la comunità, ciò non di meno, a volte, intuizioni, in apparenza solipsistiche, trovano uno sviluppo e un'accoglienza inaspettati. Esseri che possiedono la verità e non si peritano di dispensarla con un certo sussiego. Sarà che rifugio istantaneamente da chi pretende di insegnarti a vivere, ma sono certo che il modo vero per scrivere cose che possano minimamente interessare sia quello di conoscere la vita. La realtà. Per reinventarla, ovviamente. Esasperarla. Troppo spesso la distanza che si crea fra pubblico e spettatore è proprio una scarsa conoscenza della vita, da parte di chi scrive. Esistono, è vero, ancora delle nicchie, dedicate alla ricerca, in grado di produrre un teatro, a volte molto interessante, ma fruibile e fruito da pochi. Senza contare le degenerazioni del caso che il maestro Grotowski, con riferimento ad Artaud ed al suo Teatro della crudeltà, stigmatizzava nel seguente modo: "Quando assistiamo nelle avanguardie teatrali di molti paesi a misere rappresentazioni, a lavori caotici e mostruosi pieni di una così detta crudeltà

che non spaventerebbe un bambino, a "happenings" che rivelano soltanto una mancanza di abilità professionale, un procedere a tentoni, un amore per le soluzioni facili, a rappresentazioni che sono violente solo in superficie, quando vediamo tutti questi sottoprodotti i cui autori pretendono di chiamare Artaud loro padre spirituale, noi pensiamo che si tratti di crudeltà, ma solo verso Artaud."

Pur senza l'autorità professionale di un maestro come Grotowski, sento di poter sottoscrivere quelle impressioni.

Resto dell'idea, populistica quanto si vuole, che il Teatro si fa perché qualcuno viene a vederti. Se quel qualcuno viene a mancare, il teatro muore. Credo si possa fare teatro d'autore contemporaneo "intelligentemente popolare" riempiendo le sale, con una dignità pari ad altre sperimentazioni, magari con presenze medie di 15 spettatori, osannate dalla suddetta critica. Forse sarebbe opportuno riflettere sul fatto che se qualcuno non riempie i Teatri, nemmeno le sperimentazioni più ardite sarebbero possibili.

Forse basterebbe aprire alla società civile le porte della comunicazione, dell'ascolto, del confronto. 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.

L'avvento delle televisioni commerciali ha completamente rovesciato il concetto di "mezzo di comunicazione". Si è giunti progressivamente ad una delegittimazione della comunicazione oggettiva, e per quanto possibile democratica, con conseguente occupazione degli spazi, una volta vitali e propedeutici ad un'emancipazione culturale, ad opera delle multinazionali. La ricchezza di un mezzo, ormai in grado di sparti anche nel cesso, è talmente incommensurabile, da non poter offrire, oggi, a un contendente come il Teatro neanche un possibile terreno di confronto. Una lotta impari, persa in partenza.

E la domanda sorge spontanea: "Ma noi, noi che scriviamo, o tentiamo di scrivere, teatro, a chi vogliamo rivolgerci? Siamo sicuri di voler rappresentare le nostre intuizioni, belle o brutte, intelligenti o sciocche che siano a un pubblico televisivo? Cosa hanno a che spartire con noi?"

Non hanno qualcosa a che spartire con noi: loro siamo noi.

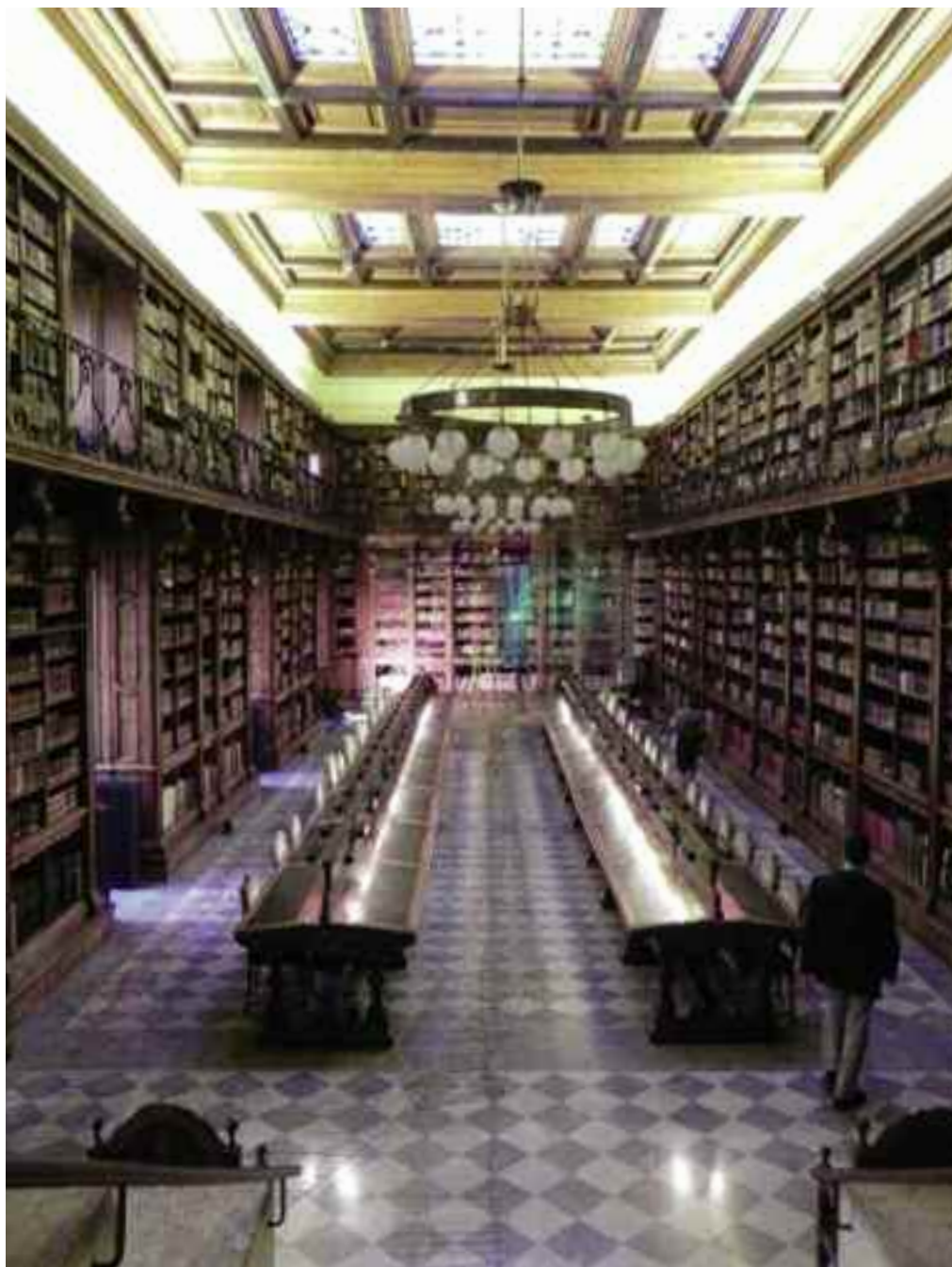
Anche noi siamo pubblico televisivo. Anche noi, anche le nostre conoscenze sono mediate dai mezzi d'informazione, anche noi siamo schierati ideologicamente, anche noi siamo "classe sociale". E, in gran parte dei casi purtroppo, una "classe sociale" che guarda con superbia e snobismo, se non con compassione, ai "poveretti" che si nutrono di etere. Ma anche noi, anche il nostro codice genetico si è subdolamente modificato. Anche noi siamo incolpati davanti al monitor che trasmette ossessivamente lo schianto di aerei contro le Torri o i goals di Ronaldo nella finale.

In questa logica, quanti attori, provenienti dalle scuole più ortodosse di ricerca teatrale, dalle più accese lotte di classe degli anni '70 aderiscono o hanno aderito a operazioni televisive di basso profilo commerciale? Per non parlare di registi o autori. Domanda retorica. E allora? Che cosa dobbiamo fare? Se anche i nostri padri spirituali (Non tutti grazie al cielo!) hanno ammainato la bandiera? Scrivere per abbonati, che si attendono l'ennesimo Pirandello, o per giovani incazzati no global? Ma come? Tu scrivi per gli altri? Per piacere agli altri? Bè, magari se qualcuno ride o piange sono anche contento....Noo? Scrivere per se stessi allora? Benissimo. Allora teniamoli nel cassetto i copioni e lasciamoli lì a marcire. Un minimo di coerenza ci vuole.

E' proprio il citato impari confronto con la televisione a produrre operazioni teatrali miliardarie, che vedono protagonisti, guarda caso, famosi attori di soap o tele-novelas o addirittura comici di volgari trasmissioni televisive, che tentano di trascinare, spesso con successo, a Teatro, la moltitudine degli spettatori voyeurs.

La figura del Produttore Privato Illuminato è destinata a sparire. Ma forse è già scomparsa.

"Il mercato impone ormai delle regole e, se si vuole sopravvivere, non si può non tenerne conto." Questo è quanto ti senti rispondere a proposte di copioni, che, seppur



Una sala della Biblioteca

impostati correttamente, con il giusto spazio per gli attori, un dialogo interessante, una situazione intrigante, sciaguratamente non prevedono un protagonista assoluto da far interpretare al divetto televisivo.

Esistono fortunatamente delle persone con il raro dono della sintesi. E quando la sintesi è suffragata dal genio, bisogna approfittarne. Appena posso faccio questa citazione, anche in memoria di una grande uomo di teatro, che ho avuto il privilegio di conoscere.

Nella primavera del 1992, insieme ad un amico operatore, girammo un documentario a Caracas, in Venezuela, dove si te-

neva un importante Festival Internazionale di Teatro. Nell'occasione decidemmo di proporre ai numerosi intervistati la classica e fin troppo abusata domanda: E' morto il teatro? Lo scomparso regista argentino Carlos Jimenez, allora Direttore artistico della manifestazione, diede una risposta, secca concisa e terribilmente efficace: "Il teatro non è morto, ci sono però molti morti che fanno teatro."

Far parte di una tribù di zombie che, scuotendosi dal torpore, escono dai loro loculi per celebrare cerimonie quasi private, è un'attività che personalmente non mi interessa.



Autori mentre tengono un intervento. Da sinistra Franco Ricordi, Silvio Fiore, Patrizia La Fonte, Alberto Bassetti, Arnaldo Ninchi