

Tavola rotonda sul teatro italiano contemporaneo

Giampero Rappa, Antonio Syxty

Giampero Rappa:

Drammaturgia contemporanea italiana: qualcosa sta cambiando

Giorni fa ho recuperato nella mia vecchia cantina il depliant della stagione di un importante teatro stabile, precisamente la stagione 1986-1987. L'ho confrontato con la stagione attuale e devo ammettere che sono abbastanza diverse: nel primo si sprecano gli Shakespeare, i Goldoni e i Pirandello, nel secondo si comincia a vedere qualche nome di autore contemporaneo. Questo dimostra come negli ultimi anni si sia sviluppato un interesse per la drammaturgia contemporanea, anche se in diversi modi e con alcune riserve.

I teatri stabili ad esempio spesso possiedono due sale, una delle quali la potremmo definire di sperimentazione. In essa la direzione del teatro si tutela concentrando i più possibili spettacoli di sperimentazione o di compagnie giovani, senza nomi di attori famosi e con autori per l'appunto nuovi. Nella sala grande invece si può assistere ancora ai classici e accontentare una parte di pubblico, che in realtà vedremo essere quasi sempre insoddisfatta dell'offerta.

Il paradosso è questo: il pubblico pretende storie nuove e attori bravi e le direzioni dei teatri si difendono replicando che la gente vuole nomi di attori importanti o televisivi.

Quest'atteggiamento schizofrenico del pubblico esiste in effetti; molti non rinnovano l'abbonamento se non vedono grossi nomi in cartellone ma contemporaneamente, alla fine di uno spettacolo di un autore e una compagnia sconosciuta che li abbia convinti, sono capaci di urlare in coro "finalmente una cosa nuova!".

In alcune città, dove il direttore ha coraggiosamente introdotto novità anno per anno, cambiando alla fine completamente il cartellone, si è assistito a un altro fenomeno. Molti affezionati non hanno confermato la loro presenza annuale, ma nuovi spettatori, più entusiasti e partecipativi, li hanno sostituiti dimostrando che è sufficiente fare teatro di qualità per far avvicinare la gente.

Per quanto riguarda le sale importanti ma meno istituzionali, si assiste a un altro fenomeno. I direttori da una parte scelgono di rappresentare nuovi autori italiani, dall'altra però non li tutelano a sufficienza a livello di stampa e pubblicità, specialmente se non appartengono alla propria città. Quest'atteggiamento è frustrante per i giovani autori, impossibilitati così a raggiungere il loro potenziale pubblico, ma è masochistico e controproducente per i teatri stessi, che non realizzano incassi soddisfacenti. Questo accade perché chi dirige questi teatri è spesso anche regista di spettacoli ivi allestiti e molto probabilmente, terrorizzato dal confronto, cerca di salvaguardare ed evidenziare esclusivamente i propri lavori.

Bisogna dirlo, non c'è molto dialogo tra gli autori italiani. Non c'è neanche dialogo dal punto di vista artistico. Se due autori italiani s'incontrano, la prima cosa che si chiedono è dove e se andranno in scena, non tanto per la curiosità di an-

dare a vedere il lavoro del collega ma per capire in che modo sia arrivato a quel teatro. È difficile invece che due autori si facciano delle domande sul loro modo di scrivere, su come nasce un testo o sulle crisi creative che si possano avere.

Mi piacerebbe immaginare qualcosa di diverso. Mi piacerebbe pensare agli autori come a persone che gareggiano nel senso positivo del termine per migliorare, confrontarsi e far crescere la propria scrittura. Ci sono però anche segnali positivi. Molti autori stanno emergendo anche all'estero, alcuni più all'estero che in Italia.

La scrittura teatrale è meno letteraria dei tempi passati e si sta cominciando a capire sempre di più l'importanza dello scrivere azioni teatrali più che dialoghi romanzati senza conflitti. Mi riferisco a quelle opere spesso impossibili da mettere in scena che affasciano però ancora qualche critico.

Anche se le scuole di drammaturgia sono quasi inesistenti, ci sono sempre più casi di attori che sentono l'esigenza di scrivere, dando buoni risultati. Per chi fa solo il drammaturgo emergere è più difficile: non essendo in contatto con gli ambienti teatrali come lo sono gli attori, la difficoltà è di trovare una compagnia che metta in scena i propri testi.

Un'altra anomalia italiana è la produzione. Se uno stabile mette in scena un nuovo autore italiano, può avere delle buone agevolazioni finanziarie ma, una volta ottenute, il teatro spesso non s'impegna a fare girare lo spettacolo l'anno successivo perché non lo ritiene un buon investimento.

Inoltre, il genere che si sta sempre di più diffondendo è il monologo, perché non costa quasi nulla. Se si superano i quattro personaggi, i pochi produttori rimasti in Italia si spaventano. Questo limita anche lo scrivere, il pensare alle storie, e toglie ovviamente molto lavoro agli attori. Vorrei spendere ancora una parola su un genere che in Italia è snobbato dai

critici e che sta scomparendo dai teatri, ma che fa parte della nostra tradizione teatrale e che il mondo in passato ci ha invidiato: la commedia, intelligente, brillante e non volgare.

Questo è a mio avviso un passo indietro della nostra cultura teatrale. Concludo dicendo che come drammaturgo ho la fortuna di lavorare con una compagnia dal nome Gloriababbi Teatro, un gruppo formato da cinque attori base e con altri che subentrano a seconda degli spettacoli.

Lavoriamo insieme da dieci anni, abbiamo messo in scena cinque miei testi, quattro testi di Fausto Paravidino, due testi di autori europei e un *Riccardo III*. Il poter scrivere per una compagnia mi ha permesso di sperimentare molto in questi anni e di avere un po' di più speranza di mettere in scena i miei testi.

Nonostante la crisi e i tagli ai fondi per la cultura, si continua a produrre come si può. E la cosa bella è che, in questa precarietà, la gente continua ad andare a teatro anche più di prima. Questo è il segno che il teatro rimane un luogo dove la gente, oltre ad emozionarsi, vuole anche delle risposte.

Di fronte a questa richiesta, noi, autori italiani ed europei, non possiamo tirarci indietro per nessun motivo. Questo convegno a cui stiamo partecipando è per me segno di grande civiltà e arricchimento culturale, sono molto contento di essere stato invitato, ringrazio gli organizzatori e saluto con affetto tutti i drammaturghi e le persone presenti.

Antonio Syxty:

Teatro in Italia: nuovi autori e sistema teatrale nell'anno del signore 2010

Sono convinto che per comprendere il presente bisogna conoscere il passato. Ciò che intendo esprimere in questa

relazione sull'argomento della nuova drammaturgia in Italia è ovviamente frutto esclusivo di una mia personale visione delle cose, e non pretendo che possa essere considerato come verità su un argomento così importante che riguarda il sistema teatrale italiano, molto ricco di proposte innovative e artisti, ma meno efficiente sul piano del sistema teatrale istituzionale e privato e del mercato a esso collegato.

Diciamo subito, per quelli che non lo sanno, che in Italia quasi tutto il teatro che viene prodotto è sovvenzionato con denaro pubblico dello Stato, delle Regioni, delle Provincie e dei Comuni. Queste istituzioni pubbliche hanno dipartimenti, leggi, bandi di concorso e uffici che sono preposti al sovvenzionamento dello spettacolo dal vivo, che viene suddiviso a grandi linee in alcune "zone creative": opera lirica (melodramma), teatro di prosa e danza, e cinema. Il cinema –che non c'entra niente con lo spettacolo dal vivo– dopo molti anni verrà forse scorporato dai finanziamenti. Ma c'è un dato che va sottolineato: di tutti i finanziamenti pubblici circa l'ottanta per cento va agli enti lirici (che sono i teatri lirici italiani: uno per tutti La Scala di Milano, famosa in tutto il mondo).

Solo il 20% del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS) stanziato dallo Stato Italiano viene destinato al teatro di prosa e alla danza. In generale quindi, l'Italia è un paese dove il denaro erogato dalle istituzioni pubbliche sostiene la produzione dell'opera lirica e del teatro di prosa. Senza il contributo in denaro delle istituzioni nel loro insieme (Stato/Regione/Provincia/Comune) quasi tutto il teatro che si fa oggi in Italia sparirebbe, perché pochissime sono le compagnie private che fanno teatro non utilizzando sovvenzioni in denaro che non siano pubbliche, erogate cioè attraverso leggi, bandi, concorsi, progetti speciali, ecc.

È importante dire questo perché se il denaro è pubblico, di conseguenza è anche soggetto alle scelte della classe politica dirigente che realizza la politica culturale del paese nel suo insieme. Ed è proprio questa politica culturale che negli anni –dal dopoguerra in poi– ha determinato lo stato delle cose di quello che chiamerò “il sistema teatrale in Italia”. Storicamente, il teatro italiano si basa su due principali filoni espressivi: l’opera musicale (opera lirica, teatro cantato, balletto), in una parola, il melodramma, e la commedia dell’arte delle maschere popolari e il teatro di prosa (teatro di parola, di testo, con i personaggi costruiti e ispirati a vicende storiche e della vita reale). Nel passato, il teatro di prosa in Italia veniva definito in due soli modi: «teatro di repertorio» e «teatro di proposta» (cioè testi classici e popolari del passato, e nuovi copioni per opera di quelli che erano definiti “poeti di compagnia”, cioè scrittori che scrivevano per le compagnie di teatro: uno per tutti Carlo Goldoni, che già nel ‘700, con la sua riforma teatrale, istituisce e inaugura un teatro scritto appositamente per una compagnia di attori, con la creazione di personaggi ispirati dalla vita reale).

Quello italiano è quindi stato –nel passato– un teatro di attori e di scrittori che scrivevano commedie per gli attori, e ogni compagnia aveva un suo capocomico che era di solito il primo attore, quello più anziano e che aveva funzioni di direzione artistica, imprenditoriale e registica. Queste compagnie nascevano all’interno di quelle che venivano definite “famiglie d’arte”, delle vere e proprie famiglie di sangue che facevano teatro nelle piazze e si spostavano nel territorio nazionale con carri e tendoni, stabilendosi nelle città e nei paesi per alcuni mesi. Queste famiglie d’arte erano anche definite volgarmente “scavalca-montagne” perché era questo che facevano nei loro viaggi lungo l’Italia peninsulare, rimanendo legate alle regioni e alle lingue e dialetti di queste.

Con l’avvento del “teatro di regia” –negli anni del dopoguerra– inizia una nuova era del teatro italiano dedicata ai registi, e alla costituzione di teatri stabili sovvenzionati dallo Stato italiano. Fra i registi più famosi e importanti possiamo citarne alcuni (da Visconti a Strehler, da Trionfo a Ronconi). I registi teatrali in Italia nascono quasi tutti nell’immediato dopoguerra, grazie anche alla Scuola Nazionale d’Arte Drammatica fondata da Silvio d’Amico. Alcuni di essi nascono dapprima come attori, e certuni proprio alla scuola di un grande maestro di tradizione interpretativa come Orazio Costa, e poi intraprendono la strada della regia, iniziando a lavorare principalmente sulle commedie e sui copioni di autori classici del passato, dando principale importanza al lavoro della regia teatrale, a quello dell’interpretazione attorale, e di conseguenza al copione scelto, e quindi all’autore, nella maggior parte dei casi classici antichi e qualche contemporaneo americano o europeo.

Con il teatro di regia si passa in Italia da una tradizione “capocomicale”, dove c’è un capocomico, un primo attore, come protagonista dell’impresa teatrale e anche della direzione degli attori, a una tradizione in cui è il regista il primo attore. Di conseguenza l’autore che prima scriveva per l’attore viene relegato in un secondo piano e tende a non avere più il mercato che aveva prima, perché al suo posto i registi preferiscono mettere in scena e confrontarsi con autori come Shakespeare, Cechov, Ibsen, Brecht, ecc.

Nell’epoca contemporanea l’autore teatrale italiano che è anche attore (due grandi nomi per tutti: Eduardo De Filippo e Dario Fo) ha avuto e ha tuttora la possibilità di sviluppare il proprio lavoro e la propria esperienza di autore teatrale proprio perché era ed è anche produttore, regista e attore del suo copione, che scrive per sé e per la sua compagnia di attori. Al

contrario di questi, molti autori contemporanei viventi che erano e sono solo scrittori di commedie hanno trovato e continuano a incontrare molte difficoltà per essere rappresentati con continuità nei teatri, perché i primi a decidere quali autori rappresentare non sono gli ‘impresari’ del passato, ma sono i registi dei teatri, che sono anche i produttori (con i soldi pubblici).

Quando è lo Stato a pagare la maggior parte della produzione teatrale viene a mancare l’iniziativa economica privata, contribuendo a un mercato molto meno attivo, perché in parte meno necessario per un reale guadagno. In pratica è lo Stato —con i teatri stabili pubblici— a sostituire la figura dell’impresario teatrale, che investendo soldi privati doveva per forza vendere e far fruttare il prodotto artistico (la nuova commedia, il nuovo autore, ecc.). A mio avviso, una delle grandi cause della difficoltà per prendere in seria considerazione nuovi autori di teatro in Italia è in parte dovuta a un sistema teatrale che non crea un mercato, un *boxoffice*, uno *show business*. A questa riflessione ne va aggiunta un’altra: dopo il ‘68 e gli anni della contestazione, in Italia la critica teatrale ha iniziato a diventare militante, condizionando le scelte e i gusti di pubblico, artisti e istituzioni pubbliche, sponsorizzando ad esempio una forma teatro definito “terzo teatro” (i cui maestri mondiali erano Grotowsky, Living e Barba) in cui il copione teatrale, e quindi anche l’autore teatrale, non avevano più ragione di esistere, perché quegli spettacoli erano “scritture sceniche” e non “copioni tradizionali”.

L’influenza dell’intelligenza teatrale e della critica di sinistra ha congelato per più di un decennio la creatività degli scrittori di teatro, perché il copione teatrale era “borghese”, mentre il nuovo teatro degli anni ‘70 e ‘80 in Italia doveva essere di rottura con la tradizione. Quindi tutta una generazione

di scrittori e commediografi è nata a ridosso di quegli anni con il recupero di un teatro di parola, che però faticava e continua a fare fatica nel trovare un proprio mercato perché non esiste un reale interesse economico intorno alla figura del commediografo, e si fanno pochi investimenti per vendere e far fruttare il prodotto del suo ingegno.

Su quest’argomento è importante sottolineare che in Italia una grossa parte della critica e dell’intelligenza teatrale ha per anni demonizzato il profitto che poteva derivare da un buon copione teatrale per il solo fatto che poteva essere definito “commerciale”, e la parola “*entertainment*” era considerata di destra e non di sinistra. Non dimentichiamoci che in Italia la politica e l’ideologia hanno sempre giocato un grandissimo ruolo nella cultura del paese, decidendo quali autori, scrittori, artisti erano ‘commerciali’ perché vendevano, e quali non lo erano per il solo fatto che venivano considerati “à la page” da un’intelligenza di sinistra, che ha sempre deciso le sorti dei finanziamenti alla cultura, anche perché la destra—o meglio, il centro democristiano che ha governato il paese nella Prima Repubblica per parecchi decenni— è sempre stato poco interessata al predominio in questo settore, perché era e continua a essere un settore senza possibilità per grandi speculazioni economiche.

Un altro punto importantissimo è la mancanza in Italia di una lingua comune, di una lingua nazionale, per scrivere teatro. Infatti, in Italia manca ancora un Teatro Nazionale, un teatro di lingua nazionale. Molti scrittori hanno scritto e scrivono in una lingua che è regionale, che a volte attinge direttamente al dialetto, ed è quindi difficilmente esportabile in altre regioni d’Italia, avvalorando l’idea che è meglio fare il meno possibile per distribuire una commedia all’interno degli stessi confini nazionali, perché incomprensibile ai gusti di un pubblico che vive a 300/400 Km di distanza.

Molti altri argomenti andrebbero affrontati per capire la situazione attuale della drammaturgia in Italia. E ci vorrebbe sicuramente molto più tempo per spiegare quanto la cultura teatrale di un paese come l'Italia sia legata a fattori storici nei secoli, come ad esempio alle invasioni di altri popoli e di altre culture, e soprattutto alla scarsa coscienza di un'identità nazionale, sia nel bene sia nel male.