



Santarcangelo dei Teatri

Comuni di
Santarcangelo, Poggio Berni,
Torriana, Verucchio
Provincia di Forlì

con il contributo di
Regione Emilia Romagna,
Presidenza del Consiglio -
Direzione generale
dello Spettacolo

con la collaborazione di
Comune di Rimini,
Comune di Savignano sul R.
Maggioli Editore

si ringraziano
Comune di San Mauro Pascoli,
Convento dei Frati Cappuccini
di Santarcangelo,
Associazione Noi della Rocca,
Parrocchia di S. Lucia
di Savignano sul R.
Albergo Gemma di Prato
Viserba di Rimini

Contrada dei Fabbri, 15
47038 Santarcangelo di R.
(Forlì) Italia
tel. 0541 - 626185
fax 620560

Santarcangelo '94

direzione
artistica
Leo de Berardinis

codirezione
Silvio Castiglioni

direzione
organizzativa
Roberto Alessi

consulenza
organizzativa
Paolo Ambrosino

direzione
amministrativa
Tonino Rossi

segreteria
Nicoletta Turci

ufficio
stampa
Sergio Marra

informazione
Alessandra Maggioli

direzione
allestimenti
Remo Vigorelli
Nautilus

immagine
grafica
Patrizio Esposito

i quaderni di Santarcangelo

1

diretti da
Gianni Manzella

redazione
Alessandra Maggioli

impaginazione
Nautilus

stampa
Maggioli Editore

C'è teatro e teatro.

C'è un teatro che si esaurisce nello spettacolo e che per questo vuol piacere, cerca il consenso e desidera convincere. Ma questo teatro è malato, superato dalle trasformazioni politiche e sociali con cui non ha saputo fare i conti. È diventato pura routine o un'ombra pallida dei più nuovi mezzi di comunicazione.

E c'è un teatro che cerca piuttosto la conoscenza. Non si accontenta del divertimento. Non vuole illustrare idee, nemmeno le più nobili. Si interroga da sempre su pochi temi, sempre gli stessi e mai esauriti. Quelli che toccano il destino dell'uomo, il suo rapporto con la storia. È un teatro di necessità. Come il gesto inutile di Antigone - quella manciata di terra buttata sul corpo del fratello ucciso che può anche costare la vita. Necessario per chi lo fa, innanzitutto. Il suo tempo è il presente. Vive nel suo farsi, nel presente della scena in cui l'attore si incontra con lo spettatore - e l'incontro può cambiare entrambi. È un evento non nel senso di una spettacolarità da consumarsi su pagine di anticipazioni giornalistiche. È anche un teatro che spesso divide, perché implica l'esplorazione di limiti margini zone d'ombra. È il solo teatro al quale riusciamo a riconoscere un senso.

G.M.

Ventiquattro e Trentaquattro

Conversazione di Gianni Manzella con Leo de Berardinis

Grande attenzione ai nuovi linguaggi teatrali, attraverso più generazioni di teatranti, ma senza perdere di vista il sapere scenico che viene da Shakespeare oltre che la tradizione della Commedia dell'arte e la cultura napoletana. *Santarcangelo '94* sembra indicare un'idea di teatro, sviluppata in un confronto di tecniche che va dall'arte dell'attore alla critica alla tecnologia all'organizzazione dei mezzi produttivi.

Da un punto di vista politico, questo ventiquattresimo festival vuol testimoniare fortemente un teatro italiano che ha una storia ormai molto lunga, dura da trentaquattro anni.

Il grande teatro elisabettiano è durato una trentina d'anni, tutta la tragedia greca è racchiusa nell'arco di sessant'anni.

Ebbene, pur avendo cambiato il teatro in Italia, non a livello istituzionale ma culturalmente (i riflessi si sono sentiti anche sul teatro tradizionale), questo fenomeno non è stato nemmeno preso in considerazione su un piano economico organizzativo e politico. Però ha seminato moltissimo. C'è una zona di attori, soprattutto giovani, che vogliono fare un altro tipo di cose, usare un altro tipo di linguaggio, di tecnica, di rapporto col pubblico. Ciò esiste anche se questi gruppi riescono difficilmente ad aggregarsi e anche se continua sempre la divaricazione fra la passione e il talento. Il fatto di essere stati trascurati dalle istituzioni ha portato più forza da un lato e più disagi dall'altro. È un fenomeno fortemente italiano. Negli altri paesi europei, dove questo scollamento non c'è stato, il teatro è andato più lentamente verso una trasformazione. Non credo che in Francia o in Germania ci sia stato un teatro che abbia avuto una rottura paragonabile nei confronti della società, del pubblico e anche delle tecniche.

Vedo anche in questo una tradizione italiana che inizia con Eleonora Duse. Il suo non fu soltanto un diverso modo di recitare, ma ancor di più una

rottura rispetto all'immagine che l'attore ottocentesco aveva di sé. Quel che nasce con la Duse è l'attore artista, che sente fino in fondo la responsabilità del proprio lavoro. E che di conseguenza vive profondamente la contraddizione con la società (teatrale) del proprio tempo. Dieci anni dopo la morte dell'attrice, e dopo che già è stato preannunciato il 'tramonto del grande attore' e l'avvento del regista come artista supremo della scena, questa immagine è ancora ben viva in Pirandello. La Ilse dei *Giganti della montagna* ne conserva molti tratti, vedi il suo isolamento non solo rispetto al pubblico che rifiuta la sua 'poesia' ma anche all'interno della compagnia, che in qualche modo rappresenta il teatro all'antica. La storia teatrale successiva vede un progressivo allontanamento dalla figura dell'attore artista, al di là di alcune solitarie eccezioni (forse Petrolini) e di zone anomale come il teatro napoletano, dotato di una sua propria tradizione che si prolunga nei nomi di Eduardo e Viviani. Alla fine degli anni Cinquanta gli entusiasmi rinnovatori del primo dopoguerra si sono già spenti. Quella degli anni Sessanta è dunque una seconda rottura che parte dall'attore, nella direzione della riconquista di un ruolo non puramente mercenario o falsamente lusinghiero, come il fascino rinascente del mattatore.

Questo nuovo modo di intendere il teatro in effetti è nato dagli attori. C'erano anche persone estranee al mondo del teatro, per esempio provenienti dalle arti visive - ed è stata una cosa molto utile come polemica culturale. Però quasi nessuno regista, lo stesso Carlo Quartucci era attore e faceva il regista. Ma la distinzione fra un teatro dell'attore e un teatro di regia porta dietro molti equivoci. C'è il teatro e basta. Che poi ci sia bisogno di un leader, è dimostrato storicamente - basta pensare al fallimento delle regie collettive. Se ci rapportiamo alla musica, in un quartetto non c'è bisogno di un direttore d'orchestra, c'è magari il primo violino che si fa carico di una ritmica; se invece prendiamo una grande orchestra allora è necessario un direttore, però si tratta sempre di un musicista. Del resto anche la regia è nata da attori, Stanislavskij e Mejerchol'd erano attori. C'è stata invece questa divaricazione quando il teatro è stato considerato fatto letterario, quando si è confuso il teatro con il testo. Il teatro invece è un evento e questo evento avviene perché ci sono delle persone. C'è bisogno di un leader, che sia attore o sia regista, purché il regista sia un uomo di teatro. Invece noi molto spesso abbiamo dei registi di estrazione letteraria, sono dei critici che prendono il testo, lo criticano, dicono all'attore un'idea più o meno filosofica e l'attore poi non è guidato nella sua tecnica, non fa dei passi avanti, non ha un maestro. Il teatro dovrebbe essere una scuola permanente dell'attore. Secondo te esiste in Italia un teatro di regia che abbia la stessa importanza all'interno di questa area? Io credo di no.

Vorrei mettere in luce altri due punti focali di questa lunga rivoluzione teatrale. Da un lato l'esperienza del teatro di gruppo, che è centrale almeno

per tutto il decennio Settanta, anche se nasce anch'essa in precedenza. Da un altro lato quella del laboratorio, attraverso cui maggiormente una certa regia 'critica' si avvicina a quest'area di ricerca. Laboratorio vuol dire prima di tutto un diverso modo di produrre il teatro, cioè porre l'accento sul processo piuttosto che sul prodotto (che qualche volta anzi non c'è stato), un fatto già visibile in un allungamento del periodo di prova e in una certa equiparazione dei ruoli. E naturalmente c'è da tenere conto del cambiamento del ruolo dello spettatore, spesso coetaneo per così dire di questo teatro, cioè formatosi su di esso saltando completamente il teatro borghese convenzionale. Ora, gruppi e laboratorio convergono su una figura di attore non mercenario, partecipe pienamente del processo creativo.

Non c'è stata una scelta a priori di impostare *Santarcangelo '94* sull'attore. Mi sono trovato a fare delle scelte e poi mi sono accorto che erano tutti attori più o meno, mancava proprio la figura del regista critico letterario. Anche quelli che firmano le regie sono quasi tutti attori. Il fatto è che questa vicenda di trentaquattro anni che ti dicevo si è fondata sull'attore autore. Dagli anni Sessanta in poi è nato un altro modo di concepire il teatro in cui l'attore si riappropria della sua responsabilità scenica, della sua dignità. Non è più un mercenario che si fa scritturare, buono per ogni avventura; e se sceglie un leader lo fa nella misura in cui ne condivide il progetto. Io credo che sia questa la novità di questi trentaquattro anni. Una novità importantissima e che non va dispersa. Politicamente *Santarcangelo '94* vuole proporre un volontariato di protesta. Proprio per dire che da lì, da questa cultura anche se emarginata e maltrattata, deve nascere il nuovo concetto di teatro pubblico.

Hai parlato anche tu di responsabilità scenica. Che cosa intendi per responsabilità dell'attore?

Se il teatro non è traduzione scenica di un testo, sia pure interpretato criticamente; se non è metafora della vita, ma la vita stessa, vissuta *con arte* a livelli più profondi, con la partecipazione di tutti all'evento, attori e spettatori; se il teatro alla fine è l'attore stesso, che, magnetizzando l'assemblea, è a sua volta sostenuto da essa nel suo atto magico; se dopo l'evento tutti dovrebbero in qualche modo essere stati trasformati, anche minimamente; allora, chi è mai l'attore? Con quale presunzione o umiltà si presenta in uno spazio scenico? Altro che professionalità! E che significato hanno le parole *consenso, carriera, successo*? Evidentemente nessuno. In un mondo di false immagini e di profitto, di memorie elettroniche e smemoratezze storiche, un'arte primordiale può ristabilire o stabilire un giusto dialogo, proprio perché basata sullo svelamento - e non sulla finzione, come molti erroneamente credono -. Questo il compito non facile del teatro, dell'attore: la sua responsabilità.

L'attore artista

Claudio Meldolesi

Nel 1986, stimolato da un incontro promosso da Leo de Berardinis, scrissi alcune note sul Grande attore e a lui le dedicai, per la sua capacità di far dialogare sulla scena il basso e il sublime, Totò e Shakespeare, nonché il visibile e l'invisibile, Ilse e Cotrone. Che Leo fosse già preso dall'ultimo capolavoro pirandelliano? Viene da pensarlo, vedendolo oggi così abile a teatralizzare quei confini, capaci di farci intuire perfino l'esserci della Duse, in continuità d'angoscia. Anche Pirandello la ricordò come l'anima del teatro italiano, benché si fossero ignorati per tanti anni: ma cosa può fare l'artista di teatro - direbbe Leo -, se non cercare di liberarsi dallo spettacolo, facendone un sacrificio del tutto proprio?

Queste riflessioni sono interessate, perciò, all'indeterminatezza dell'arte drammatica e all'identità dell'attore artista.

Il primo interesse ha a che fare con l'incontro dell'86, dove intervenni commentando il racconto di James intitolato *La cosa autentica*. Questa la sua situazione. A un disegnatore di libri è venuta la cattiva idea di sostituire i suoi geniali modelli plebei, di volta in volta camuffati alla bisogna, con un ufficiale (decaduto) e la sua signora. Conseguenza: i disegni risultano troppo grandi e manierati, come le declamazioni di poesia che gli attori continuano a fallire. Morale: guai all'artista succube della grandezza, guai alla sua smemoratezza per le rozze radici delle cose viventi. Ma come attingere ad esse? Lo si può solo insistendo nei tentativi dal basso: come fa infine il disegnatore, tornando ad affidarsi ai suoi vecchi modelli autenticamente simulatori e, perciò, veri quant'altri mai. Senza l'interferenza dell'autentico non ci sarebbe arte in senso proprio, non sarebbe possibile superare le proporzioni ordinarie del rappresentare; epperò, solo quando la coppia dei signori esce dallo studio, noi lettori abbiamo la certezza che il disegnatore farà delle illustrazioni da artista e che l'attore che gli corrisponde non diventerà un vuoto declamatore; epperò ancora, il risultato alto

che è ormai maturo verrà in quanto il disegnatore si è intestardito a trattare con i due signori; perciò - sembra dirci James - la più appropriata definizione del *che cosa* dell'espressione artistica è: un'assenza visibile o la traccia invisibile di una identità autentica certamente vissuta. Il che evidentemente vale per il teatro come per l'arte delle illustrazioni. A teatro il terzo lato, il misterioso, l'autentico, l'elemento che c'è a dispetto delle apparenze, sembra agire come un lievito sugli altri due elementi: la rozzezza, per il suo tramite, si fa di nuovo appassionante (se non ci fossero stati i signori, il modello italiano non sarebbe risultato così seducente) e il mestiere, parallelamente, sembra rinascere (senza i signori, il disegnatore non avrebbe avuto motivi per imparare di nuovo a disegnare, per rigenerarsi).

Splendida metafora davvero, a supporto però di una storia datata. E qui vorrei passare alla conclusione del ragionamento.

Sarebbe sbagliato vedere nel grande attore l'inventore del teatro nostro contemporaneo, così come sarebbe sbagliato vedervi il teatrante finalmente giunto all'altezza di *Amleto*. Altro è il discorso: in un'esperienza fondamentale, come quella dell'arte moderna dell'Occidente, il grande attore inserisce un elemento di particolare audacia, distanziando al massimo i poli della dialettica rappresentativa, la rozzezza e la signorilità, in modo da giungere a risultati incredibilmente nuovi. Ma il suo tempo non può ritrovarsi direttamente nel tempo attuale, come impropriamente qualcuno vorrebbe riferendosi al tradizionalismo di un Albertazzi, attore anch'egli distante dalla tradizione profonda del teatro italiano, come dal triangolo di James.

Oggi quel teatro non esiste più, è un vuoto nella nostra cultura. E tuttavia esso ha trovato continuità nelle creazioni degli attori artisti. È accaduto dunque che, inabissandosi, l'arte del Grande attore italiano si è incontrata con l'inquietudine dei continuatori della Duse. Da Benassi a Moissi, a Marisa Fabbri, fino a Bene, de Berardinis e Perla Peragallo (ma potremmo fare anche altri nomi), la figura dell'attore artista, che la Duse fece nascere dal ceppo del Grande attore, non ha cessato di esistere e di riformularsi; tanto da divenire contemporanea, da noi, alla figura del regista nel senso più alto. Fenomeno unico nel teatro europeo, che sembra destinato a proseguire con alcuni talenti del teatro di gruppo o con artisti isolati come Manfredini. Devo a Leo questa riflessione che nell'86 mi mancava.

Leo come Ilse ci ha mostrato questa continuità commovente, fatta di sacrificio all'arte scenica e, al tempo stesso, di quel 'trovarsi' che già Pirandello aveva indicato a metà degli artisti di teatro, dentro e anche oltre il teatro stesso. Perciò l'attore artista è contemporaneo della cultura della regia e, nel teatro del Novecento, costituisce la più significativa specificità italiana.

Siamo ben oltre la vecchia antinomia stabilita dal regista con l'attore di tradizione. L'attore artista italiano, che fa drammaturgia, forma nuovi attori, scopre spazi teatrali inopinati e crea altro pubblico, senza mai perdere di vista il suo carico di complessità sociale e culturale, è al centro del nostro sistema teatrale, anche quando agisce nell'emarginazione.

La musica: uso, abuso

Sylvano Bussotti

Risale a molti anni fa la maniera musicale secondo cui spettacoli teatrali - anche di grande originalità e interesse - godevano del suono, diffuso dagli altoparlanti, di musiche particolari, generalmente inserite in collages ingegnosi, spesso creati dagli stessi sperimentatori, attori, maghi e demiurghi che han dato vita all'invenzione scenica più originale. Raramente il suono era assente, anzi, l'enfasi della riproduzione elettroacustica ne ha fatto il protagonista, se non il mattatore, di recite e serate speciali. Più recentemente sono apparsi musicisti viventi ad affiancare mimi o dicitori, combinandosi con le più disparate sorgenti sonore e/o canore. A voler essere maliziosi possiamo insinuare che incontrastata protagonista di queste presenze rimane la chitarra - che alcuni francesi hanno la sfacciataggine di ritenere napoletana. Infine gli splendori ottusamente ritmati del rock hanno spazzato via tutto imponendosi di prepotenza. Progredire, di uso in uso, in questa direzione ha creato il proteiforme abuso attuale per cui chi ascolta guarda, troppo spesso distrattamente adora, si convince e compiace di un qualcosa creduto musica ma che, per la verità, dalla Musica è, a volte irrimediabilmente, lontano in una estraneità tanto triste da lasciarci del tutto disillusi. Vorremmo parlare della musica: meglio, parlarla, per una volta, tentando di restituire alla scena il respiro.

Il deserto, il vuoto *Teatro e società*

Oliviero Ponte di Pino

Uno sguardo all'indietro. A partire dagli anni Sessanta, abbiamo assistito in Italia a un radicale tentativo di rinnovamento del teatro, in rottura più o meno radicale con il passato. E' sufficiente, qui, segnalarne alcune direttrici non necessariamente incompatibili. In primo luogo, quello che si potrebbe definire genericamente 'Nuovo Teatro', è caratterizzato nelle sue diverse fasi e forme da:

- rinnovamento del linguaggio teatrale, adeguandosi alle esperienze delle avanguardie artistiche e delle più recenti sperimentazioni estetiche (l'avanguardia degli anni Sessanta);
- nuove forme di socialità e creazione di microculture e linguaggi autonomi, con venature in certi casi antropologiche (il 'gruppo');
- confronto aperto con la modernità e le sue tematiche (la metropoli, i nuovi media eccetera).

E, accanto a queste esperienze o addirittura intrecciate con esse, un certo filone di regia 'critica' (in grado di utilizzare gli strumenti della psicanalisi e dello strutturalismo); e un filone che potremmo definire 'teatro di poesia', nel quale sono confluite tanto esperienze di e sulla scrittura, quanto di teatro d'artista (cioè come espressione di una individualità).

Sono esperienze che in questi anni si sono intrecciate, sovrapposte, arricchite vicendevolmente, e che hanno garantito una indiscutibile vitalità: chi ha seguito l'evoluzione del teatro italiano negli ultimi decenni ha assistito da un lato a un continuo sforzo di ricerca, a una incessante elaborazione di nuovi linguaggi e temi. E tuttavia questo insieme di realtà non ha mai voluto (né potuto) porsi come schieramento unitario, né si è mai fatto carico di un progetto estetico o culturale comune. Piuttosto, ha privilegiato le diverse individualità artistiche (delle soggettività personali o di gruppo), facendo delle differenze uno dei propri principali patrimoni.

A fronte di questa attività, con tutti i suoi alti e bassi, sul versante del Teatro-Teatro (per inventarsi un'etichetta di comodo) nello stesso periodo purtroppo non si è visto quasi nulla, se non un graduale isterilimento. Gli Stabili avevano perso il loro slancio già negli anni Sessanta, quando il progetto culturale da cui erano nati appariva ormai svuotato; le compagnie (spesso a base cooperativistica) nate nel decennio successivo per rilanciare e radicalizzare il progetto degli Stabili, si sono rapidamente omologate; mentre il teatro privato appariva e appare eternamente legato ai pochi nomi che fanno cartellone, gli stessi da decenni; l'unica novità sono stati i sottoprodotti in cui i divi televisivi riscuotevano la cambiale dei loro successi sul piccolo schermo (in questo scenario va altresì sottolineata la cancellazione quasi assoluta della drammaturgia contemporanea dai cartelloni dei teatri pubblici e privati). Insomma, un processo involutivo (con eccezioni solo episodiche), apparentemente irreversibile, che ha portato a un degrado della qualità artistica, dell'incisività culturale e delle possibilità comunicative della scena. Anche perché il sistema teatrale nel suo complesso (dall'élite corporativa attraverso la quale si è autogovernato giù giù fino a un pubblico generalmente di granitica pigrizia) si è dimostrato refrattario a qualsiasi tentativo di rinnovamento, magari solo anagrafico, affidandosi quasi del tutto a una routine sempre più stanca.

In questo quadro, il fulcro è probabilmente un teatro pubblico che ha abdicato alle proprie prerogative e funzioni, e ha finito inevitabilmente per subire l'egemonia del privato. Uno dei suoi obiettivi originari, quello di dar vita a un teatro d'arte, ha finito così per ridursi a una funzione parascolastica o, nei casi migliori, a una auto-monumentalizzazione: prodotto ideale per uno spettatore con una concezione vagamente liceale della cultura, avido soprattutto di riconoscere e onorare i valori consacrati. Per non parlare di una difficoltà quasi insormontabile al rinnovamento sia culturale sia generazionale che dovrebbe essere in testa alla sua lista di priorità.

D'altro canto, se è vero che i segni di vitalità sono arrivati in gran parte dalla direzione del Nuovo Teatro (che a questo punto, con trent'anni di storia alle spalle, tanto 'Nuovo' non dovrebbe più essere), è anche vero che il Nuovo rimane ancor oggi troppo facilmente identificabile, e relegato in una condizione di

minorità (tanto è vero che l'etichetta, purtroppo, non ha perso del tutto il suo significato). Con sconcertante miopia, l'establishment teatrale si è dimostrato impermeabile a ogni contaminazione: a livello produttivo (salvo poche, recenti eccezioni da parte di alcuni Stabili, che segnano forse una inversione di tendenza), e soprattutto a livello distributivo.

E tuttavia, se il Nuovo non è stato in grado di contaminare il Vecchio, non è neppure riuscito a costruire una alternativa sufficientemente solida, per motivi non solo 'ambientali' ma probabilmente anche intrinseci. Il tentativo più ambizioso per dargli una struttura, quello dei Centri di ricerca, è fallito (per eccesso di ambizioni, per impreparazione, per una ambiguità tra il ruolo di distributore e quello di produttore: ma nella migliore delle ipotesi, i Centri avrebbero potuto essere solo degli Stabili di serie C). Oggi sopravvive dunque, e spesso precariamente, una galassia di realtà produttive, che però non è mai riuscita, in sede istituzionale, a far valere collettivamente le proprie ragioni. Mentre sono pochi gli Stabili che hanno cercato un'apertura autentica (e non strumentale) al rinnovamento.

Bisogna anche rimarcare che negli ultimi dieci anni sono cambiate le caratteristiche dello spettatore al quale può rivolgersi un teatro che vada oltre il puro e semplice consumo di un prodotto d'evasione o di intrattenimento. Il destinatario sono ovviamente fasce di pubblico inquieto, disposto a rischiare e mettersi in gioco, aperto a una esperienza culturale non solo televisiva o parascolastica. Tuttavia, questa fascia di pubblico in questi anni si è andata frammentando, in nicchie sempre più polverizzate. Per un certo periodo, alla frammentazione del pubblico può corrispondere una frammentazione dei linguaggi; ma a lungo termine non può non innestarsi un circolo vizioso sostanzialmente narcisistico, che porta all'asfissia comunicativa ed estetica (da questo punto di vista, la parabola di molti gruppi appare esemplare).

D'altro canto, contrapposto a questi pubblici 'specializzati' ma sempre più ristretti, si è andata estendendo la folla dello 'spettatore-massa' (compresa la quasi totalità del pubblico giovanile), refrattario a qualsiasi proposta che non sia filtrata dai mass-media: un rapporto che sembra annullare tutte le differenze e specificità, e che spinge verso un consumo passivo, superficialmente emotivo e non problematico.

In questa prospettiva va preso in considerazione un ulteriore elemento, intimamente legato al precedente, e ancora più preoccupante, vista l'incapacità del sistema teatrale di provvedere autonomamente al ricambio generazionale: la difficoltà quasi insormontabile di dar vita a nuove forme di aggregazione creativa, di far nascere nuove realtà. Negli ultimi anni, in campo teatrale l'unica modalità produttiva possibile per un esordiente è stata l'assolo comico. Come se fosse stato messo a punto un piano deliberato per impedire qualsiasi forma di aggregazione giovanile che non abbia per scopo il puro consumo culturale (tv, discoteche); sospingendo tutto il resto (perché in questi anni sono nate altre forme di

espressione e aggregazione) in una sorta di ghetto, a cominciare dalla rete dei centri sociali, che costituiscono comunque un possibile punto di riferimento.

In questa situazione, il Nuovo si trova investito di funzioni che originariamente non erano sue (anzi, semmai era l'opposto): perché si trova a essere l'unico possibile depositario di una cultura e di una tradizione teatrali che altrove non possono più esistere; perché non sembrano esistere, in ambito teatrale, altre forze in grado di farsi carico di una riflessione civile, politica nel senso più ampio del termine, sul caso italiano; perché oggi solo al suo interno operano le personalità artistiche che potrebbero farsi carico e rilanciare le istituzioni teatrali del paese. Probabilmente si tratta di un impegno superiore alle forze disponibili, che offre tentazioni che è quasi impossibile soddisfare. Anche perché la contaminazione con il Teatro-Teatro (e il confronto con queste responsabilità) pone - e ha posto nel recente passato - una serie di problemi che non sembrano facilmente superabili. A cominciare dalle modalità di lavoro, che per molti aspetti appaiono difficilmente compatibili, e andranno necessariamente ridisegnate: meccanismi produttivi, tempi di prova, rapporto con il testo, relazioni tra regista e attori (per non parlare del diverso atteggiamento e dei mezzi tecnici).

La nuova situazione culturale e politica cancellerà in ogni caso, e anzi sta già cancellando tutte le rendite di posizione (anche quelle, minime, conquistate dal Nuovo): sia per quanto riguarda il rapporto con le istituzioni, sia per quanto riguarda il progetto artistico o culturale. Impone dunque uno sforzo di ridefinizione di tutte le pratiche comunicative, compresa quella minoritaria del teatro. Diventa perciò indispensabile affrontare radicalmente, ancora una volta, la domanda sul significato, sulla necessità, sull'urgenza del teatro. E questo richiede un enorme sforzo di immaginazione.

Uno sguardo in avanti. Per immaginare un qualsiasi progetto a medio e lungo termine, è necessario confrontarsi a viso aperto con la realtà, così come si è venuta delineando. Ridotte ai minimi termini, le interpretazioni alternative possono ridursi a due.

La prima alternativa è che la situazione attuale rappresenti il nuovo stadio di un processo di svuotamento e desertificazione del tessuto sociale e culturale, antropologico. In questo caso la miglior linea di difesa consiste probabilmente da un lato nel barricarsi dietro la difesa dell'arte per l'arte, del valore della Cultura, dell'esaltazione della soggettività espressiva, e dunque nella creazione di zone franche; e dall'altro nell'appiattirsi su un'arte direttamente politica.

Il secondo scenario, meno drammatico, ipotizza che quello che si è creato non è un deserto, ma un vuoto. Un vuoto da riempire di esperienze e di senso. Allora la diversità delle forme e delle soggettività diventerà una ricchezza e una forza. Allora diventerà indispensabile ricucire tutti i fili possibili con il passato. Allora sarà possibile un rapporto con il pubblico che vada oltre il consumo di un prodotto più o meno ben confezionato.

Tradurre Shakespeare

Conversazione con Agostino Lombardo

a cura di Stefania Chinzari

“In ogni dramma shakespeariano, il protagonista, l'eroe, è il teatro stesso”, scrive Northrop Frye. E ancora: “Shakespeare era un poeta, autore di drammi, d'accordo: ma è più corretto e meno sviante dire che fu un drammaturgo che fece grandissimo uso del verso”. Solo due frasi dalle lezioni che lo studioso canadese ha dedicato a William Shakespeare. Due punti fermi per dare il via a una conversazione con Agostino Lombardo lungo i binari del teatro, della poesia e - inevitabilmente - della traduzione. Docente universitario alla Sapienza di Roma, anglista di fama e saggista, Lombardo è ormai da lungo tempo anche uno dei

massimi traduttori italiani dell'opera shakespeariana. Un'attività iniziata a metà degli anni Settanta col *Macbeth* ed esaltata, racconta, dalla collaborazione con Giorgio Strehler, nel 1977, per l'allestimento della *Tempesta*. Di questi ultimi tempi è invece il doppio impegno editoriale preso con Bulzoni, per cui dirige la collana della “Piccola biblioteca shakespeariana”, e con Feltrinelli, presso cui pubblicherà la traduzione dell'opera omnia del drammaturgo di Stratford.

Professor Lombardo, quali sono i criteri fondamentali che guidano l'attività di un traduttore di Shakespeare?

Il primo problema, dal punto di vista filologico, è quello della fedeltà al testo. Personalmente, ritengo che si debba essere fedeli alla parola shakespeariana, vista l'importanza che la parola assume in tutta la sua creazione: la parola lega le varie scene, determina i personaggi, costruisce la scenografia, ha una funzione addirittura superiore a quella che assume nella poesia. Il secondo punto è invece la fedeltà al teatro: un traduttore tende spesso a considerare queste come opere espressamente letterarie mentre sono testi concepiti per il teatro, pensati per essere recitati. Anche nei momenti apparentemente più lirici, infatti, siamo sempre di fronte alle battute di un'azione teatrale.

La recitabilità della traduzione porta con sé inevitabili problemi sulla contemporaneità del linguaggio: come li affronta?

Il linguaggio del testo è assoluto, fuori del tempo; quello della traduzione è sempre nel tempo, si rivolge nel presente a un pubblico contemporaneo al traduttore. Certo, sarebbe assurdo ricreare l'aulicità del Seicento, senza con questo spostarsi verso un linguaggio degradato, eccessivamente quotidiano. La parola deve essere alta quando nel testo è tale, senza mai dimenticare che il teatro è l'arte che ha per strumento l'uomo. Il traduttore non può non tener conto del fatto che sarà un attore a pronunciare quelle battute, e questo comporta problemi di dizione, di fiato, di ritmo, di intervalli.

Poesia e prosa, grande dilemma shakespeariano. La sua soluzione?

Shakespeare alterna prosa e poesia in modo mai casuale e sempre funzionale. Ritengo che il traduttore debba sforzarsi di rispettare questa varietà, il che naturalmente implica il problema del *blank verse* elisabettiano, un verso che non ha in italiano un preciso corrispondente. Abbiamo l'endecasillabo, che nella nostra letteratura ha la stessa funzione, ma da un lato è assai meno flessibile del *blank verse*, dall'altro renderebbe la traduzione troppo italiana. Dunque, ho cercato di elaborare un verso libero, basato sul numero degli accenti e non su quello delle sillabe: un modo che, ho sperimentato, crea nell'attore una guida, una sorta di rotaia che aiuta il ritmo e la memoria.

Lei ha tradotto molte opere, a cominciare dalla Tempesta fino al Tito Andronico, sapendo di destinarle a un regista, Strehler e Peter Stein nello specifico. Ma ha anche lavorato a tavolino, senza messinscena precise a cui pensare.

Il rapporto con il regista è utilissimo e fecondo, anche quando è portato a tagliare brani interi come per esempio è costume di Cobelli. Se questo scambio e questo lavoro sulle prove non è realizzabile, tendo a crearmi un palcoscenico della mente. Così, arrivato alla prima stesura la leggo ad alta voce, per sentirla, e penso magari a un attore particolare. Per *Antonio e Cleopatra* avevo immaginato più volte Valeria Moriconi, che poi interpretò la tragedia per oltre due anni.

Dopo Romeo e Giulietta, la sua prossima fatica sarà Amleto, un testo di cui lei stesso ha più volte sottolineato l'assoluta importanza dei vari registri linguistici. Quali problemi particolari pone questa tragedia?

Quando parlo di fedeltà al teatro dico esattamente che ogni personaggio è definito dal linguaggio che usa, dai modi, dalle azioni e dalle sue parole. Nel gioco di equilibri, nel continuo compromesso di ogni traduzione, lo sforzo è quello di far parlare i personaggi con le stesse differenze di cui li ha dotati Shakespeare, Amleto in testa. Per il resto, sono pronto e spaventato insieme nell'affrontarlo. È un testo che si porta dietro un' enorme tradizione critica, che pesa notevolmente, come nelle altre opere-mito.

Quali sono le opere più difficili? E cosa, all'interno di una stessa tragedia, pone maggiori problemi?

Difficilissimo è *Re Lear*, ma anche *Pene d'amor perdute* ha un linguaggio elaborato e molto complesso, così come *Troilo e Cressida* è un'opera dai molti registri, dove la degradazione deliberata del linguaggio pone varie difficoltà. Ogni opera di Shakespeare, poi, ci mette di fronte alla compresenza di tragico e comico ed è sicuramente il comico a creare maggiori ostacoli. È più colloquiale, più allusivo, senza dire dei giochi di parole, che sono quasi insormontabili e intraducibili.

Quanto dura una traduzione?

Ogni traduttore è consapevole del fatto che qualunque traduzione è effimera. Può durare venti-trent'anni, ma poi il mutare del pubblico, del linguaggio e del gusto la sorpassano inesorabilmente. Solo in Germania usano ancora traduzioni del secolo scorso, Tieck e Schlegel, mentre da noi quella di Carcano, sicuramente la migliore di tutto l'Ottocento, è oggi un documento letterario importante ma uno strumento teatrale inservibile.

La Casa delle attrici

Laura Mariani

La catena dei maestri del '900 - da Mejerchol'd, Stanislavskij, Craig ad Artaud e Brecht, e oltre - è innegabilmente tutta maschile, ma poiché è altrettanto innegabile che sui palcoscenici si è sedimentata molta creatività femminile, vorrei avanzare qualche suggerimento per rivendicare alle donne di teatro l'accesso alla scena della riflessione teorica.

A livello generale, per spiegare questa assenza, possiamo rileggere Virginia Woolf, la sua provocazione sul destino tragico riservato all'ipotetica 'sorella di Shakespeare': un genio prodigioso in un corpo femminile era destinato al suicidio o alla follia. Nel 1928, inoltre, in *Una stanza tutta per sé*, la Woolf scriveva che occorrecent'anni ancora perché le donne, conquistato l'accesso all'istruzione-

ne e alle professioni, raggiungessero certi risultati nell'arte. C'era poi il silenzio della storia sulle donne, un silenzio che nell'ambiente del teatro, a differenza che nella società, si presentava più come una crosta da rimuovere sotto cui ribolliva una piena presenza delle attrici, che come un soffocamento delle voci sul nascere. Poche figure d'eccezione dominavano un panorama di borbottii indistinti e di potenzialità inesprese, mentre gli uomini definivano la femminilità a partire dai loro fantasmi.

I maestri primonovecenteschi condividevano col mondo maschile un turbamento più o meno profondo nei confronti del 'femminile'. Stanislavskij, parlando della sua "infanzia artistica", segnalava l'enorme suggestione esercitata su di lui dalle attrici in quanto "simboli della femminilità"; mentre Brecht apprezzava le ragioni politiche del movimento delle donne e si appassionava al teatro materiale seguendo "la discesa alla fama" di Helene Weigel. Artaud scriveva di voler "tentare un femminile terribile. Il grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra, e della rivendicazione", "come il gemito di un abisso che venga aperto". E una turbata attrazione, alla maniera di Weininger, doveva essere alla base dell'atteggiamento misogino di Craig, figlio della bellissima Ellen Terry e fratello di Edith Craig. Tutto questo si traduceva anche in differenze di linguaggio: Stanislavskij e Brecht sottolineavano l'importanza della compresenza nella recitazione del polo maschile e femminile, Craig e Artaud parlavano di diverse qualità del movimento e del respiro in relazione al sesso.

Ma fuori dell'immaginario e del pensiero dei maestri dov'erano le attrici? Si limitavano a recitare o incidevano su altri livelli? Partiamo da Eleonora Duse. Ciò che accomunava la Duse ai protagonisti della rivoluzione teatrale primonovecentesca era la distanza dal teatro coevo e l'ansia minoritaria di dare senso al teatro, per distruggerlo e rigenerarlo: ma l'attrice, tanto ammirata da Craig e Stanislavskij, non scrisse libri sul suo pensiero o sulla sua esperienza artistica, e non creò scuole o tendenze codificate. Si impose invece come un'artista enigmatica, che non scioglieva la contraddizione fra modernità di recitazione e di visione e legame con un repertorio spesso inadeguato e con un ambiente teatrale tradizionalista.

La Duse ci costringe così ad abbandonare la linearità per seguire il flusso dell'arte e della vita, nel loro percorso intrecciato e contraddittorio, continuamente rinviandoci dal territorio delle idee e delle utopie a quello della concretezza e delle radici, alla dimensione 'piccola' del teatro, fatta di relazioni individuali. Non dobbiamo cercare in lei un'ansia di fondazione, di persistenza nell'"opera": del resto - lo diceva Simmel in un saggio d'inizio secolo dedicato alla cultura femminile - è solo il "senso comune" che "dà più valore al frutto che alla fioritura". E, d'altra parte, la Duse produceva anche frutti, ma per capire la sua posizione, nella tensione fra rivoluzione e conservazione, dobbiamo seguire la difficile strada di chi non vuol separare mente e corpo, cultura e natura, fuori e dentro. Dobbiamo interrogare parole e comportamenti per cogliere la radicalità del pensiero.

Andando in questa direzione mi pare si possa rintracciare una tradizione delle attrici, una tradizione nata dalla necessità di mettere in relazione i poli della struttura duale coagulata sulle rette parallele del maschile e del femminile: un problema riguardante l'intero genere umano, secondo Lea Melandri che articola il problema della differenza sessuale, richiamandoci alle origini e alla complessità. Alle donne, relegate nella natura e nella casa, la conquista del 'mondo esterno' ha imposto rotture personali e lunghe battaglie; e ancor più alle attrici, che quotidianamente si muovevano tra sfera privata e sfera pubblica, che mettevano in gioco il corpo.

Era forte nella Duse il rifiuto delle mutilazioni, il bisogno di pienezza, dentro il teatro e oltre, fino all'abbandono delle scene: un desiderio sotterraneo e intermittente di fuga, una sensazione ineliminabile di estraneità caratterizzata spesso il rapporto delle attrici col teatro, soprattutto quando l'impegno artistico era totale. Era insieme un impulso creativo e una ferita interna, su cui enormi energie venivano stornate.

Alla fine dell'800 e nel primissimo '900 era poi così carica di senso la relazione instaurata dalle attrici fra la scena e la vita, da costituire una sorta di calamita per le donne impegnate sia nelle altre arti che nella politica. Gli spettacoli femministi di Edith Craig - forse il primo esempio storico di teatro agit-prop - provocarono e rilanciarono la straordinaria creatività e capacità di teatralizzazione espressa dal movimento suffragista inglese. E l'esperienza e l'arte di attrici come Eleonora Duse, Ellen Terry, Sarah Bernhardt attrasse verso il teatro donne di lettere. Colette, la grande scrittrice della leggerezza, osservatrice attenta delle passioni femminili e degli sconfinamenti possibili fra le forme di vita, arrivò a farsi mima e danzatrice di professione per sperimentare i linguaggi del corpo nella loro globalità fisico-mentale. E l'*Orlando* woolfiano, questo straordinario romanzo che ha segnato la cultura del nostro secolo, rappresentò il mito di un personaggio multiplo eppure unitario che travalicava i secoli, i confini, i sessi. Chi, se non l'attrice, poteva tanto?

Il senso di queste esperienze va indagato e valorizzato anche a partire dal presente, in una fase di maggiore consapevolezza collettiva delle attrici, in presenza di una rete diffusa di organizzazioni piccole e grandi di donne di teatro e di singole che con le loro sperimentazioni fanno movimento. Sempre più emerge il bisogno di confrontare le pratiche artistiche con un impegno di riflessione teorica e di ricostruzione della memoria.

A questo fermento il festival di Santarcangelo può contribuire, creando - all'interno della sua struttura mista - un'occasione annuale di incontro e uno spazio che evochi un tentativo andato a monte - ma non per questo meno significativo - di Eleonora Duse. All'inizio del 1916, con la guerra alle porte, la Duse sognò di dar vita a una Casa delle attrici piena di libri, perché queste uscissero "dal chiuso cerchio" in cui erano costrette ed entrassero "nell'ambito più complesso e più vasto della vita intellettuale moderna".

Potremmo onorare oggi quel vecchio progetto.

L'altro sguardo di Antonio Neiwiller

Leo de Berardinis

Mi hanno chiesto in molti, subito dopo la sua morte, uno scritto su di lui; ho sempre rifiutato. Non volevo che si collegasse il nome di Antonio ad un fatto di cronaca, benché tragico. Avrebbero dovuto pensarci prima, quando era vivo, quando lavorava in silenzio e umiltà, quando non svendeva il suo lavoro, ma lo custodiva con leggera e non retorica sacralità.

Oppure avrebbero dovuto pensarci dopo, non *subito dopo*.

Sento molto la sua mancanza, la mancanza dei suoi racconti e ragionamenti a bassa voce un po' rauca, con ampi gesti delle mani e delle braccia, mi mancano la sua vivida intelligenza e il suo umorismo: penso alla faccia che avrebbe fatto e ai diversi "Mamma mia!" che avrebbe esclamato, ridendo con orrore e meraviglia, ad ogni nome dei ministri della prima seconda Repubblica, per non parlare dell'agghiacciante melodia forzitaliotta: "Maronna mia!".

Non posso più andare a ringraziarlo nei camerini (si fa per dire!) e ad abbracciarlo, rispondendo con "Va bbuono Antò!" quando immancabilmente chiedeva un mio parere con un semplice "Che ddici, Lè?".

Credo che pochissimi abbiano veramente capito o voluto capire l'importanza del suo teatro.

Un primo, fondamentale errore è separare l'attore Neiwiller dall'autore Neiwiller, magari a scapito dell'autore.

Quando lavorammo per la prima volta insieme (*Ha da passà 'a nuttata*, da Eduardo), Antonio, nei brani tratti da *Natale in casa Cupiello*, era Concetta, moglie di Luca Cupiello. Compito difficilissimo: essere donna senza imitare la donna. Durante le prove accennava appena, studiava molto le posizioni e gli spostamenti nello spazio scenico; aveva anche, fin dall'inizio, dato molta importanza al vestito, alla parrucca grigia, al rapporto con gli oggetti, ma non si muoveva *come una donna*, non usava il vestito o la parrucca per mascherarsi da donna, né cambiava il timbro della voce.

Il suo sforzo era quello del *non fare*, il suo sforzo era l'attesa, non passiva, ma dinamica, affinché Concetta apparisse da sé, naturalmente, *senza fare*.

Quando dico 'naturalmente', non alludo al naturalismo o immedesimazione, ma a quel manifestarsi spontaneo dell'interiorità, che avviene quando la si solleciti *ad arte*.

In poche parole, Antonio stava facendo un suo laboratorio sul tema Concetta, laboratorio che sulla scena diede uno splendido risultato.

Ed il processo creativo di Neiwiller autore è il medesimo, e medesimi sono i risultati. Il teatro-laboratorio di Antonio credo che sia il tentativo di sollecitare, in sé e nei compagni di viaggio, le corde interne del pensiero e dell'emozione, non separati, ma consonanti, perché trovino un varco attraverso le difficoltà tecniche, che ogni arte comporta, e divengano epifanie pure e scarnificate.

Questo procedimento ha bisogno di pazienza, di attesa, di tempo, ed è centrale per un teatro finalmente diverso, che noi tutti vogliamo e pratichiamo fra mille difficoltà e burocratici sprechi d'energia, ma che sarà umano e possibile solo se si ribaltano i modi produttivi e distributivi.

Un altro errore è l'aver definito il teatro di Neiwiller *poco collocabile sul mercato*, il che in qualche modo è vero, e non certamente per responsabilità di Antonio, ma diventa patetico e ipocrita se non si fa nulla o quasi, intanto per farlo diventare meno vero, e poi per cancellare del tutto quella parola *mercato*, che non ha nulla a che fare col teatro e con tante altre cose.

Neiwiller avrebbe dovuto essere qui col suo laboratorio; quando in modo informale mi offrirono la direzione artistica di Santarcangelo, fu il primo con cui ne parlai; la sua assenza ci priva di un importante punto di riferimento, artistico e umano.

Per testimoniare che è qui con noi, fortemente nella nostra memoria, ho scritto queste poche cose.

La morte tragica di un amico e artista è dolore intimo e perdita culturale, che, in questi tempi, aggiunge solitudine a solitudine; rendere tragica la vita di un artista, ostacolando la libera espressione delle sue opere, è responsabilità politica, che, in questi tempi, aggiunge barbarie a barbarie.

Per una nuova idea di teatro pubblico

Proposta di riflessione per la rinascita di un teatro d'arte

Asti Teatro
Festival di Santarcangelo
Festival di Polverigi
Volterra Teatro
Toscana delle Culture

- 1.0 Occorre testimoniare fortemente un teatro diverso.
 - 1.1 Gli elementi fondanti di questo teatro sono: l'arte dell'attore, le prove come processo creativo, l'indipendenza come sviluppo di una propria idea di teatro, il confronto con nuovi linguaggi e nuovi contesti, l'ensemble come strumento non effimero per creare, il laboratorio come modello di formazione permanente, il confronto con il pubblico inteso non come soggetto indifferenziato ma come spettatori consapevoli e critici, la concezione degli spazi teatrali come luoghi dell'incontro e della relazione.
 - 1.2 Siamo al punto terminale di una fase che ha visto l'affermazione prima e il declino poi del teatro inteso come servizio pubblico, del decentramento, dei circuiti.
In questi ultimi anni inoltre si è imposta una fuorviante concezione aziendalistica del teatro e della cultura che ne sta inaridendo le fondamenta di libero pensiero.
Occorre restituire un senso al teatro d'arte come anima di un nuovo teatro pubblico, e rilanciare il teatro e la cultura non come mezzi di potere o di consenso, o sottoprodotti, ma come necessità primarie per uno stato sociale. Bisogna ridefinire le competenze del ruolo istituzionale e del ruolo artistico, riconoscendone differenze e autonomie, sia a livello centrale che locale, perché il rinnovamento non sia soltanto sulle scene ma costituisca un ciclo virtuoso, riformulando una politica culturale in cui l'innovazione sia più forte della norma.
- 2.0 Oggi molti festival sono luoghi di teatro vivente.
 - 2.1 Non è un caso quindi che proprio da alcuni festival e dalle strutture che li gestiscono venga una proposta di riflessione che non coinvolge solo loro, ma l'intero corpo del teatro italiano.

Quasi mai si pensa alla necessità dei festival come luogo di pensiero e di progetto, di rischio e di trasmissione di esperienze.

I festival vogliono essere considerati, come di fatto sono, una parte del sistema teatrale che fornisce oggi nuove ragioni, nuovi orizzonti alla 'funzione pubblica' del teatro, alla sua necessità.

Da una parte infatti essi, presentando opere, autori, protagonisti della scena spesso inediti o emergenti, contribuiscono al rinnovamento del pubblico, dall'altra essi rappresentano delle risposte a domande latenti di una nuova organizzazione della cultura, di nuovi spazi, di nuove modalità di incontro, di più profonde relazioni.

- 2.2 Nei festival può essere verificata oggi una nuova idea di teatro non soltanto per ciò che avviene sul palcoscenico (linguaggi, temi, lavoro drammaturgico, registico, attorale) ma anche per ciò che è avvenuto e avviene nei modi produttivi.
Non c'è solo un rischio artistico legato alla singola opera. Spesso c'è un rischio organizzativo ed economico, ci sono vocazioni produttive che si confrontano da anni in questo settore e che sono oggi i punti di una più avanzata identificazione della 'funzione pubblica' del teatro.
Ecco perché alcuni festival propongono oggi a loro stessi di espandere la 'zona franca' in cui hanno operato, per diventare luoghi di progetto capaci di promuovere idee e regole per l'intero sistema teatrale: dalla produzione alla distribuzione, dalla formazione all'organizzazione.
- 2.3 I nostri festival, diversi tra loro per identità culturale e struttura amministrativa, si riconoscono nel processo di cambiamento del teatro dagli anni '60 ad oggi e intendono questo primo coordinamento come promotore di nuove proposte progettuali per il teatro italiano, aperto a quanti ne accettano i presupposti culturali e artistici.
- 2.4 Oltre un calendario concordato si è delineata una prima iniziativa sul tema comune *Per una nuova idea di teatro pubblico*, composta da una serie di giornate di studio all'interno dei 5 festival, realizzate in completa autonomia secondo la propria identità e vocazione.

Sono stati individuati inoltre alcuni punti di operatività comune per il futuro:

- pensare il festival come luogo di progettualità annuale
- attivare confronti e scambi di esperienze, collaborazioni di ospitalità e produzione, attività seminariali e laboratoriali
- lavorare all'incontro fra le generazioni teatrali, fino ai novissimi
- concorrere alla formazione di poli regionali e interregionali per una 'distribuzione naturale' delle opere e per la costituzione di contesti creativi
- organizzare in comune eventi importanti, da realizzarsi non necessariamente nei luoghi dei festival ma anche in altre città.