

Spettacoli

FUORI L'AUTORE/1.

Entra in scena una nuova generazione di drammaturghi
Da oggi ve li raccontiamo: si parte da Umberto Marino

Mille e una lingua in palcoscenico

STEFANIA CINZARI

■ A tutti quelli che credono che il teatro è in crisi: ieri, oggi, domani, sempre. A tutti quelli, che siccome è in crisi endemica, pensano continuamente al «nuovo». A tutti quelli che ogni autunno, rassegnati, comprano il «solito abbonamento», e a quelli che ostinati cercano ancora le cantine. A quelli che dicono che il teatro non morirà mai e a quegli altri che tifano per l'avversario. A tutti i fans dei «quattro moschettieri» (Shakespeare, Molière, Cechov, Pirandello) e ai battitori liberi che amano giocare al rischio: con le parole, gli specchi, il doppio, il linguaggio e la risata, ma insostenibile come un urlo.

Potranno non dirvi molto i nomi dei personaggi che abbiamo intervistato, ma non cedete all'abitudine del «solito noto»: è che per mestiere hanno scelto un posto all'ombra, invece delle luci della ribalta. Sono i «drammaturghi», gli scrittori di prosa, gli autori di teatro: siamo andati a stanarli di proposito per parlare con loro, che di teatro vivono e il teatro, sia pure a tavolino, lo fanno, di qualcosa che si scrive drammaturgia ma si legge scrittura, storia, linguaggio, realtà, immaginario, vita.

Perché il teatro, con buona pace di molti, non solo è vivo (e vivrà, vivrà...) ma sta cambiando, come peraltro sta cambiando il mondo. E alcuni drammaturghi-rabdomanti prima di altri hanno registrato lo scorrere di questi sotterranei fiumi. Puntualmente riversando la frammentarietà e l'inquietudine di un quotidiano così vicino a noi tutti nel teatro che scrivono e, talvolta, mettono in scena in prima persona. Un teatro che ha abbandonato la linearità classica della narrazione, che ha soppiantato i personaggi a tutto tondo e lasciato ai margini le gerarchie tradizionali, dentro e fuori il palcoscenico. Nevrosi, immaginari infranti, specchi oscuri, mostri della porta accanto, flash e frammenti: sono questi i nuovi materiali, i personaggi in cerca d'autore, gli strumenti di lavoro dei protagonisti di «Fuori l'autore», prima ricognizione in quella galassia affollata che è la drammaturgia contemporanea.

Diversi, diversissimi: per provenienza, formazione, età, percorsi. Impossibile (e inutile) fare paragoni di sorta, ma un denominatore comune ci ha spinti a presentarvi tutti insieme: la lingua. Tramontato il decennio del teatro-immagine, è oggi il linguaggio il veicolo attraverso cui passano i fantasmi e le affermazioni degli autori. Lingue quotidiane, ricercate, contaminate, azzerate e inventate ex novo. Non certo a caso molti di loro ricorrono alle lingue dialettali per saturare questo processo di una ricchezza che l'italiano medio e dilavato ha ormai perso. Lingue e linguaggi autoreferenziali che incantano e scorticano, poetici, archetipici e crudeli, come voleva il maestro Aroux. A ribadire che il teatro non ha dimenticato la sua essenza e la sua funzione: né la sua necessità.



Una scena dello spettacolo di Umberto Marino (sotto) «Ce n'est qu'un début»

Marco Delugio

Siete tutti convocati. A teatro

Parte con questa prima intervista la nostra inchiesta «Fuori gli autori», ricognizione tra i drammaturghi contemporanei e i nuovi linguaggi del teatro. E parte con Umberto Marino, quarantunenne autore romano che per primo ha saputo abbinare alla passione per il teatro quella per il cinema, dalla *Stazione a Volevamo essere gli U2* a *Dentro la notizia*. «Il futuro del teatro sta nel suo essere antitelevisione». Le ricette di un battagliero, inguaribile ottimista.

MARIA GRAZIA GREGORI

■ MILANO. A quarantun anni, una laurea in legge e un lavoro da criminalista, Umberto Marino è uno dei più quotati autori italiani di teatro, ma non disdegna anche frequenti incursioni nel cinema. Alla sua passata professione, però, Marino si rende conto di dover molto. «La laurea in legge - spiega - mi è stata utilissima per comprendere la fisiologia, la patologia dei rapporti umani. È capitato anche a Goldoni che era anche lui avvocato, non dimentichiamolo. A questo lavoro sono rimasto molto legato pure se l'ho abbandonato due anni e mezzo fa, perché non ce la facevo più a seguirlo. Conseguenza: una crisi di astinenza di realtà, perché il tribunale è, veramente, un grande teatro verità. Ho dato uno sbocco alla mia voglia di rapporto con gli altri facendo dei documentari. L'ultimo, in ordine di tempo, *Caro fascio ti scrivo*, una videolettura di Valerio Mastrandea a un suo amico che ha votato per Alleanza nazionale al quale, però, Valerio è legato perché entrambi sono ultrà della Roma. L'occasione per dire a questo amico che sbaglia, per spiegarli la galassia della sinistra e la grande manifestazione di Milano del 25 aprile: un documentario nel quale sono state coinvolte cinque troupe diverse con ore ed ore di materiale girato». Questo gusto per la vita vera, per il modo di comportarsi, di parlare della gente sta alla base di tutto il teatro di Marino, che ha ormai al suo attivo, dopo gli inizi come attore, ben diciotto commedie, tre atti unici, sei monologhi, otto radiodrammi.

Ma per raggiungere questa capacità di «convocare» il pubblico a teatro l'autore deve superare alcune difficoltà, deve combattere per la sua affermazione. Come avviene questo nel nostro teatro? Oggi personalmente non ho difficoltà, ma mi rendo conto che il problema esiste. Forse gli ostacoli maggiori stanno a monte. Da sempre, l'ho detto da sinistra e mi dispiace che Zeffirelli l'abbia raccolto da destra, sono contrario al superfinanziamento del teatro. La penso come Eduardo: preferisco che il mio benessere, il mio successo dipendano dal pubblico, non da un funzionario ministeriale, né dai favori dei politici. Questo significa maggiore libertà e nessuna possibilità di ricatto da parte del potere. Gli interventi dell'ente pubblico devono invece concentrarsi sui sostegni per permettere il funzionamento della «macchina teatro»: per esempio pagando gli spazi, il riscaldamento, le maschere. In Austria si comportano così anche per un genere complesso come l'opera, stando attenti alle spese. La conseguenza, per chi scrive e per chi mette in scena, sarà di pensare a uno spettacolo che si deve sentire, non tanto vedere. Mia nonna diceva «vado a sentire una commedia». Oggi si dice «vado a vedere una commedia». Certo so bene che il teatro non è solo un fatto auditivo, ma sono altrettanto sicuro che la visione non è la cosa più impor-

Dove leggerli? Dal colosso Ubu alla nuova collana della Sellerio

Una delle cose affascinanti del teatro è che si può mettere in libreria. Arte effimera per eccellenza, arte della memoria irraccontabile e irripetibile, ci lascia poi collezionare i suoi testi, sfidando ad ogni rappresentazione traduttori, registi e pubblico. Questo, per i classici. E nemmeno per tutti (pensiamo a Carlo Goldoni per dire del più noto). Figuriamoci i contemporanei. Il panorama editoriale italiano non è esattamente confortante. Pubblicare nuovi testi è difficile, difficilissimo. Un ostacolo che si somma a quelli della produzione e della circolazione. Come al Wwf, il teatro italiano è protetto dalle circolari ministeriali come specie in estinzione. Si obbliga l'allestimento di testi nazionali da un lato, mentre dall'altro i meccanismi di distribuzione macinano e stritolano gli spettacoli uno dietro l'altro, garantendo poche settimane di vita. Un vivaldo ad alto indice demografico (troppo alto?) dove la mortalità infantile è elevatissima e scoraggiante. A fronte di spettacoli così fugaci e invisibilizzati più servirebbe un supporto editoriale adeguato. Invece, le riviste del settore sono rimaste tre, «Sipario», «Hystrio» e «Ridotto» e esiste praticamente una sola casa editrice specializzata, la Ubulibri, colosso del ramo, a cui si deve, accanto alla saggiistica e ai testi, anche il fondamentale «Patalogo». Poche altre case editrici lasciano spazio alla drammaturgia: Garzanti ha inaugurato una collana (che ha pubblicato, di Marino, «Italia-Germania 4 a 3», «Ce n'est qu'un début» e «Volevamo essere gli U2»). Ricordi ha fatto altrettanto, privilegiando autori italiani contemporanei e Gremese prosegue la pubblicazione di testi pescando in modo particolare all'estero. Salvo rare offerte da parte di singole (e spesso piccole, dunque poco distribuite) case editrici, diamo dunque il benvenuto alla nuova collana di teatro di Sellerio.



□ S Ch.

tante, perché nel frattempo è stato inventato il cinema. Resto legato in questa mia critica all'affermazione di Lukács: «Il teatro è un luogo di uomini vivi di fronte ad altri uomini vivi». Dunque, per me, la vita del teatrante dipende solo dal favore degli spettatori. All'ente pubblico, poi, chiedo anche di finanziare gli spettacoli che gli spettatori, permettendone il funzionamento con delle sovvenzioni alle persone. Quando frequentavo l'Accademia avevo i miei idoli in Carmelo Bene e in Grotowski, il massimo della sperimentazione di allora. Mi colpì, allora, il fatto che Cieslak, il massimo attore grotowskiano, guadagnasse meno di me, alle prime armi. Ma era giusto

«La stazione» e «Italia-Germania» Uno scrittore «prestato» al cinema

Diciamo: è stato Umberto Marino uno dei principali fautori di quel costruttivo dialogo tra teatro e cinema che ha movimentato la fine degli anni Ottanta. In principio fu «La stazione», dunque, piccolo grande successo in sala che lanciò anche sul grande schermo la coppia Margherita Buy-Sergio Rubini (anche regista), cui si aggiunse il cattivo-Ennio Fantastichini, bravi nel condensare un triangolo con sorpresa finale tutto costruito tra gli arredi e i tic di una sonnacciosa stazione di Puglia. Stesso iter per «Italia-Germania 4 a 3», diretto da Andrea Barzini, portato sul set dal trio Bentivoglio-Cedema-Ghini, più Nancy Brilli nel ruolo dell'ex moglie tuttora inquietante. Dopo l'enorme successo in palcoscenico di «Volevamo essere gli U2» (tre stagioni a teatro, passando dal minuscolo Argot al maggiori palcoscenici d'Italia), stupi non poco la scarsa presa sul pubblico del film, storia di sei giovanissimi in bilico tra Pantera universitaria e i primi compromessi della vita, ancora una volta affidato a Barzini.

Lo stesso Marino, instancabilissimo sceneggiatore, si è poi cimentato con la regia cinematografica. Il suo primo film dietro la macchina da presa è «Cominciò tutto per caso», un'opera a lungo annunciata e inseguita, che porta per la prima volta ambientazioni e cast fuori dal mondo «generazionale» dell'autore, per affrontare anche i nodi di un amore interraziale. Forse non a caso, con l'abbandono della precedente professione di perito calligrafo, arriva un paio di anni fa la voglia di girare documentari, quasi il bisogno di compensare il «tasso di realtà» perduto con la frequentazione del tribunale. Ecco allora «Utopia, utopia per piccina che tu sia», presentato l'anno scorso a Venezia, girato in una scuola dell'estrema periferia romana, e adesso, appena annunciato, «Caro fascio ti scrivo», videolettura tra fascismo e 25 aprile.

□ S Ch.

così perché loro, che erano grandissimi, lavoravano su di un terreno di frontiera, cercavano un linguaggio di punta e dunque non potevano e, soprattutto, non volevano chiedere. Anche se avevano tutti i titoli per farlo.

E allora che fare?

Per esempio come fa l'Idi con il premio Under 30, nato da una mia idea. Sono contrarissimo ai riconoscimenti ai drammaturghi laureati che non ne hanno bisogno, ma un giovane sotto i trent'anni deve avere delle possibilità di confrontarsi con il pubblico. Lo ammetto, oggi la situazione di uno scrittore di teatro è molto più facile di quando ho cominciato io: la scena era allora dominata dai lamenti degli autori contro i teatri stabili che non li rappresentavano, io invece mi sentivo come un vero e proprio guastatore. Ero cattivo, mi spingeva una vera e pro-

pria frustrazione di classe, la rabbia di vedere che il cinema, il teatro lo facevano solo i figli di papà con un sacco di soldi. Non è un caso che Rubini, Castellitto, Fantastichini ed io, che non eravamo affatto tali, ci siamo messi insieme facendo le cose nelle quali credevamo, con pochissime lire, ripagandoci di quelle spese, e poi guadagnandoci anche.

Oggi la situazione dello scrittore di teatro sembra più facile; ma nel passato non è stato proprio così e sul futuro non si hanno le idee chiare...

Non sono d'accordo. Negli anni Settanta, per parlare di un passato recente, c'erano autori come Eduardo, il più grande per me, visto che non sopporto Pirandello. Scrivevano per le scene, allora, Patroni Griffi, Brusati che erano rappresentati un po' dappertutto.

C'era Dario Fo, che è stato capace di fare andare la gente a teatro non solo per vedere qualcosa, ma per un'idea. C'era Natalia Ginzburg. E poi, in un ambito un po' particolare, c'erano due geni come Carmelo Bene e Leo De Berardinis, per me il più grande drammaturgo post beckettiano, altro che Thomas Bernhard. Anche sul futuro mi sento ottimista. Il teatro avrà un futuro fino a quando sarà un mondo, non solo un edificio, che si rende conto che fuori pulsa ed esiste una vita che va rappresentata. Il futuro del teatro sta nel suo essere antitelevisione, nel criticarlo. Cosa che il cinema non può fare, perché nasce dalla stessa cultura dell'immagine del piccolo schermo. Il futuro del teatro sta nelle storie da raccontare, nel «futuro Italia», nell'essere battagliero, luogo naturale dell'opposizione. Ottimista? Forse, e magari è anche vero che è proprio questo il difetto che mi riconosco, e che si riflette nella mia scrittura. Ma io non posso fare a meno di riconoscermi nel *Prologo in cielo del Faust* di Goethe dove Dio, discutendo con Mefistofele, parla della radicata bontà dell'uomo. Forse è per questo che i miei personaggi sono tutti un po' degli angioletti. Certo ho anche delle virtù, ma non le dico perché sono stato educato bene.

Quarantun anni, un numero già cospicuo di testi di successo all'attivo, rappresentati in teatro e, talvolta, anche riproposti sullo schermo, sceneggiatore cinematografico. Cosa salvare e cosa buttare in una produzione così vasta?

Vorrei rispondere negando, innanzi tutto, una cosa che mi è stata rimproverata. Io non scrivo testi di teatro pensando al cinema, non scrivo per trovare il modo di arrivare allo schermo. Il teatro è, e resta, il mio amore più grande. Per questo amo tutti i miei testi, anche quelli meno riusciti. I testi sono come dei figli e qualcuno è preferito: per esempio *Sputo*, monologo su Dio che appartiene alla serie dei lodevoli insuccessi; *Il carcere*, un testo ancora inedito che metterò in scena quest'inverno; poi *La stazione*, *L'ultima sigaretta*. Perché avrei dovuto sposare Angela Marvulli...