

Il festival Opera Prima di Massimo Munaro

Il testo è stato scritto per il Convegno "Ardore e Disincanto"

Per un gruppo teatrale nato e cresciuto in una piccola città di provincia come Rovigo, l'idea di un Festival era di per sé una chimera da inseguire con costanza e una buona dose di follia. Tanto più un Festival dedicato interamente ai gruppi - così ci sentivamo noi - della nuova ricerca teatrale italiana.

Chi ci avrebbe potuto prendere sul serio qui e tanto più fuori dalla nostra città, relegata com'era, ma oggi non è poi tanto diverso, letteralmente ai confini dell'impero - come amavamo dire allora?

Era il 1994: il Lemming contava già setti anni di esistenza. Un'esistenza fatta, già allora, di prove, spettacoli, laboratori. Ci sentivamo confinati ai margini di una città ai margini.

Il nostro rapporto con Rovigo non è mai stato facile. All'inizio ci guardavano con quella simpatia con cui si guarda i giovani quando li si pensa innocui. Col passare degli anni, al nostro progressivo rivelarci non propriamente *innocui*, le cose sono via via cambiate, e ci siamo sentiti oggetto di una contesa fra una parte della città che ci guardava sempre più indispettita e un'altra parte della città che riconosceva in noi probabilmente una spinta al nuovo, al cambiamento.

Racconto queste cose perché trovo importante riflettere anche sul contesto, sui luoghi, in cui gli eventi accadono. E allora può sembrare assurdo che un festival dedicato alla nuova avanguardia teatrale italiana (uso questa parola consapevole di tutti gli equivoci che una simile definizione porta con sé) sia nato proprio in una piccola città culturalmente conservatrice - in cui esisteva, ed esiste, un unico teatro pubblico che proponeva da sempre una stagione lirica e una stagione di prosa tradizionale, e un teatro parrocchiale volto esclusivamente alla promozione del teatro dialettale. Di avanguardia o di Nuovo teatro qui non si era proprio mai sentito parlare. Può sembrare quindi un paradosso che Opera Prima sia nata (o meglio rinata come vedremo) proprio in questo contesto: ma certo non è un caso. La scommessa, per noi, oltre tutto si faceva anche più ambiziosa visto che si estendeva a tutto il territorio nazionale. Proprio nel momento in cui i gruppi della ricerca storica conoscevano un forte momento di crisi e di involuzione poetica e artistica, o almeno così ci sembrava, noi eravamo pronti a scommettere che nell'oscurità una nuova fila di giovani teatranti lavorava e sperimentava con coraggio nel misconoscimento più assoluto. Nessuno per altro sapeva se questa loro esistenza era reale oppure no. Nemmeno noi. Si trattava di scommeterci.

Devo dire che fummo i primi a sorprenderci quando, in risposta ad una nostra scarna lettera/bando di presentazione (spedita ad un indirizzario fatto di biblioteche, scuole di teatro, compagnie riconosciute, centri di ricerca teatrali, e di quelle pochissime nuove realtà con cui eravamo già in contatto), fummo letteralmente sommersi da quasi duecento domande di partecipazione.

Fummo colti alla sprovvista. All'epoca non avevamo nemmeno un ufficio dove raccogliere tutto il materiale. Passavamo i giorni a vedere video e a viaggiare, quando ci era possibile, non solo per visionare degli spettacoli ma proprio per conoscere altri gruppi, altre metodologie di lavoro, altre esperienze.

L'entusiasmo era crescente. Non eravamo soli. Una prima scommessa era già vinta prima ancora di realizzare concretamente la prima edizione del Festival. Il Festival Opera Prima nasceva innanzi tutto in una sorta di continuità ideale con un analogo Festival realizzato a Narni una decina d'anni prima dal critico Giuseppe Bartolucci. Come Narni si era fatta promotrice della generazione teatrale precedente, noi ci proponevamo, per citare alla lettera il programma della nostra prima edizione, *"in controtendenza rispetto alle consuetudini odierne, di offrire un panorama significativo, anche se non esaustivo, dei diversi percorsi intrapresi dal giovane teatro italiano - di fare il punto, in sostanza, sul teatro degli anni '90"*.

Piuttosto che di teatro sarebbe più giusto, come è stato successivamente rimarcato da Antonio Calbi con il nome dato alla sua fortunata rassegna milanese, parlare di teatri '90. Per noi, fin dall'inizio, le tendenze dovevano essere rimarcate proprio nelle differenze. Le differenze erano un valore e costituivano un po' la caratteristica di questa che andava configurandosi via via come una nuova

ondata.

Scegliemmo la metà di giugno come data di realizzazione del Festival un po' perché si proponesse come il primo dei Festival estivi italiani, lontano da antipatiche e per noi deleterie sovrapposizioni di date con altri Festival, un po' come ulteriore omaggio a Martino Ferrari da poco prematuramente scomparso. Martino aveva fondato il gruppo con me e aveva condiviso e contribuito a tutti i nostri progetti, compreso l'idea di un Festival da dedicare ai giovani gruppi della ricerca teatrale italiana. Lavorava come ricercatore presso l'Università di Ferrara. Durante un sopralluogo aereo su degli scavi archeologici che conduceva ad Isernia, l'aereo su cui era precipitato. Giugno era il mese in cui era nato. Era giusto che Opera Prima nascesse in giugno.

Alcune precisazioni metodologiche.

Volevamo realizzare un Festival anche da un punto di vista politico e organizzativo diverso dagli altri. Nonostante i nostri rapporti non facili con la città per noi era chiaro che il Festival doveva riuscire a coinvolgere almeno la parte più viva di Rovigo, altrimenti non avrebbe avuto senso. Lanciammo così l'idea di una sorta di sottoscrizione, attraverso il tesseramento alla nostra compagnia, per sostenere la realizzazione del Festival. Raggiungemmo quota 300 soci. Il valore politico di questa adesione convinse il Comune a garantire un sostegno economico e logistico (per l'allestimento tecnico degli spazi) all'intera iniziativa. Anche Provincia, Regione e il Circuito teatrale regionale ArteVen aderirono al progetto seppure con cifre quasi simboliche (in tutto il budget della prima edizione del Festival era di 67 milioni - budget non aumentato nel corso degli anni).

La responsabilità organizzativa doveva essere collegiale e investire più persone possibili.

Alle Compagnie doveva essere garantita la liquidità immediata del loro cachet e una assistenza tecnica completa.

Scegliere pochi gruppi ogni anno su una quantità davvero enorme di richieste non era facile. Ce ne siamo sempre assunti la responsabilità: oneri e onori. Questo succede sempre e a chiunque organizzi un Festival. Noi avevamo l'aggravante di dover scegliere fra colleghi e di essere, da questo punto di vista, misconosciuti ed esposti al giudizio come tutti gli altri.

Per quanto riguarda la critica decidemmo subito di fare le cose in grande. Prendemmo in mano telefoni e fax e sommergemmo di comunicati stampa le redazioni di quotidiani e di televisioni, oltretutto un numero imprecisato di critici importanti: unico a rispondere il critico di Repubblica Franco Quadri.

Provammo a invitare anche organizzatori di altri Festival, i responsabili dei Centri di Ricerca: non si vide nessuno.

Il fatto più clamoroso restava il dato politico. L'esistenza di un numero così impressionante di gruppi teatrali (al nostro censimento arrivammo a 200 ma di lì a un anno il numero arrivò a 300) che popolava in modo sommerso la realtà teatrale italiana ci pareva un dato importante e decisivo. Così sull'onda dell'entusiasmo, alla fine del Festival ci facemmo promotori di una serie di incontri fra i gruppi teatrali e arrivammo un anno dopo alla seconda edizione del Festival ad un Convegno il TEATRO ESPLOSO in cui si decise di presentare un documento politico comune. I quattro giorni del Festival si trasformarono in assemblea permanente: una sessantina di gruppi discussero animatamente le bozze di un manifesto che solo una parte dei presenti (35) finì poi per sottoscrivere. Ma il dardo era stato lanciato e l'attenzione verso il nuovo sarebbe da lì a poco, finalmente, cresciuta a dismisura.

Il documento politico era diviso in quattro punti:

1. la denuncia sull'impossibilità effettiva di un ricambio generazionale - *"da dieci/quindici anni il Carrozone Teatro si è rinserrato in se stesso e ha gettato le chiavi. Entrarvi non è più possibile per nessuno"*;
2. la constatazione della mediocrità e del marciame in cui il teatro italiano ufficiale perversava;
3. la rivendicazione di esistenza di un teatro sommerso e che è finalmente vitalmente esploso;
4. la necessità di una solidarietà comune.

Da quel Convegno nacque successivamente l'Associazione dei Teatri Invisibili (da cui il Festival

omonimo a San Benedetto) che segnò per altro una spaccatura (ideale, politica, ma anche poetica) all'interno di questo movimento nascente: spaccatura che per altro non si è più rimarginata. Spaccatura che infondo era già insita nelle premesse. Così recitava la premessa poetica a quel manifesto scritto come IO collettivo da Paolo De Falco giovane artista leccese: *Addìo. Restiamo ad aspettare. La giovinezza ha un rapporto meraviglioso con l'attesa. E l'attesa del teatro ha un rapporto meraviglioso con la giovinezza. L'arte non ha bisogno di generazioni. Ma noi rappresentiamo un diritto del tempo a poter morire. A inventarsi il passatempo dell'inizio e della fine. Niente di nuovo ma le ripetizioni a teatro sono la vita. La sua vita. (...) Noi siamo il dubbio del teatro. L'eredità del dubbio... che ha bisogno per la sua stessa sopravvivenza di conservarsi giovane e audace. Noi siamo il suo strumento. (...) Sicuramente finirà questo legame d'intesa ma che importa se è così bello piegarsi al destino dei fallimenti.(...)"*

In quei giorni si respirava nell'aria febbrile la sensazione che qualcosa potesse davvero cambiare.

Decidemmo di dedicare la terza edizione del Festival ad una prima riflessione pubblica sulle linee poetiche che caratterizzano il Teatro degli anni '90. A questo Convegno di due giorni furono invitati una decina di critici e storici del teatro, alcuni artisti delle passate generazioni, e soprattutto una trentina di gruppi invitati finalmente a parlare del loro lavoro, della loro ricerca, della loro poetica. Anche questo fu credo un momento decisivo per far rivelare la consistenza e la maturità almeno di alcuni percorsi artistici in seno a un movimento così magmatico.

Giungiamo così al 1997 e al 1998, e cioè alla quarta e alla quinta edizione del Festival. Lo scenario intorno, come da auspici, è completamente mutato. Sul modello di Opera Prima altri Festival analoghi nascono in Italia: il Festival Extraordinario a Roma (che purtroppo conosce solo lo spazio di una stagione), Crisalide a Bertinoro e poi Scena Prima seguita da Teatri '90 a Milano, che si estende prima a Torino e quest'anno anche a Palermo. Festival importanti come Santarcangelo, Volterra, Polverigi aprono le porte ai giovani gruppi. I Teatri e le stagioni consacrate da sempre alla ricerca storica cominciano a contenderseli i nuovi gruppi. L'interesse critico si estende a macchia d'olio. I giovani gruppi sembrano diventare la moda del momento. Le grandi istituzioni, l'Eta in testa, dimostrano un'attenzione al nuovo che non sembra del tutto effimera. Persino lo Stato ripensa la sua mitica circolare ministeriale (di una legge al momento si continua ancora soltanto a parlare) e aggiunge un articolo (il 14 - per altro già sparito nel nuovo regolamento) che è (era) una porta di accesso - seppure densa di inganni e trappole - aperta apposta per le giovani formazioni. Potremmo dire, per i pochi gruppi entrati al finanziamento, dalla invisibilità alla precarietà. In buona compagnia.

Basta aspettare però qualche anno - siamo arrivati già ai giorni nostri - e tutto torna ad una preoccupante normalità. E' il ritorno all'ordine. I segnali si sono fatti, improvvisamente, sempre più sconcertanti. Della apertura ai giovani gruppi non resta traccia nel Nuovo Regolamento ministeriale. E di nuovo per chi nasce oggi accedere ai contributi torna ad essere una chimera. Il Carozzone è tornato a rinserrarsi in se stesso. La moda del nuovo si è rivelata piuttosto effimera: e l'interesse critico, così come quello dei grandi Festival, sembra essersi fossilizzato soltanto su alcuni gruppi già per altro abbondantemente emersi. Chi si preoccupa oggi del Teatro sommerso? La risposta è: nessuno.

Le prime ricostruzioni storiche, siamo già nell'epoca dei bilanci, danno un quadro semplificato di una complessità che, per altro, appunto, non registrano affatto. Le pubblicazioni, che oggi si affrettano ad uscire, lasciano così piuttosto imbarazzati. E uno sguardo sullo stato generale del teatro italiano lascia stupiti. Annichiliti. Arrabbiati. Corsi e ricorsi della storia, il movimento resta ciclico. Siamo nell'epoca della risacca.. Tutto è ritornato allo stesso punto da cui siamo partiti otto anni fa.

Così, al solito, tutto sembrava cambiare per rimanere in realtà sempre lo stesso.