

LA FORTEZZA VUOTA

discorso sulla perdita di senso del teatro

di Massimiliano Civica e Attilio Scarpellini

SULLA SOGLIA

In segreto, molti di noi non sono più certi che il teatro abbia una funzione e il diritto di esistere nel mondo d'oggi. La riforma ministeriale, con i suoi tagli e la sua impostazione strutturale, ha fatto intravedere il piano che la sottende, quello di una progressiva dismissione del finanziamento pubblico al teatro.

In un paese che sta smantellando lo stato sociale e di diritto, dove la salute, l'istruzione e la cultura ben presto saranno *optional* appannaggio di chi potrà permetterseli, che "diritto" abbiamo di lamentarci per la crisi teatrale? Gli spettatori di teatro - in quella sorta di indagine di mercato tramite cui lo Stato definisce ormai le sue priorità d'intervento - costituiscono una bolla di consumatori (o elettori, che oggi fa lo stesso) equiparata a quelle degli appassionati di *manga*, dei collezionisti di trenini o di palle di natale retrò; insomma chi ama il teatro rappresenta una fetta di "mercato culturale" piccola ed esclusiva, ed è "morale" che si paghi da sé il proprio "vizio".

Per lo Stato il teatro non ha già più una funzione pubblica, e molti di noi, anche per la cattiva coscienza del lavoro svolto, non contraddicono o non vogliono prendere nota di questa affermazione. Si va avanti come niente fosse, intenti a cucinare la cena mentre la casa brucia.

Il teatro è minoritario, ed oggi ci hanno inculcato il senso di colpa dell'essere minoritari. Sta a noi, se ne abbiamo la voglia, la forza e il coraggio, dimostrare, almeno a noi stessi, che minoritari non vuol dire minori. E trarne le debite conclusioni.

OGGI IL TEATRO È UNA FORTEZZA VUOTA

La fortezza vuota è il titolo di un libro di Bruno Bettelheim sull'autismo. Negli anni le tesi dello studioso americano sono state criticate, ma la "fortezza vuota" rimane una delle immagini più precise e commoventi per descrivere la mancanza di senso che rischiano di avere le nostre azioni.

La paura, l'insicurezza e l'opacità del mondo possono portarci a rinchiuderci dentro di noi, a costruire una fortezza che tenga fuori la realtà e gli altri. Ma, se non si accetta di "stare al mondo" e di aprirsi ai Valori, i nostri comportamenti perdono di significato, divengono stereotipati e compulsivi, costringendoci ad immani fatiche per difendere il vuoto.

L'illogica riforma teatrale entrata in vigore (che ha inciso su una situazione pregressa già critica), il taglio costante dei finanziamenti e la preoccupante mancanza di spettatori hanno gettato il teatro italiano nell'angoscia.

Tutti abbiamo paura di perdere il lavoro, non vediamo vie di uscita e siamo preoccupati per la nostra stessa sopravvivenza. In queste condizioni terribili il rischio è quello che ognuno difenda coi denti il proprio orticello, agendo secondo la logica *mors tua vita mea*. La guerra tra poveri è alle porte. Vogliamo sopravvivere per sopravvivere, al di là che le nostre azioni abbiano senso o meno.

Se si perde il senso allora si inizia ad agire senza senso

Oggi si continuano a produrre spettacoli, escono i cartelloni delle stagioni, si fanno festival teatrali, ma c'è la sensazione di andare avanti per forza d'inerzia: agiamo secondo abitudini e consuetudini di cui però, nell'intimo, non ravvisiamo più il significato e le finalità.

Oggi a teatro "facciamo finta" che le nostre azioni abbiano uno scopo ed una possibilità di presa sulla realtà, ma il nostro agire è palesemente senza senso, e i nostri comportamenti sono compulsivi e stereotipati.

Oggi ognuno si barriera nella propria fortezza vuota, sperando che passi la tempesta che c'è fuori.

IL TEATRO È UN SERVIZIO PUBBLICO

Il comportamento deviato si definisce in relazione al comportamento sano. In una situazione di crisi estrema, per ritrovare un senso al nostro agire, dobbiamo volgerci indietro, riscoprire la sorgente e l'origine del nostro lavoro e i suoi perché. Quando non si sa più parlare bisogna tornare all'ABC.

Il teatro è un servizio pubblico e per questo riceve finanziamenti statali. In qualche modo, è equiparato alla scuola, ai musei e, anche e perfino, alla sanità pubblica: il teatro serve a fare stare meglio l'anima. Queste sono tutte attività in perdita economica ma che fanno sì che una civiltà sia tale. Cioè inclusiva, solidale, compassionevole: il contrario dello stato di natura, dove vige la legge del più forte.

Tutti dobbiamo morire. Dovere dello Stato non è solo quello di assicurare la sopravvivenza materiale ai suoi cittadini, ma anche di offrire ad essi le possibilità di una crescita spirituale, morale, intellettuale, emotiva e sociale. Non basta sopravvivere, perché allora vivere un giorno o cento sarebbe lo stesso, e non ci sarebbe differenza tra l'*elan vital* di una pianta e il nostro.

Lo Stato dunque spende risorse per avere cittadini migliori, e, rispetto all'arte e alla cultura, ha l'obbligo morale, di fronte al fatto che siamo tutti "effimeri", di fare suo questo pensiero di Roberto Rossellini:

Secondo il mio ideale l'arte deve aiutare gli uomini ad appassionarsi con letizia ai loro problemi, deve spronarli ad identificarsi con essi cosicché abbiano il senso di ciò che sono: eroi.

Gli scopi del teatro pubblico

Il teatro viene finanziato dallo Stato con lo scopo di portare ai cittadini spettacoli di alta qualità artistica e di intenso impatto emotivo; ovvero con lo scopo di "educare" i cittadini attraverso l'Arte e il Bello. Ha la medesima funzione ideale che dovrebbero avere i musei e la scuola: attraverso l'emozione, la bellezza e l'intelletto, attraverso cioè una conoscenza "totale" che coinvolga mente e sensi, aiutare i cittadini ad "elevarsi" in un cammino sociale e spirituale che aumenti la loro coscienza e la loro possibilità di presenza e d'intervento sul reale.

Gli obblighi del teatro pubblico

Lo Stato, per raggiungere questi scopi, finanzia il teatro a patto che:

- 1) Il teatro produca artisti e spettacoli che abbiano alte ambizioni d'arte. Il finanziamento pubblico serve, infatti, per permettere, agli artisti, di lavorare al riparo dai compromessi del "mercato" e, ai loro spettacoli, di arrivare al "grande" pubblico.

- 2) Il teatro deve riuscire ad avvicinare sempre più spettatori possibili alle sue produzioni d'arte. Il teatro, attraverso lo sforzo promozionale, i percorsi di formazione, gli incontri con critici, specialisti e gli stessi artisti, deve fornire quanti più strumenti possibili al pubblico perché possa fruire al meglio degli spettacoli proposti e costruirsi un gusto più esigente e consapevole. Lo Stato dunque finanzia il teatro anche a patto che questo si prenda in carico il compito, negli anni, di creare ed incrementare un pubblico (ovvero una comunità di cittadini) sempre più competente ed esigenze verso i fatti d'arte.

Il teatro pubblico promuove la comunione degli artisti e degli spettatori

In estrema sintesi, il teatro viene finanziato dallo Stato per permettere agli artisti e ai cittadini di entrare in relazione e di farsi "comunità": una comunità virtuosa che, coi mezzi dell'arte teatrale, renda i suoi componenti uomini e cittadini migliori.

Un virtuoso "Voto di scambio"

Lo Stato dunque ripiana i debiti e il passivo di bilancio dei teatri in cambio di rigorose scelte di qualità in abito artistico. E il parametro del giudizio qualitativo, per quanto possa essere difficile e contrastata la definizione di ciò che è "di qualità", deve essere, ben più dei parametri numerici, il criterio valutativo discriminante per l'assegnazione del finanziamento pubblico.

AVVERTENZE

Prima di passare ora dall'idealità del Teatro Pubblico alla descrizione dello suo stato attuale, occorrono un paio di avvertenze:

- 1) Quando si analizza una realtà nel suo complesso, l'analisi riguarda la media delle occorrenze di tale realtà: non vengono, cioè, tenute in considerazione le eccezioni. Esistono a tutt'oggi diverse realtà teatrali (Teatri, Compagnie, Residenze, Festival ecc.) che tentano di svolgere al meglio e con coscienza il proprio lavoro, ma esse rappresentano, appunto, delle eccezioni. E, per un'analisi utile del funzionamento di un sistema, la "regola" è sempre più significativa dell'eccezione.
- 2) Quando, nel corso del testo, usiamo la parola "teatro" o "grande teatro" intendendo una struttura produttiva, ci riferiamo sempre ai Teatri Nazionali e ai Tric. I Teatri Nazionali e i Tric sono, infatti e nei fatti, le uniche strutture che hanno economie e fondi da spendere, e quindi una concreta opportunità di svolgere una politica culturale. I Centri di Produzione, i Festival e le Residenze Teatrali non hanno le reali economie necessarie per la produzione e la circuitazione degli artisti e dei loro spettacoli: il contributo che ricevono basta a malapena a mantenerli in vita e a pagare gli stipendi di chi ci lavora. Ciò conferma che la riforma ministeriale entrata in vigore non ha alcun interesse verso una "teatralità diffusa", verso i piccoli teatri sparsi sul territorio, avendo invece deciso di occuparsi solo dei teatri delle grandi città.
- 3) Nel corso del testo faremo spesso riferimento e ci rivolgeremo ai critici e agli artisti. Ora per essere definiti "critici" ed "artisti" non bastano l'amore e la passione per il teatro, ma occorrono competenza, studio, rigore, esperienza, tirocinio e talento: occorre insomma essere in tutto e per tutto dei professionisti. Questa precisazione è oggi resa necessaria dal fatto che, per la tremenda crisi economica e culturale in cui versa il teatro, il criterio discriminante del "venir pagati" per potersi definire "professionisti" è saltato. Ma, per cominciare a rimettere le cose a posto, è necessario che le persone valide e competenti trovino le energie e nuovi modi per marcare le differenze con i semplici "appassionati".

Perché, se l'amore per il teatro unisce professionisti e dilettanti, la competenza e la professionalità devono distinguerli.

Il teatro italiano vive di finanziamento pubblico

In Italia nessun teatro potrebbe sopravvivere senza il finanziamento pubblico. Le rare eccezioni (teatri e compagnie che si occupano di musical e varietà comici con attori televisivi) sono il poco che rimane del teatro d'iniziativa privata.

I Teatri, i Festival e i Circuiti costruiscono i loro bilanci preventivi contando unicamente sul finanziamento ministeriale e su quello degli enti locali. Il capitolo degli incassi derivanti dallo sbigliettamento o dalla vendita degli spettacoli non ha praticamente incidenza su tali bilanci. Insomma, si struttura la propria attività in modo che, anche se non si avesse un solo spettatore pagante, il contributo pubblico basterebbe comunque a coprire le spese di gestione. Come diceva un famoso organizzatore oggi scomparso: "Il finanziamento del Ministero è il mio mangiare".

Quanti di noi hanno assistito a serate con quattro spettatori in sala e otto attori sul palco? Ma ciò non ha importanza: anche a sala vuota *the show must go on* per raggiungere il numero di repliche previsto per avere diritto al finanziamento. In tournée, le piccole compagnie spesso recitano in sale semivuote, perché non è il loro lavoro che interessa all'organizzatore ma solo il borderò che portano in dote.

Grave colpa di noi teatranti, nello specifico dei direttori di Teatri, Circuiti e Festival, è quella di essersi accomodati su questa "rendita di posizione": non abbiamo fatto e non facciamo niente per portare il pubblico in sala, accettando, di fatto, che il teatro si riduca ad essere un ammortizzatore sociale. Nel teatro finanziato, guardando spietatamente in faccia la realtà, il pubblico è una variante ininfluenta. Il che è un paradosso, se vogliamo continuare a chiamarlo "spettacolo dal vivo".

Non c'è rischio di impresa, quindi non possiamo prenderci rischi

Visto che l'attività teatrale si regge sul finanziamento statale, ci si aspetterebbe di vedere un proliferare di spettacoli coraggiosi, artisticamente rischiosi e culturalmente stimolanti. Grotowski e Peter Brook hanno potuto sviluppare la loro ricerca grazie a mecenati privati che sostenevano le loro iniziative, altrimenti inattuabili in condizione di economia di mercato. In Italia, abbiamo addirittura una situazione più favorevole, essendo lo Stato stesso il nostro mecenate.

Perché allora un direttore di teatro (che, fuor di metafora, non rischia soldi suoi) non produce, sostiene e fa circuitare spettacoli rigorosi e che affrontino problematiche complesse? Se non c'è rischio di impresa, perché non si "rischia" sull'innovazione e sulla qualità?

IL TEATRO PUBBLICO COMMERCIALE

Da questo punto in poi il lettore deve armarsi di pazienza, perché la realtà che stiamo raccontando è kafkiana, anzi fa apparire l'autore de *Il processo* uno scrittore verista. Stiamo per entrare in un mondo meraviglioso, quello del teatro di oggi: il mondo del *Teatro Pubblico Commerciale*.

Lo Stato manda ai teatranti un messaggio ambiguo, o, per essere precisi, invia due indicazioni opposte e contraddittorie, serenamente giustapposte nei bandi ministeriali. Da una parte chiede ai teatri di presentare progetti che abbiano un forte impatto commerciale, dall'altra concede il finanziamento solo a chi dichiara a preventivo un passivo di bilancio (sic!).

A teatro contano solo i numeri

Dall'impostazione strutturale e dai risultati della recente riforma ministeriale, emerge chiaramente che il teatro è chiamato, oggi più che in passato, a fare "numeri": più personale assunto a tempo indeterminato, più repliche, più spettatori (?).

I Teatri Nazionali devono fare nella loro regione 250 repliche delle nuove produzioni, i Tric 160: quote altissime per il potenziale numero di spettatori locali. Ai teatri viene insomma "suggerito" di fare spettacoli di cassetta.

Al teatro viene chiesto poi di assumere personale a tempo indeterminato e di aprire una scuola, mentre il parametro della qualità (che incide circa per un 30% della valutazione totale) si è dimostrato di dubbia efficacia e di poco conto, visto che compagnie con un'alta indicizzazione di qualità hanno preso meno soldi di compagnie con un'indicizzazione più bassa.

Che il parametro della qualità non sia, nei fatti, discriminante, è apparso chiaro nel caso dell'ex Teatro Stabile di Napoli: prendendo i punteggi più bassi in tutti gli indici di qualità è stato, conseguentemente, promosso a Teatro Nazionale!

Dunque, da parte del Ministero, un'indicazione chiara: il teatro deve diventare un'azienda in espansione, che assume nuovo personale, offre "prodotti" di largo consumo e aumenta le giornate lavorative.

A teatro contano solo i numeri (in rosso)

Il contributo ministeriale serve a finanziare il passivo, dichiarato a preventivo di bilancio, dei teatri. Il ministero per legge NON può erogare finanziamenti a chi, a preventivo, dichiara un pareggio o un attivo di bilancio: dunque il Ministero non finanzia il teatro commerciale.

I teatri costruiscono in questo modo i loro bilanci preventivi: calcolano i costi totali di gestione (spese del personale, spese fisse degli immobili, spese delle utenze, spese di produzione degli spettacoli e paghe degli artisti), vi sottraggono le entrate fisse (affitto sale, sponsorizzazioni private, ecc.) e i futuri presunti incassi (principalmente la vendita dei biglietti, il cui numero è, precauzionalmente, tenuto basso) e, il passivo che ne risulta, costituisce la cifra da chiedere al ministero. Esempio: penso di spendere 100 euro per l'attività della prossima stagione, prevedo di incassarne 30, e i restanti 70 di passivo che accumulerò li chiedo al Ministero.

Il Ministero però, per legge (ovvero per incentivare i teatri a fare il loro lavoro in modo serio), non può finanziare in toto il passivo di bilancio: ne "copre" al massimo il 70%. Da qui prende avvio il seguente *giuoco delle parti*: penso di spendere 100 euro per la prossima stagione e di incassarne 30, me ne mancherebbero 70; il Ministero di questi 70 me ne può coprire 49, quindi mi sono sbagliato, penso che in realtà ne spenderò 150, il ministero mi coprirà per 73 euro e 50 centesimi, e alla fine, me ne avanzano 3.50!

Dunque il Ministero, sulla scorta della recente riforma, chiede ai teatri di "spingere" sul commerciale ma li finanzia solo se dichiarano un passivo di bilancio: qualsiasi psichiatra della ASL lo definirebbe un caso di schizofrenia da manuale.

Ora, rispetto al concetto e alla funzione che dovrebbe avere il Teatro Pubblico, l'anomalia, da parte del Ministero, non è quella di ripianare i debiti dei teatri, ma di chiedere loro di essere commerciali. E proprio questa richiesta "anomala" è l'indizio che, in realtà, c'è uno scopo preciso nel comportamento apparentemente illogico del Ministero.

NO, AMLETO NON È PAZZO: C'È DEL METODO NELLA SUA PAZZIA

Il Ministero non è pazzo. Anzi, dal suo punto di vista, si sta comportando in maniera "onesta" verso i teatranti. Certo, non può dire apertamente che vuole dismettere il finanziamento pubblico al

teatro, come nessun politico si sognerebbe di dire, in Italia, che la sanità pubblica va smantellata. Si devono usare delle parole-schermo piene di buon senso, modellate sull'inattaccabilità delle mezze verità: razionalizzazione delle spese, sano spirito di competitività, premi di produzione, meritocrazia, direttori manager, lotta contro gli impiegati fannulloni, indici numerici di qualità, studi di settore per una riorganizzazione territoriale dei servizi.

Il conto alla rovescia è partito

E così il Ministero ha fatto pervenire, tra le pieghe della riforma, il suo “amichevole” avvertimento: “Ho intenzione per il futuro di tagliare del tutto i finanziamenti, o, al massimo, di continuare a finanziare solo un paio di grandi teatri di area metropolitana; non posso farlo da un giorno all’altro, perché succederebbe un putiferio, quindi vi do una dilazione per attrezzarvi a sopravvivere da soli. Continuerò, per qualche tempo, a finanziare il vostro passivo, ogni anno però riducendovi un po’ il contributo (lo faccio da oltre vent’anni, non volete proprio capire che aria tira, eh?). Se fate il vostro lavoro, ovvero se diventate sempre più commerciali, ogni anno compenserete il taglio del finanziamento con le nuove entrate che avrete conquistate. Se siete bravi, quando chiuderò del tutto i rubinetti, avrete imparato e dimostrato di reggervi sulle vostre gambe (che è l’unico merito oggi di un servizio pubblico). Certo, so che solo i teatri delle grandi città hanno forse la possibilità di riuscire in questa impresa, ma questo è il mercato, *baby!*”.

La contraddizione fra la richiesta del Ministero di puntare sul commerciale, al contempo finanziando solo i teatri in perdita, è dunque solo apparente. Il finanziamento del passivo di bilancio è a termine, ha i giorni contati. Oggi il finanziamento al teatro è inteso dallo Stato come il contributo d'avviamento - startup - delle future piccole aziende teatrali. La vera e “monotona” indicazione della riforma è: “il teatro non è né un interesse né un servizio pubblico, imparate a cavarvela da soli”. I teatri devono diventare aziende che producono il proprio reddito in regime di libero mercato.

Ma come ho fatto a non accorgermene?

Ecco che d’improvviso la riforma dimostra di avere un senso e una logica coerenti. Elenchiamo alcuni esempi alla spicciolata:

1. Vincolando i Teatri Nazionali ed i Tric ad operare solo all’interno della propria regione (eliminando quindi di fatto la circuitazione nazionale dei grandi spettacoli), li si sta invitando a fare affidamento sempre di più sugli enti locali, a legarsi al proprio municipio, ai finanziatori privati in loco, a diventare teatri “strapaesani”, fuori da qualsiasi ambizione, interesse o dignità nazionali. Con, rispettivamente, 250 e 160 repliche da fare in regione, i Teatri Nazionali e i Tric non solo devono produrre spettacoli di cassetta, ma devono legarsi ad ogni “avvenimento” locale che permetta loro di sbolognare a destra e a manca un po’ di repliche: parteciperanno con spettacoli celebrativi ad hoc alle feste patronali, all’inaugurazione di un nuovo museo, ad una rievocazione medievale e, prima o poi, al party per l’elezione del sindaco. La loro funzione si ridurrà a quella di un’azienda comunale di servizi per lo spettacolo.
2. I premi per la qualità, assegnati se si assumono giovani attori sotto i 35 anni residenti nella regione d’appartenenza del teatro, non nascondono l’invito a servirsi di manodopera locale a basso costo? Come i lavoratori con contratti di formazione, che, terminato il periodo di apprendistato, non vengono assunti, ma rimpiazzati da “nuova carne fresca” in formazione, che fine faranno questi giovani scritturati al compimento del trentaseiesimo anno? È solo un caso che, per questo triennio ministeriale, non è stato assunto quasi nessun giovane attore che avrebbe compiuto trentasei anni prima della

scadenza di detto triennio? Ormai la “chiamata” di un attore è determinata dalla carta d’identità?

3. La richiesta, e quasi l’imposizione, ai Festival di diventare multidisciplinari, non è, da una parte, l’affermazione che un festival solo di teatro non ha diritto d’esistenza, e, dall’altro, l’invito a “buttare dentro” tutto quello che può aiutare a fare incasso: musica, concerti, balletto, mangiafuochi? Come a dire, provate a fare massa, così magari qualche cosa incassate?
4. Le Compagnie di ricerca non possono, per legge, essere prodotte da un Teatro Nazionale e, nei fatti, non conviene loro essere prodotte da un Tric. I loro spettacoli non hanno più un mercato: Nazionali e Tric è praticamente impossibile che acquistino un loro spettacolo in stagione, i Centri di Produzione e le Residenze Teatrali non hanno i soldi per ospitarli. Le compagnie autonome e di ricerca (la parte più viva e vitale del teatro italiano) sono state azzerate dal Ministero: infatti che senso ha investire sulla “ricerca” se lo scopo è tagliare del tutto gli investimenti?

Ai teatri viene poi pressantemente richiesto di attirare sponsor privati: la prova del nove dell’intenzione del Ministero di defilarsi. Ma se lo Stato non offre alle aziende, la cui *mission* è il profitto, una detassazione altissima sugli investimenti nella cultura, la sua continua richiesta agli enti pubblici di trovare sponsor privati è una strumentale presa in giro.

Il capitano del Titanic: tranquilli, è solo nebbia

Come si comportano i teatranti davanti al futuro che li aspetta? I disonesti fanno finta di niente, dicono che la crisi passerà, per potersi applicare di nascosto a rubare con rapacità tutto quello che è possibile, prima che i cordoni della borsa vengano stretti. Gli onesti sono confusi, non riescono a interpretare quello che accade e sperano, con pazienza e sacrificio, per il meglio. I loro meriti, la fiducia e l’ingenuità, saranno le colpe che gli verranno contestate dalle generazioni future.

Nella realtà abbiamo due possibilità: non accettare che il teatro perda la sua funzione e, con o senza finanziamento ministeriale, lottare per un teatro che abbia l’ambizione di svolgere un servizio pubblico; arrendersi al fatto che il teatro non è considerato un servizio pubblico, e trarne, ognuno per sé, le conseguenze al grido di “si salvi chi può!”. In ognuno dei due casi avremmo almeno la consolazione di agire con piena coscienza.

Invece, almeno allo stato delle cose, nessuno fa niente, e ci avviciniamo al burrone con lo sguardo volto al cielo. Facciamo semplicemente finta che il Ministero non ci abbia avvertito che intende ridurre progressivamente il finanziamento ministeriale fino ad azzerarlo; facciamo finta di credere che il Ministero sosterrà economicamente per sempre l’ossimoro di un “teatro pubblico con finalità commerciali”, senza capire che è una fase di passaggio “morbida” verso lo smantellamento del teatro pubblico tout court.

Facciamo insomma finta di credere che il Ministero, col suo pressante invito a premere sull’acceleratore dell’attività commerciale, ci stia solo chiedendo di darci un “tono” di competitività (tanto per sciacquare un po’ la sua e la nostra coscienza rispetto al mondo del lavoro globalizzato e in mobilità di oggi), per poi continuare a darci, sottobanco, i soldi per ripianare i nostri debiti. Ma, con buona pace degli illusi, delle due, l’una: o un Teatro Privato commerciale o un Teatro Pubblico finanziato dallo Stato

Domande retoriche?

Perché i teatranti stanno accettando questa deriva, come, del resto, hanno accettato per vent’anni la continua contrazione del FUS?

Perché essi stessi non credono nell'utilità pubblica del loro lavoro?

Perché, in fondo, credono che il loro non sia nemmeno un lavoro?

Perché, nell'intimo, sentono di non avere nessun reale diritto ad un finanziamento pubblico e quindi, per quanto piccolo esso sia stato, sia o diventerà, è tutto grasso che cola?

Sono domande retoriche, quindi non necessitano risposte: ognuno per sé le conosce. Continuiamo, senza preoccuparci del futuro, a descrivere la situazione del teatro oggi. Che appare assurda e incomprensibile.

DENTRO LA FORTEZZA VUOTA

Mettiti nei mie panni!

Per capire la logica dei comportamenti deviati di una persona, bisogna assumere il suo punto di vista: credere ai pericoli in cui crede lui, credere alle regole assurde del suo universo, credere che i comportamenti che adotta ottengano un risultato sulla realtà. Una volta accettate le sue premesse folli, scopriremo che le sue azioni si sviluppano con coerenza rispetto a tali assunti.

Per capire come funziona il teatro oggi dobbiamo accettare la premessa che il *Teatro Pubblico Commerciale* sia una realtà logica ed immutabile. Allora tutto ciò che ci pareva assurdo diventerà chiaro. Guardiamo dunque il nostro teatro dal punto di vista di “un pazzo in mezzo ai pazzi”.

IL TEATRO COMMERCIALE: UNA CATEGORIA ESTETICA

Prima di andare avanti giova un piccolo riassunto per punti:

- 1) Nessun teatro in Italia può sopravvivere senza finanziamento pubblico (ogni teatro o compagnia che ha perso il finanziamento pubblico ha poi cessato l'attività)
- 2) Di conseguenza, nei fatti, per i teatri non c'è rischio d'impresa, perché, fino ad oggi, la loro sopravvivenza è garantita unicamente dallo Stato.
- 3) Il Ministero manda indicazioni contraddittorie: da un lato, chiede ai teatri di darsi una veste sempre più commercialmente aggressiva; dall'altro, eroga il finanziamento solo se viene dichiarato a preventivo un passivo di bilancio.

Un direttore di teatro è preso in mezzo ad una tenaglia: deve presentare al Ministero una stagione di “impatto” commerciale e, insieme, dichiarare “preventivamente” una perdita di bilancio. Kafkianamente è messo in una situazione in cui, qualsiasi risultato otterrà, avrà autocertificato la propria inadeguatezza rispetto ad uno dei due obiettivi che gli vengono richiesti. Come risolvere questo dilemma?

La risposta trovata è logica e consequenziale. L'aggettivo “commerciale” ha subito una traslazione semantica: da parametro economico è diventato categoria estetica. La “poetica commerciale” è oggi lo stile da adottare.

La “recita” del successo

I produttori mettono su spettacoli che fanno finta di essere commerciali, per fare in modo che il solo spettatore che per loro conta, il Ministero (il solo “spettatore” che veramente paga), li trovi di proprio gradimento. Poi, a sipario chiuso, dietro le quinte, si faranno i conti. Che risulteranno, logicamente, in rosso. Bisogna a tutti i costi portare avanti la finzione che il teatro “vada per la maggiore”, che sia, appunto, maggioritario: mai come oggi, in una società in cui contano solo i numeri, i “contatti” e i *like* di Facebook, bisogna recitare l'elogio del “Teatro di Massa”. Bisogna far finta di “avere i numeri”.

Un successo fallimentare

La situazione appena descritta è tutti i giorni sotto gli occhi di tutti. Oggi si “fa spettacolo”, si “dà spettacolo”, si fanno sbrillucciare tutti gli specchietti per le allodole a disposizione. Grandi scenografie, testi classici, mattatore attempato o giovane divo della fiction, attornati da un cast di 25 comprimari: tutti gli ingredienti della versione aggiornata del Gran Teatro di stampo ottocentesco. E i direttori sono giustamente soddisfatti, mostrando il numero dei biglietti staccati grazie al pubblico accorso (che però, per comodità, è costituito da abbonati che erano già lì).

Tutto pensato per creare uno spettacolo “di cassetta” che perda soldi. Infatti, il foglio paga delle compagnie del “gran teatro” supera di norma il massimo incasso possibile della sala. Esempio: una replica costa 14 euro e, a sala piena, se ne incassano al massimo 12. Ma, anche quando ci sono casi in cui l'incasso supera, nella media delle repliche, il foglio paga, fortunatamente, se si tiene conto delle spese di allestimento e produzione, allora si riuscirà comunque a non raggiungere il pareggio di bilancio. Con un esempio: se si vuole star tranquilli, si mette su un “grande spettacolo di richiamo” che costi di produzione 850.000 euro e abbia un foglio paga a replica di 12.000 euro, così da avere la certezza di non raggiungere il pareggio. Insomma il teatro ottiene il “tutto esaurito” pagandolo di tasca propria.

In questo modo i grandi teatri pubblici sono riusciti a fare giganteschi buchi di bilancio grazie a spettacoli di cassetta.

Un fallimento di successo

Facciamo un'ipotesi assurda: il direttore di un Teatro Nazionale decide di produrre una giovane compagnia, per esempio GLI OMINI di Pistoia (ipotesi assurda in partenza, visto che un Nazionale non può produrre una compagnia che non sia la sua). Ora, invece di confinare gli OMINI nella solita *Sala B* della rassegna di ricerca, il direttore mette il loro spettacolo in abbonamento nella sala grande. I costi di produzione sarebbero contenuti, diciamo 50.000 euro. Anche il foglio paga giornaliero degli artisti sarebbe piuttosto basso, calcoliamolo in 1500 euro. Lo spettacolo viene dunque messo in abbonamento nella sala di prestigio del teatro, per 20 giorni di tenuta. I costi complessivi dell'operazione si aggirerebbero intorno ai 80.000 euro. Supponiamo poi che il teatro abbia 8000 abbonati, e che ci siano mille persone di pubblico “normale”, per un numero totale di 9000 spettatori. Con un biglietto medio di 10 euro si realizzerebbe un incasso di 90.000 euro, e un avanzo di bilancio di 10.000 euro.

Apparentemente, sembrerebbe uno spettacolo di successo sotto vari aspetti. Prima di tutto, un successo commerciale: uno spettacolo che chiude in attivo! Poi, un pieno successo “deontologico”: un Teatro Nazionale che rispetta i suoi scopi statutari, cioè produrre i giovani artisti, favorire la nuova drammaturgia, sostenere gli spettacoli di innovazione.

Ma questa ipotesi è una follia e, fortunatamente, non trova attuazione, pressoché mai, nella pratica produttiva italiana. Tra produrre uno spettacolo “grandioso” e di richiamo che perda un mucchio di soldi o uno spettacolo di ricerca che rischi un piccolo attivo, un direttore di teatro non ha né dubbi né possibilità di scelta: produrrà il primo. Poiché deve dichiarare, a preventivo, sia che

lo spettacolo sarà un “successo”, sia che avrà un passivo di bilancio, non gli rimane altro da fare che “raggiungere” il passivo di bilancio con uno spettacolo che sembri “commerciale”. Così il Ministero sarà, finalmente, doppiamente contento (chi sarebbe così pazzo da negare la logica del ragionamento di un tale direttore?).

Il *Teatro Pubblico Commerciale* - compiendo il gesto geniale di fondere al suo interno gli opposti del teatro commerciale e del teatro pubblico - ha reso difficile esprimere un giudizio sulla politica produttiva dei teatri, anzi, ha reso impossibile qualsiasi criterio di giudizio. Infatti, se sia uno spettacolo d'arte sia uno spettacolo commerciale sono e devono essere in passivo, diventa superfluo distinguerli in base ad un giudizio di qualità. E, dove non c'è più capacità e possibilità di giudizio, c'è solo consenso.

L'ESTETICA COMMERCIALE OVVERO LA RICERCA PREVENTIVA DEL CONSENSO

È il consenso la maschera che il teatro indossa per “recitare” sia il “ruolo” commerciale sia la “parte” di sostegno alla qualità artistica che gli sono assegnati dal Ministero. Col consenso si salva capra e cavoli: se uno spettacolo ottiene consenso, allora, poiché lo sembrerà, sarà un successo commerciale. Inoltre - visto che si ha sempre il buon senso di ammantare queste produzioni di un'aurea artistica e culturale - si potrà presentare il passivo di bilancio affermando che esso è dovuto alle scelte di portare ad un grande pubblico “un'opera d'arte” (e che sia un'opera d'arte, in un paese in cui vale l'equazione cultura=noia, è dimostrato dai rispettosissimi sbadigli degli spettatori).

E poiché solo il consenso, e non il valore d'arte di uno spettacolo o il suo essere in attivo, decide del successo, allora bisogna assicurarselo preventivamente. Come appunto richiesto dal bando ministeriale.

Per un Teatro Nazionale produrre GLI OMINI vorrebbe dire fare la pazzia di sostenere un'avventura artistica. GLI OMINI sono infatti sconosciuti al grande pubblico e fanno spettacoli personali, unici, difficilmente etichettabili. Non lavorano su testi classici, ma costruiscono la loro drammaturgia partendo da interviste a persone comuni, affrontano temi scottanti dal punto di vista sociale e culturale, in una chiave stilistica sottilmente comico-grottesca.

La comunicazione promozionale di un tale “prodotto” metterebbe in seria difficoltà l'ufficio stampa: nulla a cui aggrapparsi per raccontare “un successo annunciato”. Non un testo classico, nessun regista noto per le sue estrosità provocatorie o il suo gigantismo, nessun attore famoso, nessuna tematica trasgressiva stuzzicante. Niente possibilità di utilizzare slogan del tipo: “Tutti nudi inscena”, “Uno spettacolo per stomaci forti”, “Shakespeare fatto a pezzi”, “Un novello Cristo tra i transgender”. Il biglietto da visita degli OMINI è la qualità dei loro spettacoli. E questo, da un punto di vista del consenso preventivo, è una grave mancanza.

Dunque un Teatro Nazionale con gli OMINI dovrebbe scegliere di scommettere sul valore del loro lavoro. Dovrebbe impegnarsi per portare più spettatori possibili a vedere il loro spettacolo, con la convinzione di stare offrendo un'importante occasione culturale, sociale e artistica. In questo caso, l'eventuale passivo di bilancio, sarebbe “pubblicamente” giustificato. Dovrebbe, insomma, scommettere sul “dopo”. Scommettere cioè che gli spettatori, dopo aver visto lo spettacolo, ne decretino il successo. Dovrebbe scommettere e puntare sulla formazione del pubblico. Questa idea si rivela per quello che è, un controsenso, al solo vederla scritta.

Perché, come tutti ormai avranno capito, se un successo è avvenuto dopo la presentazione della domanda ministeriale, non è un “successo” (anche se, bizzarramente, “successo” è un participio passato, e solo dopo che una cosa è stata fatta, è “successa”). Un Teatro Nazionale ha bisogno che lo spettacolo sia un successo prima che vada in scena, ha bisogno di annunciare la coda di spettatori in prevendita, ha bisogno di un “caso culturale” di cui la stampa si occupi prima che accada. Di uno “scandalo” capace di far accorrere gli abbonati per il gusto di provare il brivido di un'accettabile

indignazione. Insomma, lo spettacolo deve essere un successo già “sulla carta” (della domanda ministeriale; anche perché, i bilanci consuntivi, non vengono pressoché mai controllati). Dopo, che lo spettacolo generi un deficit notevole, che sia piaciuto o meno, che il pubblico esca confuso e scontento dalla sala, o che, a causa il passaparola negativo, per riempire le ultime repliche si vendano biglietti a 50 centesimi, tutto questo è veramente senza importanza. Perché non sono i biglietti venduti a tenere “in vita” il teatro, ma il finanziamento statale assegnato in base al preventivo di bilancio.

E la prova del nove, per direttore del teatro, di aver lavorato bene è la curva delle presenze degli spettatori: se il pubblico è all’inizio numeroso e poi va diminuendo nel corso delle repliche, egli è tranquillo di aver ottenuto un “consenso preventivo”, senza rischi. Se invece, il pubblico, malauguratamente, alle prime repliche è scarso per aumentare poi mano a mano, allora il suo errore di aver scommesso su “un successo arrivato dopo” è sotto gli occhi di tutti.

Uno spettacolo basta che “sembri” un successo e che “sembri” un avvenimento culturale di rilievo, perché è l’unico modo coerente di realizzare gli scopi del *Teatro Pubblico Commerciale*.

Due categorie ininfluenti: artisti e spettatori.

Se il pubblico non è una comunità di individui, ma una massa indistinta - la cui “formale” approvazione allo spettacolo deve essere ottenuta prima del debutto -, se l’autentica qualità artistica dello spettacolo non è un valore discriminante, allora due soggetti sono stati logicamente espulsi dalla vita teatrale: gli artisti e gli spettatori. A queste due categorie va parzialmente aggiunta, come vedremo tra poco, quella dei critici. Questi tre soggetti, nella maggior parte dei casi, si accontentano di occuparsi del teatro per passione, ovvero senza venir pagati: come gli si può dar credito?

Ora per dimostrare in maniera lampante, anche ai più ingenui e creduloni, che non sono gli artisti, il pubblico e i critici a “fare” il teatro, introduciamo il vero e solo protagonista della scena.

IL SOVRANO DELLA SCENA RIMANE DIETRO LE QUINTE

A “fare” il teatro italiano bastano i direttori dei grandi teatri. Essi decidono della popolarità, della visibilità e del successo (anche di critica) degli artisti. Esercitano questo prerogativa decidendo quali spettacoli produrre, quali mettere in abbonamento e quali far circuitare e scambiare.

Dimmi chi ti produce e ti dirò che successo avrai. Per verificare la validità di questo assunto basta avere un po’ di memoria storica, e notare come per un artista, trovarsi sopra o sotto la soglia di visibilità, dipenda dalla maggiore o minore importanza del suo produttore. Facciamo un esempio chiarificatore.

Un regista col suo spettacolo fa centinaia di repliche, tutte a teatro pieno, arriva più volte in finale ai premi della critica: è insomma di “successo”. Un paio di stagioni dopo invece è scomparso dai radar; racimola a malapena una ventina di repliche (la metà vendute a percentuale), le sale sono mezze vuote e i critici sembrano essersi dimenticati di lui. I mentecatti probabilmente attribuirebbero questa *débâcle* ad una involuzione artistica, al fatto che non è più ispirato.

Niente di tutto questo. Probabilmente è stato così folle da credere che il suo successo dipendesse da lui e ha commesso l’errore di non cercare, a qualsiasi costo, di essere prodotto da un grosso teatro (o forse ha fatto lo “sbaglio” di smettere di dirigerne uno).

Fa solo venti repliche perché non ha un teatro dietro che scambi il suo spettacolo o che gli procure lunghe teniture; le sale sono mezze vuote perché non viene più messo in abbonamento; i critici non si sono dimenticati di lui, ma non hanno occasione di vederne gli spettacoli. La maggior parte di loro è “stanziale” e non vedono uno spettacolo che non “tocca” la città in cui vivono. E meno critici vedono uno spettacolo, meno questo ha possibilità di vincere un premio.

La bontà di questa analisi è comprovata dal fatto che, tutti i registi sani di mente, bramano di diventare direttori artistici di un grande teatro: sanno che è la via più breve per fare il “successo” dei loro spettacoli.

È un regista, quindi non capisce niente di teatro

Nessun assessore all'urbanistica spiega ad un ingegnere come costruire un ponte, né un direttore amministrativo di una clinica suggerisce ad un chirurgo come usare il bisturi. Evidentemente si riconosce a queste persone una competenza e una professionalità, anzi forse li si assume proprio in virtù della loro eccellenza nel mestiere che esercitano, lasciando loro la libertà di svolgerlo come meglio credono.

Nel mondo del teatro, invece, un direttore - che, in genere, non ha alcuna competenza specifica in materia, essendo di norma un esponente di *Serie B* di un Partito, a cui, nella lottizzazione delle prebende, è toccato la “parte” di minor pregio, la cultura - ha il preciso compito di spiegare ad un regista quale spettacolo fare e come farlo: gli “suggerisce” il testo, l'attore principale e anche il tono generale che dovrebbe avere. Il direttore non riconosce al regista alcuna competenza, perché sa che lui stesso è l'unico ad averla. È conscio che il valore artistico di un regista, nel teatro italiano, è ininfluenza nelle dinamiche del consenso.

Di solito succede così: un regista va a proporre al direttore lo spettacolo che vorrebbe farsi produrre. Uno spettacolo a cui tiene, che, secondo lui, potrebbe dire qualcosa di importante, e che metterebbe lui e i suoi attori nella possibilità di una crescita umana e artistica. Arriva anche ad affermare che, tenendo molto a questa sua idea, è disposto ad un cachet piuttosto basso. Il direttore lo ascolta pazientemente, per poi spiegargli che la sua proposta non è interessante, perché senza *appeal* e impatto comunicativo (ovvero non in linea con gli scopi del *Teatro Pubblico Commerciale*). Passa quindi a contro-elencargli una serie di proposte di “sicuro successo” che farebbe bene ad accettare:

1. La prossima stagione cade l'anniversario dell'invenzione del fiammifero, perché non fare uno spettacolo su questo strumento, realizzando una versione attualizzata del *Prometeo incatenato* di Eschilo?
2. C'è anche l'anniversario di quando è diventato calvo Pirandello, perché non rimettere in scena *Vestire gli ignudi*?
3. C'è un attore giovane che ha partecipato ad una *sitcom* su una famiglia con un padre che ha il dubbio di essere omosessuale. La *sitcom* verrà trasmessa a settembre in tv, perché non debuttare ad ottobre con un testo di Fassbinder con protagonista il giovane attore?
4. Le questioni socio/politiche sono di grande impatto comunicativo: perché non produrre il testo di un giovane drammaturgo su uno scottante tema contemporaneo? Bisogna avere solo l'accortezza di scegliere una questione che sia già “passata in giudicato”, in cui, cioè, i cattivi e le vittime innocenti con cui empatizzare siano già state universalmente individuate. Insomma perché non mettere in scena un sano vecchio melodramma politico ad uso sgravio coscienze di sinistra?

Il direttore dimostra così di avere “il polso del pubblico” e di sapere quale spettacolo “andrà” e quale no: è lui il vero e solo artista e “regista” del teatro italiano, che realizza i suoi spettacoli per interposta persona. Tutto ciò è logico, visto che il successo di uno spettacolo lo determina - in anticipo - letteralmente lui. E il regista postulante di turno sa che, se vuole lavorare, dovrà accettare la tutela artistica del direttore.

È normale che personaggi come Claudio Morganti (due **Premi Ubu**), Danio Manfredini (tre **Premi Ubu**), la Compagnia Deflorian-Tagliarini (due **Premi Ubu**), la Compagnia Scimone-Sframeli (cinque **Premi Ubu**), Saverio Laruina e Scena Verticale (cinque **Premi Ubu**) ecc. non vengano prodotti dai Teatri Nazionali o dai Tric. Come possono pretenderlo, se si ostinano a seguire

le proprie idee, convinti che il loro lavoro abbia un valore di per sé? Basterebbe solo che avessero l'umiltà di accettare ciò che il produttore gli chiede di fare: veramente tengono più all'arte che al successo? Pagano tutto questo con gravi disagi economici ma, chi è causa del suo male, pianga se stesso. Forse credevano che il rispetto di cui godono preso i critici avrebbero permesso loro di entrare nel giro del teatro che conta (i soldi)?

Tutto quello che ti appassiona sarà usato contro di te

Il direttore di teatro sa che non deve temere nulla dai critici, e che può “tirarli” comunque dalla propria parte. Può far leva sulla loro insana passione per il teatro: non hanno quasi più spazio sui giornali, non gli vengono più rimborsati i viaggi e l'alloggio, molti non vengono nemmeno pagati per gli articoli che scrivono, se non è amore questo!

I grandi teatri mettono i critici, normalmente, davanti a due tipi di proposte: le produzioni *mainstream* con una spolverata di cultura e le produzioni in cui viene data la possibilità ad un regista proveniente dell'aria sperimentale di incontrare il grande pubblico.

Gli obblighi di un critico militante: parte prima

Nelle grosse produzioni “classiche”, stantie ma di richiamo, il critico vive questo angoscioso dilemma:

“Lo spettacolo non è granché, anzi è proprio bruttarello e scipito, però c'è molto pubblico e tutti sembrano gradire. I politici e gli assessori si lamentano sempre che i teatri sono vuoti, e, ora che c'è uno spettacolo che “tira”, proprio io mi metto a fare il guastafeste? Magari mi conviene smussare le mie perplessità. Magari uno spettacolo come questo, se ha un grande successo, permetterà che si crei uno “spazio di manovra” perché nella prossima stagione si produca uno spettacolo di un regista che “rischia”. Non è il caso che io sia di parte, ciò dalla parte del teatro che stimo: oggi devo essere dalla parte di tutto il teatro”.

Così, con le migliori intenzioni, il critico si allinea al gusto del pubblico - rinunciando alla propria funzione di fornirgli gli strumenti per una fruizione più consapevole dell'opera - in vista di un interesse superiore.

Gli obblighi di un critico militante: parte seconda

Il secondo caso dimostra in maniera ancora più eclatante il genio artistico del direttore di un grande teatro. Per avere buoni rapporti con la critica e dimostrare di sostenere l'innovazione, egli decide di produrre uno spettacolo di un “regista di ricerca”. Logicamente, non gli concede però di lavorare su quegli autori che egli ama e predilige, e che frequenta assiduamente quando si autoproduce i suoi lavori. Il direttore fa comprendere al regista che, se vuole crescere artisticamente e professionalmente (cioè, se vuole lavorare), deve confrontarsi con un testo classico. E il testo il direttore l'ha già in tasca, e, conoscendo la sua lungimiranza, si può star certi che abbia scelto il testo più lontano dalla morale e dalla visione della vita del regista. Il quale, se è un vero artista, ha bisogno di fare spettacoli, e quindi accetta tutte le imposizioni, sperando di trovare comunque un margine di autonomia poetica dentro la gabbia in cui sta entrando. E, se non vuole tradire se stesso, non resta che “mettersi a fare la guerra” al testo borghese che gli hanno affibbiato.

Nascono così quelle produzioni in cui il regista di ricerca è, suo malgrado e strumentalmente, uno degli elementi di un'altra formula di successo preventivo: “lo scandalo messo a bilancio”.

Il pubblico di abbonati del grande teatro, che in genere non ha una conoscenza diretta del lavoro del regista, accorre richiamato dalla familiarità rassicurante del testo e dell'autore, salvo poi sentirsi offeso e indignato da come è stato, dal punto loro di vista, “massacrato”.

Ma è proprio il produttore che ha lucidamente predeterminato questa reazione, dimostrando la sua fine conoscenza del funzionamento dei “generi” spettacolari: se al pubblico si annuncia *La*

signora delle camelie di Dumas, questo accorrerà pregustando di sciogliersi in lacrime melodrammatiche, e non potrà che turbarsi trovandosi davanti ad una rilettura in cui la protagonista è interpretata da un uomo appassionato di travestitismo.

Il critico dunque, senza rendersi conto che a lui, al regista e al pubblico è stata tesa una trappola, fa di nuovo il gioco del produttore. Di fronte al pubblico che fischia il lavoro di un vero artista, il critico HA IL DOVERE di difenderlo, con ostinazione e forza. Loda con convinzione il lavoro perché cosciente che la vera arte crea tensioni e discussioni, e afferma che se il pubblico è così arrabbiato è perché l'artista lo ha punto sul vivo. In questo caso la critica riscopre anche la sua funzione: quella di aiutare il pubblico ad entrare nella visione dell'artista di razza. Intenzione che non era quella del produttore, altrimenti avrebbe chiesto ai critici di preparare e di incontrare il pubblico "prima" della visione dello spettacolo, invece di lasciare che glielo spiegassero "dopo", a cose fatte. Un pubblico convinto di aver subito una provocazione "a tradimento", non sarà "recuperato" dalla recensione postuma che, verosimilmente, non leggerà. Recensione che andrà però provvidenzialmente ad ingrossare il faldone delle rendicontazioni presentata al Ministero, a dimostrazione della qualità delle scelte artistiche del direttore.

Ancora una lampante dimostrazione della lungimiranza di un direttore di teatro: prima ottenere il consenso del pubblico con uno spettacolo "di richiamo", e, dopo, quando gli spettatori iniziano a disertare la sala, passare ad incassare il consenso della stampa. Due consensi che erano stati "programmati" in anticipo.

Il critico, coscienziosamente convinto di difendere gli interessi del teatro e l'autonomia degli artisti che stima, di fatto giustamente finisce per difendere gli interessi e l'autonomia del direttore artistico. Il quale, come si vede, tiene, non al giudizio, ma al consenso dei critici e del pubblico. Agli artisti, invece, non tiene affatto.

Lo sfruttamento della professione non è reato

Parliamo della Ferrari e immaginiamo una situazione ipotetica. Dunque la Ferrari ha un Direttore Generale, un Direttore Amministrativo, un Ufficio Vendite, un ufficio Stampa, un Ufficio Promozione e poi segretarie, commessi, uscieri ecc. Tutto questo personale è (giustamente) stipendiato. Poi ci sono le spese fisse: affitto e manutenzione degli stabili, spese di pulizia, costi dell'utenza elettrica, del riscaldamento ecc. Tutte queste voci di spesa, alla fine, incidono per 80% del budget complessivo. Rimangono pochissimi soldi per pagare gli ingegneri che progettano le auto da corsa, per i materiali con cui costruirle e per i piloti che devono guidarle. La Ferrari è costretta a produrre auto scadenti e non vince più una corsa. E nessun cliente, alla lunga, vuole più comprare una macchina di serie prodotta a Maranello. La Ferrari avrebbe perso completamente il senso della sua attività e del suo scopo. Una situazione assurda.

Ma se al posto dell'azienda Ferrari sostituiamo "l'Azienda Teatro," e se sostituiamo agli ingegneri progettisti i registi, ai piloti gli attori, e alle macchine gli spettacoli, la situazione diventa normale e logica. *A teatro il 70% del finanziamento pubblico è assorbito dalle spese di gestione della "macchina" e solo il 30% va nella produzione di spettacoli. Tutto questo è perfettamente giustificato, perché il compito di un teatro non è quello di mettere i registi e gli attori nelle condizioni migliore per creare begli spettacoli, ma di dare uno stipendio a chi veramente lavora: i direttori e il personale non artistico.* Il teatro, come le poste dei bei tempi andati, è un ammortizzatore sociale.

Oggi a teatro, tolte le deprecabili eccezioni dei pochi nomi di artisti strapagati (che però sono tali, spesso, perché perfettamente integrati e funzionali al "sistema"), nella maggior parte dei casi il personale artistico è quello meno tutelato, pagato e protetto in assoluto. E vedremo che sono proprio gli artisti a non darsene preoccupazione.

Quando il direttore di un teatro, di un festival, di un Centro di Produzione, di una Residenza Teatrale, che percepisce tutti i mesi uno stipendio (si va, a seconda dei casi, dai 1500 fino ai 20.000 euro e oltre), offre, ad una compagnia di ricerca od a un gruppo giovane, 5000 euro totali per la

produzione di uno spettacolo, è cosciente di stare facendo un'opera di bene. Con questi 5000 euro, infatti, il teatro si assicura il numero di "giornate" necessario per ricevere i finanziamenti ministeriali, e la compagnia - anche se non può pagare le prove agli attori che, quindi, devono lavorare in nero - ha la soddisfazione di giocare a fare teatro (agli artisti basta questo). Che tutto questo sia legittimo è confermato dal fatto che, quando al Ministero arrivano rendicontazioni dell'attività di una compagnia - in cui sono segnati solo due giorni di prove con contributi prima del debutto dello spettacolo - il fatto non impensierisce nessuno.

Che gli artisti sono "accessori" è anche comprovato dal fatto che, mentre il personale non artistico, normalmente, riceve lo stipendio tutti i mesi, per gli artisti è consuetudine firmare contratti con pagamenti a 3, 6, 9 mesi o, addirittura, "a ricevimento del contributo statale". Per gli artisti il teatro è una passione e una missione volontaria: sarebbe offendere la loro statura "professionale", se li si pagasse per il lavoro che fanno. E poi sono tutti ricchi di famiglia.

Infatti, anche oggi che la diminuzione dei finanziamenti ha raggiunto i limiti di tollerabilità del sistema, e la sperequazione fiscale tra personale artistico e non ha raggiunto un'evidenza drammatica, gli artisti se ne stanno quieti, non si ribellano, non "prendono coscienza" e non hanno la minima intenzione di dare il via ad una lotta di classe o di entrare in sciopero. Essi, generosi per natura, continuano a farsi sfruttare per permettere al "terziario del teatro" - cioè a tutti i lavoratori che non svolgono un ruolo artistico - di ricevere lo stipendio.

IL TEATRO È FATTO DA CHI LO AMA: DAGLI AMATORIALI

Ci sono registi e attori pluripremiati, che non vivono della loro "professione". In realtà, per i più fortunati e famosi, la vera professione esercitata è quella dell'insegnante: vivono facendo stage e laboratori. Per la maggior parte degli altri, fare uno spettacolo è solo un'interruzione momentanea dal lavoro *part time* con cui pagano la penale per voler sentirsi "artisti".

La gran massa dei lavoratori artistici non riesce ad avere una entrata mensile certa, e, quasi nessuno, a fine anno, è riuscito a mettere da parte qualche soldo: vivono a rimborso spese. Nessuno di loro avrà mai una pensione. Quegli attori e quelle attrici che vengono considerati sulla cresta dell'onda, devono recitare in almeno sei produzioni all'anno per far fronte alle spese vive dell'esistenza.

Tutto ciò dimostra due fatti: che la maggior parte degli artisti fanno teatro per passione e divertimento, come passatempo, e sono dunque amatoriali; che i direttori teatrali fanno loro un favore producendo i loro spettacoli a rimborso spese. Gli artisti sono dunque coscienti di essere amatoriali e sono felici di esserlo. Altrimenti, dovremmo considerarli dei pazzi.

Chi, se non uno che fa teatro per diletto, accetterebbe di portare un proprio spettacolo ad un Festival Teatrale? Tutti sanno, infatti, che i Festival non sono più una vetrina del "nuovo", una mostra mercato in cui gli operatori vanno a vedere gli spettacoli per poi comprarli per la propria stagione. Infatti, quelle realtà che prima erano i compratori privilegiati di tali nuove produzioni, e che costituivano il loro circuito distributivo di riferimento, o, con la riforma, non esistono più (Centri di Ricerca e Centri di Innovazione) o hanno appena i soldi per costruire la loro stagione unicamente con gli spettacoli della propria compagnia stabile (Centri di Produzione). Tutti sanno che andando in un Festival, insieme si debutta e si fa l'ultima replica. Si va lì solo per il piacere di giocare a fare teatro e per dare al Festival il giusto numero di "prime" per l'ottenimento del finanziamento ministeriale. Non vorremmo veramente credere che un artista porti un proprio spettacolo ad un Festival (andando, quasi sempre, a rimborso spese) con la speranza di promuoverne la vendita? È di dominio pubblico che, negli ultimi anni, i festival sono frequentati solo da artisti e giornalisti, cioè da persone che fanno teatro per passione e diletto.

Chi, se non uno che fa teatro per diletto, accetterebbe una produzione - da parte di una Residenza Teatrale, da un Festival, da un Centro di Produzione, da un Tric o da un Nazionale -,

avendo la certezza che l'investimento del produttore coprirà a malapena le spese vive di allestimento, e che poi il suo spettacolo - oltre le repliche "fatte in casa" per far ottenere al suddetto produttore il numero necessario che gli garantirà e il finanziamento ministeriale e il suo stipendio - non avrà alcuna tournée?

No, gli artisti sarebbero dei pazzi se veramente si illudessero di essere dei lavoratori professionisti. Un vero lavoratore ha diritto alla disoccupazione, un attore e un regista, no.

Chi vuole vivere di teatro non sceglie di fare l'artista, ma di svolgere un lavoro non artistico dentro una struttura teatrale. Ad esempio, tutti i membri di quelle cooperative di attori da cui, anni fa, sono poi nati dei teatri, quando hanno avuto voglia di un lavoro vero, hanno smesso di recitare e oggi lavorano nella loro struttura come amministratori, segretari, uffici stampa, tecnici di palco. Quando una compagnia giovane va in un Centro di Produzione, in una Residenza Teatrale, in un Festival e scopre che tutto il personale tecnico e d'ufficio, oltre che spesso il direttore, sono stati un tempo attori e registi, come fa a non capire che l'artista lo si fa solo finché c'è la passione e la voglia di giocare?

Non prediamoci in giro: gli artisti sono amatoriali convinti, e non c'è sfruttamento della professione artistica (che a teatro è un ossimoro) se un direttore, concedendo a questi "bambini" un po' di spazio e di tempo per giocare, ottiene il finanziamento ministeriale che garantisce, a lui e a tutti gli altri "adulti" che lavorano dietro una scrivania, uno stipendio.

CONCLUSIONI: UN "AFFARE DI STATO"?

Lo scrittore keniota Ngugi Wa Thiong'o racconta che il teatro nel suo paese è nato in tempi immemoriali dal ritorno dei guerrieri dalla caccia e dalla guerra e dai riti di fertilità, cioè da un insieme di cerimonia religiosa, festa e racconto popolare. Alcune di queste cerimonie potevano durare giorni, se non coprire l'arco di diversi mesi come la *Ituika*, che per sei mesi celebrava con canti e danze il passaggio di potere da una generazione all'altra. La *Ituika* non aveva uno spazio delegato alla rappresentazione, il suo spazio coincideva con il villaggio intero. Quando gli inglesi colonizzarono il Kenya vietarono la *Ituika* e costruirono nelle città dei teatri di stampo europeo dove si rappresentavano drammi di Shakespeare e commedie di George Bernard Shaw. Per recuperare in epoca post-coloniale la pluralità di lingue e di forme espressive che caratterizzavano il dramma tribale, Wa Thiong'o si rifà... allo "spazio vuoto" di Peter Brook.

Ogni volta che le origini del teatro sono in questione, si scopre che le modalità culturali della sua istituzione differiscono da un caso all'altro ma sono sempre la variazione su tema di un solo bisogno universale: aprire uno spazio pubblico (condiviso) di rappresentazione, convocare la comunità su una scena. Il gesto che apre la scena, dunque, va al di là degli spazi istituzionali che ne racchiudono e ne condizionano storicamente le manifestazioni: nessuna "crisi di sistema", neanche quella di cui l'estetica commerciale costituisce il sintomo (e non la soluzione), ha il potere di cancellare il bisogno di rappresentarsi e, di conseguenza, il potere di uccidere il teatro, *fabulous invalid* come lo definiva Orson Welles, che, sempre sul punto di morire, non muore mai. In questo senso, ha ragione Claudio Morganti, a dire che il teatro esiste sia che noi lo facciamo (lo pensiamo, lo realizziamo e lo guardiamo) sia che noi non lo facciamo, poiché esso è iscritto nella nostra stessa necessità di uomini sulla terra - nella fondamentale domanda sul *sensu* del nostro esserci qui e ora, "debole segno messianico" trasmesso dalle generazioni che ci hanno preceduto. Borges racconta delle perplessità di Averroè davanti alla *Poetica* di Aristotele perché il filosofo arabo non sapeva come tradurre parole quali "tragedia" e "commedia", mentre gli sarebbe bastato affacciarsi alla finestra e gettare uno sguardo ai bambini che giocavano e litigavano in strada per capire di cosa si trattava.

Nessuna legge, nessun potere, e tanto meno un'estetica di risulta nata per mascherare il vuoto, possono uccidere il teatro. A poter essere uccise dalla situazione attuale, invece, sono due o tre generazioni di artisti che non meritano di agonizzare rinchiusi nella fortezza vuota di un teatro trasformato nell'anima di riserva dei riti crepuscolari del consenso politico, nel *point d'honneur spiritualiste* di un inganno culturale. E con esse due o tre generazioni di spettatori e di critici, e anche di operatori che nel teatro continuano ad amare la commovente potenza dell'incontro con l'altro.

Se per un momento torniamo sul pessimismo espresso, qualche anno prima della morte, dal drammaturgo Heiner Müller rispetto al futuro del teatro (che era stato tutta la sua vita), possiamo chiarire ulteriormente la posta in gioco del nostro discorso: è *un fatto ormai acclarato* - diceva (precedendoci) l'autore di *Hamletsmachine* in un'intervista del 1993 - *che nessuno sa più a cosa serva il teatro.* "Prima esisteva un triangolo: il potere, il teatro e il pubblico. Ora il potere è venuto meno. Ed esiste solo il mercato". Per potere, Heiner Müller intendeva il potere comunista nei paesi dell'Est europeo, appena crollato all'inizio degli anni '90, ma il discorso potrebbe essere esteso a tutte le forme di sovranità alle quali il teatro pubblico europeo (con Vilar in Francia o con Paolo Grassi in Italia) è stato dialetticamente legato nel corso del Novecento. È un discorso mille volte ripreso quello di questa dialettica, o di questa connivenza, comunque di questa relazione ambivalente, tra il teatro e la sovranità del momento; Alain Badiou l'ha rilanciato di recente, sostenendo che il teatro è sempre stato e sempre resterà "un affare di Stato", l'unica arte che stabilisca una visibilità dello Stato, la sola che mostri lo Stato, anche nel momento in cui lo distanzia (o magari ne prefigura uno futuro), coinvolgendo in questa assolutizzazione della rappresentazione politica persino l'amore (non si parlerebbe mai di amore sulla scena, se non "come dichiarazione che sostiene una strategia attraversata dal potere"). Ma domandiamoci: la riaffermazione della natura necessariamente pubblica del teatro coincide con la fine del potere evocata da Müller e da Badiou in quanto fine delle passioni politiche che erano in gioco sulla scena del Novecento e trionfo definitivo di quel che resta, cioè il mercato?

La verità è che, mentre non possiamo respingere la malinconia di questa constatazione, poiché essa lambisce anche noi, dobbiamo confutarne il nucleo argomentativo e i suoi effetti nichilistici. Ammettere che "ormai esiste solo il mercato", infatti, significa gettarsi a corpo morto tra le braccia dell'estetica commerciale, che come abbiamo visto, non è neanche il mercato (dove mai appaia il mercato in quanto spontanea realtà di natura, ovviamente, continuiamo a chiedercelo anche noi) ma soltanto una finzione transitoria per legittimare e accelerare il processo di liquidazione della cultura pubblica (cfr. sopra al capitolo *Il conto alla rovescia è partito*). Theodor W. Adorno diceva che la cultura risente danno quando viene amministrata e pianificata, ma d'altro canto essa rischia di naufragare in se stessa quando è completamente priva di un governo. Siamo certamente in piena frattura di quel "patto competitivo" tra l'arte e l'amministrazione che, in ultima analisi, si identificava con il welfare state, inteso come processo di redistribuzione non solo di risorse economiche, ma anche di sapere, di valori e di cittadinanza. Governi e enti locali, ministri e assessori non lusingano gli artisti, né li temono, non li chiamano a costruire città ideali o ad animare le feste del "meraviglioso urbano" - né gli allungano furtivamente borse per placare la "parte maledetta" che rappresentano, come alla fine del *Sogno* di Shakespeare - semplicemente non li conoscono e li premiano o li puniscono, li tengono in vita o li espellono, soltanto in funzione del posto sempre più virtuale che occupano nello scacchiere del consenso.

C'è sicuramente una responsabilità degli stessi artisti nei continui slittamenti verso il basso, al di sotto di qualunque soglia di dignità professionale, dell'annosa dialettica con l'amministrazione. Ma anche questa umiliazione nasce nel solco del continuo ripetere che il teatro è (solo) "un affare di Stato", un feticcio dello Stato, una proprietà simbolica del Potere. Il teatro non apparteneva originariamente alla comunità degli spettatori che in esso celebrava non la potenza, ma anzitutto l'impotenza della propria cultura, il resto, altrimenti ingestibile, che il potere lasciava da parte nelle sue *res gesta*? E i Teatri Nazionali non sono forse la fotografia tardiva e parodistica di questo feticismo della sovranità che invece di darci la *Comédie Française* di nomina presidenziale, ci dà

oggi, in Italia, una spartizione regionale delle spoglie di tutte le vecchie scene – mattatoriali, registiche, narrative, visuali, fisiche, “contemporanee” – divenute d’incanto forme vuote e interscambiabili? I direttori artistici che “firmano” le stagioni come Duchamp firmava ruote di bicicletta e orinatoi rovesciati (ma con assai meno ironia) sono i delegati di un potere che, giunto al culmine della propria smaterializzazione, gioca la sua ultima carta, la più prossima all’insensatezza definitiva: trasformare l’amministrazione in una nuova forma d’arte, l’unica degna di essere compiutamente finanziata dal momento che gestisce lo spettacolo per eccellenza, quello del consenso. L’estetica commerciale produce così il suo funzionariato, la cui principale missione è di tipo magico: tramutare la quantità in qualità, trasformare l’algoritmo ministeriale in glossolalia, evocare in continuazione la foresta per dissolvere l’albero; tutte pratiche fatalmente atte a negare o a ridimensionare la singolarità del lavoro degli artisti (e quell’aura di singolarità che il bistrattato concetto di “opera” si portava comunque appresso). Alzeremo il sipario 500 volte, su cosa lo alzeremo ci è simpaticamente indifferente. Ovviamente, lo alzeremo sul “grande teatro”. Sempre che i finanziamenti ci assistano.

Enfatizzata dal vento di nostalgia per i trascorsi e incomparabili successi del teatro di regia (l’equivalente estetico più prossimo a un’idea assoluta di sovranità), questa operazione centralistica non si limita a mistificare il centro vuoto delle politiche culturali. Essa finisce col tradire la storia e la realtà del teatro pubblico italiano che non nasce soltanto nel cuore metropolitano del Paese – nella Milano industriale e partigiana del dopoguerra – ma nell’azione decentrata dei festival, nel teatro di creazione delle cosiddette cantine, nel fermento di tutte quelle minoranze artistiche che già Nicola Chiaromonte considerava negli anni sessanta le uniche prefigurazioni di comunità informali capaci di sottrarsi al dualismo drastico e soffocante tra l’ideologia e il consumismo, tra lo Stato e il Mercato, per produrre *altre forme d’arte e altre forme di vita*. Come spesso accade alle estetiche ufficiali, l’estetica commerciale è anche un meccanismo di rimozione, il tentativo di ricostruire una storia a immagine e somiglianza del nuovo (potere) che avanza. E nella precaria memoria di un’arte costretta per definizione a privilegiare il presente (e ormai anch’essa obbligata a produrre continuamente il nuovo, cioè l’obsolescente) l’operazione riesce meglio che altrove.

Riprendere il discorso tra le rovine. Breve excursus su “ciò di cui gli uomini hanno bisogno” (Tolstoj).

Proprio all’inizio di questo discorso, abbiamo detto che “in segreto, molti di noi non sono più certi che il teatro abbia una funzione e il diritto di esistere nel mondo di oggi.” Il sospetto, a dire il vero, non è sempre così inespresso. In una delle sue ultime interviste, Luca Ronconi affermava sconsolatamente che “il teatro ha bisogno della società, ma forse la società non ha più bisogno del teatro”. Il principale regista italiano, il più rappresentato e acclamato sui palcoscenici nazionali, vedeva nel teatro un anacronismo, una sopravvivenza, il residuo museale di una comunicazione che ormai si svolge preferibilmente altrove, su “altre scene”. La sua crisi di risorse (e di pubblico) si prolunga in una crisi spirituale delle sue funzioni sociali. Eppure, non lontano nel tempo, nella Buenos Aires impoverita e disastata dalle politiche economiche di Menem, erano attive più di 400 sale teatrali (tra cui alcuni appartamenti) che ogni giorno proponevano spettacoli di ogni tipo e formato. Ancor più di recente, un proliferare di scene, spesso spontanee e improvvisate, ha punteggiato i desolati paesaggi della Grecia e della Spagna in crisi, come se il principale limite imputato al teatro – la sua povertà artigianale – si fosse ribaltato in una virtù: una virtù di prossimità, che è anche una frugale capacità di azione, che né il cinema né la letteratura sembrano possedere.

Questa capacità di riprendere il discorso tra le rovine, d’altronde, è iscritta nelle origini della scena pubblica del dopoguerra: a Varsavia, all’indomani del secondo conflitto mondiale, la maggior parte delle case erano distrutte e gli sfollati dormivano per strada, ma la municipalità decise di impiegare le prime risorse a disposizione nella ricostruzione del Teatro Comunale. Uno spreco assurdo che tuttavia non venne percepito come tale dalla popolazione che affollò la sala restaurata,

ansiosa di ri-conoscersi come comunità dopo la barbarie della guerra (e sarebbe interessante sapere quale fu il primo spettacolo messo in scena sul palco del Teatro Comunale di Varsavia: è probabile che esso non avesse nulla a che vedere con la guerra appena trascorsa e che nel contempo non parlasse d'altro). Che il teatro vesta gli ignudi con la sua civiltà e rifiuti quasi disperatamente la riduzione degli uomini a nuda vita, lo racconta anche la poetessa russa Marina Cvetaeva nelle sue cronache del 1919: sotto i morsi di un "anno-lupo", senza riscaldamento, senza cibo, senza alcuna certezza del futuro, l'unica cosa che a Mosca continui a funzionare sono paradossalmente i teatri. Il teatro può finire, ma il bisogno degli uomini di riunirsi per riconoscersi in una rappresentazione della propria vita, non finisce mai. La società ha bisogno del teatro, almeno fin quando una società esiste. Oggi la gerarchia implicita nel dubbio che amareggiava Ronconi (è la società che stabilisce il proprio bisogno di rappresentazione e commissiona il proprio teatro) non può che essere rovesciata: è il "teatro degli artisti" ha costituire il fragile ma ostinato segno di una resistenza sociale per altri versi atomizzata. Ogni spettacolo riempie e nel contempo segnala il vuoto di un antico incontro – così antico che persino la società dello spettacolo non riesce a eluderne la nostalgia – rivelando l'assurda persistenza della sua necessità.

L'ESODO E LO SCISMA

Abbiamo dalla nostra parte questa chimera (Jacques Copeau)

Il teatro è una comunità di passioni.

Per uscire dalla fortezza vuota, il teatro deve diventare quello che finora non è stato se non in potenza: un soggetto. Non un equivoco soggetto politico, pronto a servire questa o quella causa (e, di nuovo, questo o quel potere). Ma un soggetto poetico che nell'autonomia del suo fare ritrova il senso e le ragioni del suo essere – e del suo irriducibile essere sociale.

L'estetica commerciale è un cadavere. Per impedire che il morto mangi il vivo, gli artisti non possono far altro che sottrarsi al suo abbraccio e rifiutare senza rancore qualunque compromesso con il sistema teatrale vigente. Dove il "senza rancore" non è accessorio: non si tratta più, infatti, di combattere una battaglia contro il sistema o per il suo rinnovamento – come quelle ingaggiate dal nuovo teatro degli anni sessanta per rivendicare le proprie quote di pubblico – ma di abbandonarlo all'agonia amministrativa nella quale si dibatte. Quel che proponiamo non è un assalto al palazzo di inverno (poiché, lo ripetiamo, la fortezza è vuota) ma un esodo e uno scisma.

Sull'annosa questione del pubblico e dei conti con il pubblico. Se è vero quel che afferma Badiou che mentre il cinema conta il suo pubblico il teatro conta su ciascuno dei propri spettatori, allora è su questo spostamento dalla statistica all'etica che il lavoro della scena deve poter contare (e che il teatro può tornare a contare). E sul fatto che, come ebbe a dire Jerzy Grotowski, il cosiddetto pubblico di massa è migliore di come i suoi adulatori lo dipingono.

Per una nuova alleanza. Gli elementi costitutivi elementari dell'arte scenica sono l'attore e lo spettatore. Gli elementi costitutivi della cultura teatrale sono l'artista, lo spettatore e il critico. Per riportare il teatro al centro della cultura occorre stabilire una nuova alleanza tra gli artisti, gli spettatori e la critica, basata sull'indipendenza e la non interscambiabilità delle loro funzioni all'interno di una stessa comunità di passioni. Per essere proficua questa alleanza va estesa a tutti quegli operatori disposti a inventare delle nuove strategie di sostegno economico al servizio di una scena fondata sul primato dell'arte e degli artisti – e di conseguenza, disposti a maturare anch'essi un "realistico" distacco critico dal sistema del teatro pubblico commerciale.

Dal momento che siamo già poveri – e che l'unica alternativa che ci viene proposta è il piatto di lenticchie dell'agibilità in cambio della primogenitura del lavoro artistico, cioè un altro impoverimento – sarà bene disporsi per un periodo a trasformare la povertà in una nuova virtù produttiva e in una potenza di creazione che non possiamo definire nuova poiché essa ha caratterizzato le grandi riprese storiche del teatro d'arte. Non è un prezzo troppo alto per ritrovare il senso della nostra libertà di artisti e la necessità del teatro che proponiamo. (Non è troppo, condividere il destino di quelli a cui maggiormente oggi vorremmo parlare, poiché è a una società in più di un senso povera che ci rivolgiamo).

Sull'altro piatto della bilancia, sull'altra mano della scommessa, c'è solo una "grazia" che sembra non esercitare alcun peso sul presente. Ma non appena si sarà placato il "mormorio delle voci scoraggianti", non sarà difficile riconoscere in essa quella gioia chimerica che ciascuno di noi ha provato la prima volta che su un palcoscenico ha sentito o visto la vita, finalmente, cambiare. "E da chi altri si può attendere - scriveva Jacques Copeau nel 1913 - un simile sforzo se non da coloro che vi mettono in gioco l'intera vita?"

Roma-Prato settembre-ottobre 2015

Massimiliano Civica- Attilio Scarpellini