

*Percorsi teatrali tra Francia e Italia
attraverso il progetto Face à Face*

di

Nicoletta Lupia

INDICE

INTRODUZIONE.....	pag. 1
-------------------	--------

I PARTE

Face à Face – il progetto

FRANCIA E ITALIA: INTERVENTI E POLITICHE CULTURALI

Civiltà a confronto: elementi di continuità storica.....	pag. 9
Istituzioni e organi promotori francesi del dialogo franco – italiano.....	pag. 24
2005 – 2009: progetti patrocinati dalla Francia in Italia.....	pag. 29
Per un’idea di politica culturale.....	pag. 31

AL DI QUA DELLE ALPI:

FACE À FACE – PAROLE DI FRANCIA PER SCENE D’ITALIA

Quadro introduttivo.....	pag. 39
2007 – 2009: nascita ed evoluzione del progetto.....	pag. 45
Testi, autori, teatri e compagnie.....	pag. 53
Reazioni e prospettive.....	pag. 70

AL DI LÀ DELLE ALPI:

FACE À FACE – PAROLES D’ITALIE POUR SCÈNE DE FRANCE

Quadro introduttivo.....	pag. 77
Il progetto.....	pag. 83
Reazioni e prospettive.....	pag. 89

II PARTE

Face à Face – le interviste

LE INTERVISTE

Per una sintesi dei contenuti.....	pag. 93
Intervista Olivier Descotes (Roma, Palazzo Farnese, 23 giugno 2009).....	pag. 98
Intervista Gioia Costa (Roma, 23 giugno 2009).....	pag. 111
Intervista Claudia Di Giacomo (Roma, 14 settembre 2009).....	pag. 119
Intervista Christine Ferret (Roma, 12 ottobre 2009).....	pag. 127
Intervista Antonio Calbi (Milano, Palazzo Marino, 5 novembre 2009).....	pag. 134
Intervista Rossana Rummo (Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 26 novembre 2009).....	pag. 148
Intervista Donatella Ferrante e Viviana Simonelli (Roma, ETI, 28 dicembre 2009).....	pag. 156
Intervista Elena Di Gioia (Bologna, 25 gennaio 2011).....	pag. 168
 <i>Lo studio del progetto Face à Face fra civiltà globale e culture localizzate</i> di Gerardo Guccini.....	pag. 175

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Il progetto *Face à Face* si struttura nelle sue due declinazioni nazionali, *Parole di Francia per scene d'Italia* e *Paroles d'Italie pour scènes de France*, come un dialogo tra drammaturgie e prevede che autori francesi vengano importati, tradotti, rappresentati (con letture, *mise en espace* e spettacoli) e, quando possibile, pubblicati in Italia, e viceversa. Perseguendo l'obiettivo di restituire i panorami drammatici dei due paesi coinvolti e, contemporaneamente, di incentivarli, favorendo la creazione di spazi condivisi di interazione tra autori, compagnie, istituzioni, l'iniziativa si è gradualmente articolata fino a rivelarsi un organismo aperto, mutevole e finalizzato allo scambio come al reciproco arricchimento.

Al momento, la storia pluriennale di *Face à Face* documenta la vitalità teatrale dell'Europa contemporanea, indicando la validità di prospettive aperte e integrate che indagano le specificità delle poetiche, dei percorsi, dei linguaggi e delle opere senza, però, perdere di vista la definizione d'un contesto allargato da cui ricavare sistemi di vicinanze, parallelismi o rispecchiamenti. La complessa traiettoria di questa importante iniziativa è stata qui affrontata segmentandone, da un lato, le varie componenti progettuali, istituzionali e operative, e inserendone, dall'altro, le varie acquisizioni e manifestazioni spettacolari all'interno di un quadro teorico e storico critico più ampio, dove i caratteri principali delle varie edizioni di *Face à Face* risaltano sullo sfondo degli intrecci istituzionali e culturali fra Italia e Francia.

Così indagato, il progetto *Face à Face* evidenzia e, in qualche misura, rilancia elementi essenziali delle drammaturgie contemporanee di lingua italiana e d'area francofona: l'eterogeneità e la ricchezza di soluzioni sceniche della lingua francese, l'incidenza dei dialetti e la varietà dei processi compositivi della testualità italiana, le interazioni culturali fra i due paesi e le reciproche capacità d'attrattiva esotica.

Lo studio si articola in due parti. La prima presenta la rassegna, le sue caratteristiche costitutive e le dinamiche alle quali ha dato e continua a dare origine, inserendole all'interno del contesto istituzionale e di politica culturale delle nazioni coinvolte, e arricchendo il discorso con riferimenti storici che mostrano come il progetto si sia sviluppato a partire da una base di sensibilità condivise e rapporti elettivi fra artisti. La seconda parte raccoglie le interviste fatte ai membri del comitato artistico, e non solo, come si vedrà meglio in seguito; all'interno di queste si possono rintracciare le informazioni che hanno fondato parte dello studio stesso, alcune visioni estremamente

lucide sui panorami teatrali indagati e, tra le righe, le peculiarità delle singole competenze che hanno permesso la nascita e la fortunata evoluzione del progetto.

I membri dei comitati artistici si sono prestati alle interviste con una disponibilità assoluta e attenta, anche considerando che nello studio che segue ha sede la prima, ed attualmente unica, riflessione articolata sulla rassegna. Tali interviste hanno avuto luogo in alcune delle città coinvolte nel progetto (Roma, Milano, Parigi, Bologna), solo dopo l'acquisizione delle informazioni contenute nelle cartelle stampa e negli opuscoli consuntivi delle diverse annualità gentilmente forniti da PAV, ente organizzatore dell'iniziativa. Nello specifico, sono stati coinvolti direttamente: Olivier Descotes, Addetto culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia in carica fino all'agosto del 2009; Gioia Costa, traduttrice, critica e attenta osservatrice del contesto teatrale francese contemporaneo; Claudia Di Giacomo, fondatrice, insieme a Roberta Scaglione, di PAV; Christine Ferret, Responsabile del Settore del Libro dell'Ambasciata di Francia in Italia; Antonio Calbi, Direttore del Settore Spettacolo del Comune di Milano, ex Direttore artistico del Teatro Eliseo di Roma e ideatore del progetto; Rossana Rummo, Direttrice dell'Istituto di Cultura italiano di Parigi; Donatella Ferrante e Viviana Simonelli, rispettivamente ex Dirigente Responsabile del Settore delle Relazioni Esterne e della Promozione e Programmazione Internazionale ed ex Responsabile di tutta l'Attività Internazionale dell'ETI; Elena Di Gioia, operatrice culturale che lavora sul territorio bolognese e curatrice dell'iniziativa *Il teatro di Pierre Notte*, insieme ad Angela Malfitano e Francesca Mazza.

A partire dai dati forniti durante le interviste, si è cominciato a delineare un profilo generale dell'iniziativa derivante dall'analisi incrociata delle informazioni possedute e dall'emersione di momenti di conferma e di produttiva discontinuità tra le parole degli interlocutori.

Nel primo capitolo dello studio che segue si avrà modo di incontrare gli organi e le associazioni promotrici dell'arte contemporanea francese in Italia e nel mondo (*Culturesfrance; Alliance française; Fondazione Beaumarchais; Fondazione Nuovi Mecenati*), l'analisi generale dei progetti patrocinati dall'Ambasciata dal 2005 al 2009 nel campo delle arti visive, della musica, della danza, e l'inquadramento di queste attività all'interno dell'idea di Stato culturale mutuata dallo studioso francese Marc Fumaroli. Tale idea trova conferma anche negli elementi di discontinuità tra le politiche teatrali della Francia e dell'Italia, rilevatesi un oggetto di grande interesse storico – critico, vista la recente proliferazione di studi riguardanti l'argomento (si veda, ad esempio, *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia* di Roberto De Lellis, pubblicato nel 2009). A contestualizzare i discorsi citati si troverà un *excursus*

storico che ricostruisce la linea di contiguità estetica tra le due nazioni. Tale vicinanza si fonda su alcuni dati (primo fra tutti il caso della Commedia dell'Arte) di cui si è ritenuto indispensabile tener conto. I rapporti tra il Piccolo Teatro di Milano di Giorgio Strehler e il TNP parigino di Jean Vilar rappresentano un episodio fondamentale nella storia delle relazioni tra i due paesi. La nascita delle due strutture nello stesso periodo e con i medesimi principi ispiratori (la creazione di un nuovo teatro per una nuova collettività; un'attenzione alla testualità antica e moderna; l'elaborazione di nuovi strumenti di azione culturale) è una chiave di volta centrale per l'analisi delle due civiltà teatrali. La politica culturale di Jack Lang e la sua relazione strettissima con Giorgio Strehler, la fondazione dei Teatri d'Europa, la direzione dello stesso Strehler dell'Odéon, l'attuale successo del teatro italiano in Francia si fanno ulteriori conferme, da un lato, del dialogo semi ininterrotto tra le due nazioni, dall'altro dell'importanza di un progetto come *Face à Face*, che di questo dialogo rappresenta la naturale evoluzione nel contesto e con i presupposti attuali. Tutti questi dati hanno permesso l'emersione di un fenomeno significativo: alla continuità estetica, alla prossimità delle rispettive sensibilità artistiche e ad un generale desiderio di scambio culturale, corrisponde una profonda discontinuità dal punto di vista politico – amministrativo che vede una Francia estremamente attenta alla progettualità e allo scambio tra organismi governativi centrali e regionali e un'istituzione italiana, invece, più rigidamente tradizionale nell'elargire sovvenzioni e finanziamenti, che risente ancora della mancanza di una legge regionale che risponda alle esigenze di un panorama culturale in divenire.

Nel secondo capitolo si ritroverà la descrizione vera e propria del progetto nella sua veste italiana. Si incontrerà, quindi, una panoramica sui ruoli e sulle funzioni dei singoli componenti dei comitati, panoramica che ha l'obiettivo di inquadrare le personalità e le tipologie professionali che hanno contribuito alla nascita e all'evoluzione della rassegna, grazie ad un vero interesse culturale, alle potenzialità offerte dal lavoro di un team affiatato e coerente, alle singole esperienze e competenze. *Face à Face* verrà poi analizzato nelle sue varie edizioni, tenendo anche conto delle sue origini nel 2005 quando, con l'iniziativa T.E.R.I., il Collectif de réflexion sur les auteurs contemporains, associato alla SACD, ha dato inizio alla pratica di traduzione, edizione e rappresentazione all'estero dei testi francesi contemporanei. Il progetto ha subito, nel corso degli anni, delle modifiche strutturali, quantitative, qualitative, arricchendosi di nomi sempre più noti del panorama teatrale italiano incaricati di farsi portatori della drammaturgia francese, dalla traduzione all'edizione. Concentrandosi poi sulle drammaturgie, vengono analizzati i criteri di selezione di autori, testi, compagnie, e le modalità con cui è stato portato avanti il sostegno

economico alle varie attività caratteristiche dell'iniziativa (la traduzione, la realizzazione scenica sotto forma di lettura, *mise en espace* o spettacolo vero e proprio, la pubblicazione dei testi selezionati). Si apre, quindi, una breve riflessione teorica sulle peculiarità della lettura e della *mise en espace*, tecniche di realizzazione scenica che, negli ultimi anni, hanno trovato ampio spazio di espressione tanto in Francia quanto, soprattutto ultimamente, in Italia. Vengono poi affrontate le modalità di traduzione testuale, servendosi, in particolare, della preziosa testimonianza di Gioia Costa. L'analisi dei due panorami editoriali, oggetto del paragrafo successivo, ha favorito l'individuazione di momenti di forte discontinuità tra i due paesi, generalmente fondati, secondo quanto affermato da Christine Ferret, su due concezioni molto diverse dell'oggetto libro, della sua distribuzione e dell'iniziativa delle istituzioni legata alla sua cura e promozione. In conclusione, a proposito delle reazioni e delle prospettive, è stata aperta una parentesi sulle edizioni più recenti che hanno visto la nascita di progetti collaterali e paralleli alla rassegna su scala nazionale. Progetti che, di questa, testimoniano il carattere produttivo e propositivo. *Il teatro di Pierre Nothe*, primo esempio di tale forma di ampliamento, è finanziato solo in parte da *Face à Face*, che amplifica con spettacoli, letture, *mise en espace* dei testi del drammaturgo, insieme ad una serie di appuntamenti - una tavola rotonda sul tema della traduzione, un incontro di studio con l'autore, un momento di riflessione consuntiva sul progetto tutto.

Lo stesso schema analitico, nel terzo capitolo, è stato sovrapposto al progetto nel contesto francese, dando per assodate alcune delle acquisizioni teoriche presenti del capitolo precedente e limitando l'analisi al 2009, anno in cui l'iniziativa si è sviluppata per la prima volta in Francia dando l'avvio all'effettivo *face à face* tra le nazioni. Le ex Dirigenti dell'ETI intervistate e la Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura a Parigi hanno fornito indicazioni riguardanti i ruoli, i finanziamenti, l'iter progettuale, i criteri di selezione testuale, aprendo anche una breve parentesi sulle caratteristiche della drammaturgia italiana esportata, e sulle modalità di coinvolgimento di istituzioni, teatri, festival, artisti francesi, con particolare attenzione alla Maison Antoine Vitez, organismo accreditato per la traduzione da varie lingue.

Dalle testimonianze delle personalità intervistate emerge una volontà condivisa di aprire il progetto verso nuove realtà internazionali europee, mettendo a frutto le potenzialità dell'iniziativa e la sua impostazione dialogica e relazionale di fondo. In quest'ottica risulta evidentemente auspicabile la prospettiva di un'incentivazione dei finanziamenti e anche di un maggior intervento economico e specificatamente produttivo, da parte delle strutture teatrali coinvolte. Tali prospettive vanno messe in relazione con il successo di pubblico

ottenuto da *Face à Face*, sia in Francia che in Italia, sintomo di un'attenzione verso il nuovo che il progetto soddisfa superando le discontinuità politico – amministrative tra i due paesi. La seconda sezione dello studio consiste nella presentazione e nel commento delle interviste allegate, fonte prima ed indispensabile delle informazioni necessarie all'analisi di *Face à Face*, nonché testimonianza della sua vitalità e apertura verso nuove proposte di qualità.

Il senso del progetto si sintetizza perfettamente in un'affermazione di Valère Novarina che, scrivendo alla sua traduttrice italiana, esprime la sostanza profondamente dialettica e in continuo divenire del dialogo tra Francia e Italia: “Mi è sempre sembrato che esistesse un legame molto forte fra le due lingue – e fra l'una e l'altra molto più che una distanza, molto più che una prossimità: qualcosa come un'*amorosa estraneità*”¹.

¹ Novarina V., *Dove le lingue si incontrano. Lettera a Gioia Costa* in *L'atelier volante*, Milano – Genova, Costa e Nolan, 1998, p. 11 (il corsivo è della scrivente).

I PARTE

Face à Face – il progetto

FRANCIA E ITALIA: INTERVENTI E POLITICHE CULTURALI

Civiltà a confronto: elementi di continuità storica

Il progetto *Face à Face* va letto come uno dei tanti ponti costruiti tra la Francia e l'Italia nel corso dei secoli: dialoghi che hanno reso e rendono vivo il panorama culturale europeo, lo fanno procedere, ne favoriscono l'esistenza e ne permettono l'evoluzione.

I membri dei Comitati artistici e scientifici del progetto, italiani e francesi, si sono, con grande disponibilità e gentilezza, sottoposti alle interviste divenute materia prima nella stesura di questa parte dello studio sulla storia del progetto per la quale, altrimenti, sarebbero mancate quasi completamente opere di riferimento. Risulta banale sottolineare quanto possa essere difficile, eppure affascinante, *restituire* un argomento di questa portata e quanto sia necessario, nel momento in cui se ne tenta un'analisi, cercare di capire il punto di vista dal quale muovono i protagonisti del progetto indagato, cosa essi pensino, come valutino il contesto in cui hanno deciso di investire energie, pensieri, capitali umani ed economici.

Prima di procedere nella comparazione tra i due sistemi, però, va fatta un'ulteriore premessa partendo da una preziosissima indicazione di Antonio Calbi, Direttore del Settore Spettacolo del Comune di Milano e ideatore e costruttore del progetto *Face à Face* sul versante italiano:

Nel testo che io avevo scritto per la prima edizione, facevo riferimento alle analogie e alle differenze tra i due sistemi. Ricordavo come la nascita del Piccolo Teatro si rifacesse al sistema dei teatri pubblici da Jean Vilar in poi in Francia; ricordavo come Strehler fosse molto amato dai francesi anche perché socialista, come Jack Lang, allora Ministro della Cultura, e come avesse contribuito alla fondazione del Teatro D'Europa, l'Odéon a Parigi. (...) Non a caso quando Strehler si è dimesso, si è chiesto a Jack Lang di prendere un *interim* nell'attesa di decidere che cosa sarebbe stato del Piccolo. Quindi il dialogo tra le due civiltà teatrali c'è stato, a partire dai Comici dell'Arte, ovviamente, che, dal Cinquecento in avanti, se ne sono andati a Parigi, fino a Goldoni che sceglie di passare l'ultimo periodo della sua vita lì, senza arrivare a Leonardo. Tra le due culture c'è sempre stato uno scambio serrato. Forse, è la nazione di maggior riferimento per noi. Pensi al mondo dell'architettura: da Gae Aulenti che va a fare la Gare d'Orsay, a Piano, Rogers, eccetera, che fanno il Beaubourg. Diciamo che sul piano della cultura c'è sempre stato un fervidissimo dialogo tra i due mondi, a partire dai Medici.²

Esiste una contiguità teatrale e, più in generale, artistica fortissima tra la Francia e l'Italia. Si tratta di una vera e propria affinità che ha permesso ai due paesi di essere partner nelle

² Intervista Antonio Calbi, Milano, Palazzo Marino, 5 novembre 2009.

elaborazioni delle rispettive, spesso condivise, effervescenze culturali. Da un punto di vista storico teatrale nessun altro paese europeo ha rappresentato per l'Italia un interlocutore tanto simile, propositivo, attento quanto la Francia, e viceversa. A questo dialogo serrato, a questo rimando costante tra culture, non corrisponde, però, alcuna similitudine sul piano politico - amministrativo, sul quale, al contrario, si riscontra una sostanziale discontinuità tra le due nazioni.

Al fine di inquadrare il progetto *Face à Face* nel suo contesto di nascita, diffusione e successo, risulta estremamente interessante sottolineare lo scarto profondo che esiste tra un'empatia culturale e artistica, che caratterizza da sempre le relazioni tra la Francia e l'Italia, e una sostanziale incompatibilità rispetto ai sistemi di tutela e sovvenzione di quello stesso panorama che spesso le ha viste coprotagoniste. Quello tra le due nazioni coinvolte è un dialogo appassionato sul piano estetico che si incrina irreversibilmente, sposando codici completamente diversi, sul piano politico - amministrativo.

Uno dei tanti episodi in cui la Francia e l'Italia si sono dimostrate interlocutrici privilegiate è la fondazione del Piccolo Teatro di Milano del 1947, parallela alla *rinascita*, nel 1951, del Théâtre National Populaire promossa da Jean Vilar. Vista l'impossibilità di analizzare approfonditamente, in questa sede, i due enti, ci si limiterà a sottolineare i loro caratteri simili, alcune tappe della loro storia, alcuni felici sodalizi artistici e produttivi.

Entrambi i teatri nascono sotto la spinta di una necessità di rinnovamento del mondo teatrale e in un contesto estremamente favorevole per svariati motivi, non ultimo quello politico - sociale.

La struttura francese viene fondata nel 1920 da Firmin Gémier ma sarà completamente rivoluzionata da Jean Vilar pochi anni dopo il suo insediamento al Festival di Avignon del 1947. Tanto la nascita del Piccolo quanto quella del TNP, come verrà ribattezzato dopo il 1951, prendono le mosse dall'esigenza di fare del teatro un servizio pubblico, quindi, una funzione sociale, un punto di riferimento per la comunità composta da cittadini prima che da spettatori.

L'idea del teatro come servizio pubblico professata da Vilar e concretizzata nell'esempio del TNP trova un radicamento fortissimo nella storia dello spettacolo francese. Il passo concettuale è breve da Jean Jacques Rousseau che, sulla sua idea di festa, nella *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*, affermava: “si faccia in modo che ciascuno si veda e si ami negli altri, affinché tutti risultino più uniti”³, alla definizione di teatro popolare di Rolland che, nei primi anni del Novecento, riconosce nel popolo operaio il creatore solo e unico di un evento teatrale inteso come momento comunitario, persino al di là di qualsiasi

³ Rousseau J.J., *Scritti sulle arti* (a cura di Fernando Bollino), Bologna, Clueb, 1997, p. 151.

intromissione statale, fino ad arrivare a Jacques Copeau (padre ideale, fra gli altri, di Giorgio Strehler) che promuove un riscatto dello spettacolo dallo svago fino a se stesso e dal naturalismo. Ovviamente mutano i contesti, le classi sociali, gli apparati governativi, le ideologie, ma permane l'idea forte di un teatro che risponda a un'esigenza sociale: la creazione di una comunità. I contesti postbellici in cui si affermano le due nuove istituzioni, con la loro generale necessità di rifondazione di tutti i livelli della società e delle nazioni, favoriscono evidentemente l'affermazione stessa.

Fatte queste premesse non risulterà anomala né la creazione del nostro "Teatro d'arte per tutti" né quella del TNP, poiché entrambi guardano alle masse e nascono con il preciso obiettivo di mettersi al loro servizio, rendendole consapevoli del loro essere collettività, rieducandole alla spettacolarità, ridestandone un interesse attivo e propositivo nei confronti dell'arte teatrale. Sembra che i fondatori del Piccolo Teatro di Milano e Jean Vilar rispondano a una necessità già fortemente sentita da Copeau che, nel 1941, affermava:

Siccome avevamo l'ambizione di rifare tutto e di restare puri (...) ci siamo rifugiati nei piccoli teatri. (...) capisco oggi che quei piccoli teatri non erano che dei laboratori tecnici, dei conservatori dove ritornavano in vita le più nobili tradizioni della scena, ma ai quali, per essere veri teatri, è mancato un vero pubblico. ⁴

"Il teatro", si legge nel Manifesto del Piccolo, "resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa, il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere"⁵.

Le due strutture si sviluppano, quindi, a partire da un medesimo obiettivo: ricreare condizioni teatrali originarie per favorire l'affermazione di una comunità moderna in un contesto che vede un pubblico fondamentalmente passivo, reduce dagli orrori della guerra, che ha perso l'idea fondante di collettività.

Scriva Giorgio Strehler:

il sogno del teatro popolare inteso come teatro di unità: grande luogo in cui la collettività si riunisce per celebrare insieme, unita, i suoi miti, le sue tragedie, le sue morti, le sue gioie, i suoi affanni, e si trova nella "sacralità laica", col suono della *Marsigliese* o magari dell'*Internazionale*, raccolta in un equilibrio incandescente che può sfociare poi nel ballo popolare, alla fine o nel pranzo.⁶

Sembra rispondere Vilar:

⁴ Morteo G.R., *Il Teatro popolare in Francia*, Bologna, Cappelli Editore, 1960, pp. 124-125.

⁵ Cavaglieri L. (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 18.

⁶ Strehler G., *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 23.

Le T.N.P. est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. Autre chose: privez le public (...) de Molière, de Corneille, de Shakespeare: à n'en pas douter, une certaine qualité d'âme en lui s'atténuera (...). L'art du 'théâtre populaire' est donc une revolte permanente.⁷

Con questo fine, la formazione del pubblico⁸, tanto il teatro milanese, quanto quello parigino adottano espedienti simili: attività collaterali, dibattiti, conferenze, incontri con scuole, circoli aziendali e culturali⁹, convenzioni che rendano il costo dei biglietti "alla portata di ogni borsa"¹⁰, rapporti con gli organismi sindacali, con rappresentanze di lavoratori e con i movimenti giovanili, il tutto "per supportare culturalmente la proposta degli spettacoli (...) per alfabetizzare il pubblico al linguaggio della scena antica e moderna"¹¹. Il pubblico italiano e quello francese si dimostrano in sintonia, esattamente quanto i teatranti promotori delle due istituzioni, reagendo molto positivamente alle iniziative elaborate.

A questo punto va aperta una breve ma fondamentale parentesi. Appare evidente come il discorso che si sta portando avanti sull'esistenza di una contiguità artistica tra la Francia e l'Italia trovi nelle corrispondenze tra il Piccolo Teatro di Milano e il TNP di Parigi uno dei suoi massimi casi esemplificativi. In questo caso specifico, inoltre, la contiguità si riscontra anche in ambito istituzionale, nelle modalità di intervento dei due enti e nella tutela statale ad essi riservata. Questo secondo livello di prossimità, però, non va assolutizzato e sovrapposto genericamente al confronto tra le due nazioni poiché il Piccolo nasce in un contesto e con dei presupposti estremamente particolari e favorevoli che contribuiscono a farne un caso eccezionale all'interno dei sistemi di salvaguardia statale del mondo del teatro italiano. La prima condizione favorevole è l'amministrazione milanese degli anni del dopoguerra che, sottolinea Giorgio Guazzotti, "ha permesso che la realizzazione del lavoro culturale venisse concepita con il metodo e la finalità dell'azione politica"¹², integrando, quindi, la figura dell'intellettuale nella vita amministrativa ed esplicitando la necessità di un rinnovamento in senso sociale e civile anche del settore culturale. Seconda, e più

⁷ "Il T.N.P. è quindi, in prima istanza, un servizio pubblico. Esattamente come il gas, l'acqua, l'elettricità. Un'altra cosa: private il pubblico (...) di Molière, di Corneille, di Shakespeare: senza alcun dubbio, una certa qualità dell'anima in lui si attenuerà (...). L'arte del 'teatro popolare' è quindi una rivolta permanente" (traduzione della scrivente), in Poli G., *Scena francese del secondo Novecento I*, Genova, il melangolo, 2007, p. 49.

⁸ Gianni Poli, a proposito della rifondazione del TNP esplicita il legame ideologico tra questo e il Piccolo di Milano: "La proposta di un'Arte come servizio anticipa (o interpreta tempestivamente) un'esigenza che in Europa trova diverse modalità applicative, nel riconoscimento dell'analogia con gli organismi stabili italiani che sorgono e si affermano nello stesso periodo. L'idea della "necessità di un teatro" che con "assoluto rigore stilistico [...] assolva il pieno compito morale e sociale" è percorsa nel manifesto Per un teatro del popolo trascritto a Roma nel 1943. E appena successiva, l'idea fondatrice di Paolo Grassi.", *Ibidem*

⁹ Cavaglieri L. (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano*, op. cit., p. 13.

¹⁰ Morteo G.R., *Il Teatro popolare in Francia*, op. cit., p. 115.

¹¹ Tessari R., *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologia e strutture. 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 79.

¹² Guazzotti G., *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, p. 26.

importante, condizione positiva per la nascita del Piccolo risiede nella grande vitalità, allo stesso tempo artistico - creativa e politico-organizzativa, della coppia Strehler – Grassi. I due teatranti complementari hanno saputo coniugare principi estetici ed etici, affiancando all'idea del teatro d'arte¹³ quella del servizio pubblico, con una sua “strutturazione aziendale solida su basi stabili”¹⁴ e con un legame solido con la municipalità.

Sul modello del Piccolo nasceranno, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in molte città italiane, con un forte scarto tra Nord e Sud e con sorti diversificate, i Teatri Stabili (Genova; Torino; Bolzano; Trieste; Catania; L'Aquila; Firenze; Roma; Bologna; Palermo). A partire dagli anni Sessanta il modello inizierà ad incrinarsi perché sentito come inadeguato, sottolinea Mimma Gallina, “come strumento di rinnovamento artistico e democratico”¹⁵. Di fronte ad una concezione aziendalista del teatro e della cultura, parallela all'affievolimento della forza propulsiva delle spinte innovatrici del dopoguerra, emergeranno, alla fine del decennio, nuove istanze di ricerca e di sperimentazione. Tali proposte, comunque, non arriveranno mai a mettere gli stabili del tutto in discussione, pur favorendo la creazione di nuovi modelli, come compagnie autogestite, spesso in forma giuridica di cooperativa. Sarà ancora una volta Giorgio Strehler, dopo aver dato le dimissioni dal Piccolo nel '68 ed essersi reinsediato nel '72, a riassumere i limiti e le potenzialità del fenomeno che caratterizza il teatro italiano negli anni Settanta. Il regista parla di un'involuzione del modello dei teatri pubblici incapaci di costituirsi in una vera e propria rete nazionale: “quella rete non c'è, non c'è stata e, secondo me, non ha alcuna prospettiva di verificarsi nel prossimo futuro”¹⁶. In seguito alla crisi di questa prima ondata di sperimentazione, la successiva revisione del sistema teatrale porterà alla nascita dei teatri stabili regionali, ma, anche in questo caso, il fenomeno non si estenderà in modo uniforme su tutto il territorio nazionale.

Se, quindi, si può rintracciare una somiglianza anche a livello istituzionale tra il teatro milanese del 1947 e quello parigino, essa non può essere generalizzata in termini assoluti, anzi, mentre la politica teatrale francese si è evoluta nel corso degli anni, in relazione alle necessità dei suoi interlocutori artistici, quella italiana non è stata in grado di aggiornare con operazioni di pari incidenza né i presupposti teorici, né i caratteri specifici del suo

¹³ “ovvero tensione verso la massima qualità espressiva, in un'interpretazione contemporanea della tradizione”, in Gallina M., *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001, p. 61.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Il Manifesto di Ivrea del 1967 si farà portatore della prima grande linea di opposizione al modello degli stabili e della necessità di un generale rinnovamento del teatro italiano dal punto di vista politico, organizzativo, dei linguaggi. Seconda linea di opposizione forte sarà rappresentata dagli attori che denunceranno “l'involuzione in senso dittatoriale della regia (che li priva della consapevolezza e della responsabilità del proprio ruolo intellettuale) e la progressiva burocratizzazione – *l'imborghesimento* – dei teatri stabili”, Ivi, pp. 63-64.

¹⁶ Strehler G., *Per un teatro umano*, op. cit., p. 70.

“intervento contributivo pubblico a favore del teatro”¹⁷. Tale incapacità italiana di aggiornamento e di progettualità è dovuta all’assenza di una legge nazionale sul teatro e alla mancanza di una definizione delle competenze e delle responsabilità di enti teatrali, Regioni, Stato, nonostante la “Modifica del titolo V della parte seconda della Costituzione” della legge costituzionale n.3 del 18/11/2001, che “ridisegna i poteri e le relazioni istituzionali tra Stato e Regioni entrando nel merito anche dei beni e delle attività culturali”¹⁸ e che prospetta, quindi, una ridefinizione delle normative in merito allo spettacolo dal vivo ma, materialmente, non la produce.

Tornando al livello della continuità estetica tra il Piccolo Teatro di Milano e il TNP, si riscontra un fortissimo legame anche sul piano delle scelte drammaturgiche, attoriche, registiche. I tre principi su cui nasce il TNP sono, infatti: “Un public de masse, un repertoire de haute culture, une régie qui n’embourgoise pas, qui ne falsifie pas les œuvres”¹⁹. “Evitiamo”, si legge nel Manifesto del Piccolo, “(...) che il poeta si contenti delle sue parole e l’attore del suo gesto: la parola è il primo tempo e il gesto il secondo di un processo che si perfeziona solo fra gli spettatori”²⁰.

Vilar, in questi stessi anni, parlerà di “Théâtre, religion de l’homme” alludendo alla centralità dell’opera drammaturgica e trovando, ancora una volta, conferma nell’asserzione strehleriana: “Nel teatro esiste un solo artista, l’autore del testo drammatico. Esiste una sola vocazione: quella del poeta. Esiste una sola realtà drammatica: il testo”²¹. A proposito di repertori si possono, inoltre, individuare delle sorprendenti analogie tra i testi scelti dai due registi: nel 1947, Strehler mette in scena il *Riccardo II*, durante la prima edizione del Festival d’Avignon, lo stesso anno, Vilar propone *La tragedia du roi Richard II*; una piccola, ma trascurabile, sfasatura si riscontra nel caso di *Assassinio nella cattedrale* (nel 1947 – ’48 al Piccolo, nel 1945 al Vieux Colombier); nel ’48 Vilar mette in scena *La morte di Danton* trovando eco, nel ’51, a Milano.

Volendo tracciare una linea di contiguità tra il Piccolo Teatro di Milano e il TNP parigino, non si possono non citare tre grandi eventi che hanno segnato la loro relazione diretta. La prima data chiave è il 1952: Giorgio Strehler e Jean Vilar si incontrarono ad Avignone ed elaborarono l’idea di un “Movimento internazionale dei teatri popolari”, idea che non ebbe seguiti pratici, ma, sottolinea Gian Renzo Morteo, “servì ugualmente a mettere in luce la

¹⁷ Gallina M., *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, op. cit., p. 30.

¹⁸ Gallina M., *Il teatro possibile. Linee e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 132.

¹⁹ “Un pubblico di massa, un repertorio di alta cultura, una regia che non imborghesisca, che non falsifichi le opere” Vilar J., *Memorandum*, in “Théâtre populaire”, n.4, 4° trimestre 1960, in Leclerc G., *Le TNP de Jean Vilar*, Parigi, Union Générale d’Éditions, 1971, p. 54.

²⁰ Tessari R., *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologia e strutture. 1906-1976*, op. cit., p. 75.

²¹ Poli G., *Scena francese del secondo Novecento I*, op. cit., pp. 50-51

continuità di esigenze e di intenti che caratterizza i due organismi teatrali”²². Nel 1959 il progetto del '52 si concretizza in un vero e proprio gemellaggio grazie al quale i due enti si accordano sullo scambio di uno spettacolo durante la stagione seguente. Ribadisce Morteo:

Quei due organismi che hanno perseguito tenacemente per anni *un'analoga politica teatrale*, ispirandosi a criteri assai simili di probità intellettuale e di larghissima penetrazione sociale, decidono di “scambiarsi il pubblico”(…). Ciò significa non soltanto credere nel teatro, ma credere anche – come ha giustamente detto Giorgio Strehler – “in un destino umano comune”, significa lavorare concretamente (...) alla formazione di una vera coscienza europea, di un'unità di intenti e ideali che superano le differenze di nazione e di linguaggio.²³

È forse superfluo sottolineare, a questo punto, il valore di un progetto come *Face à Face* la cui nascita e il cui sviluppo sembrano essere stati preparati fin dagli anni Sessanta, anche attraverso lo stretto legame, fondato su gusti, intenti, estetiche simili, tra due delle principali istituzioni teatrali italiane e francesi.

La terza tappa del rapporto diretto tra le due strutture è proprio il 1960. In occasione del gemellaggio, infatti, Giorgio Strehler porta a Parigi la sua *Opera da tre soldi* favorendo implicitamente la diffusione della moda brechtiana in Francia e guadagnando l'approvazione della critica d'oltralpe. L'anno prima, Bernard Dort aveva scritto il famoso articolo *Un teatro esemplare: il Piccolo teatro di Milano* in cui venivano decantate le lodi della struttura ed essa veniva proposta come modello per i teatri parigini. Il Piccolo era esemplare per i suoi successi artistici e produttivi, per la sua coerenza ideologica e per la sua esplicita apertura verso il futuro²⁴. Va sottolineato che il critico scrive in un periodo in cui, come messo in evidenza da Marc Fumaroli, “La filiale milanese del Berliner Ensemble, il Piccolo Teatro, estese e giustificò con il talento e la vitalità tutti italiani di Giorgio Strehler il prestigio che la teoria e l'esempio «brechtiani» esercitavano sul teatro sovvenzionato francese”²⁵.

I rapporti tra Strehler, Vilar e il drammaturgo tedesco, però, sono molto diversi, per quanto quest'ultimo abbia rappresentato un fermo punto di riferimento per entrambi. I due registi mettono in scena opere di Brecht negli anni di fondazione delle loro due strutture o negli anni immediatamente successivi. Nel 1951 va in scena al T.N.P., in dittico con il *Cid*²⁶, *Madre Courage e i suoi figli*. Bernard Dort ha lasciato un'importante testimonianza

²² Morteo G.R., *Il Teatro popolare in Francia*, op. cit., p. 149 (nota).

²³ Ivi, p. 150 (nota) (corsivo della scrivente).

²⁴ “per almeno trent'anni il più acuto e intelligente lettore della scena contemporanea italiana”, secondo Marco Consolini, nella sua prefazione a Poli G., *Scena francese del secondo Novecento I*, op. cit., p. 7.

²⁵ Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 10 – 11.

²⁶ A proposito della messa in scena del *Cid*, Gianni Poli riporta la seguente affermazione di Bernard Dort che conferma implicitamente quanto affermato sull'ideale della creazione di una nuova comunità di spettatori: “Al festival del 1951, quello in cui Gérard Philipe raggiunse Vilar e in cui fu il Principe Von Homburg e il

delle reazioni del pubblico e della critica parigini: “Una «cantilena» una serie di «immagini» grossolanamente colorite, una «sfilza di immagini che rimpiazza la grandezza con il gusto, l’amarezza con il nauseabondo», un affresco, una cronaca. *Madre Coraggio* era tutto ciò, ma non l’opera di un autore drammatico (...). Brecht restava un autore di «melodrammi», un drammaturgo della domenica”²⁷. Vilar riproporrà il testo nel 1959 ad Avignone dove, ricorda ancora Dort, il pubblico ne decreterà il successo. Alcuni avvenimenti chiave, tra il 1951 e il 1959, avevano segnato la comprensione e l’accettazione dell’opera di Brecht in Francia favorendo, di conseguenza, anche il trionfo della regia vilariana. Tra le tappe fondamentali il critico francese ricorda le rappresentazioni del Berliner Ensemble a Parigi del 1954 (*Madre Courage*), 1955 (*Il Cerchio di gesso del Caucaso*) e 1957 che “obbligarono la critica a riconoscere il *fatto brechtiano* globalmente e chiarirono al teatro francese il problema della rappresentazione brechtiana, dei suoi principi e delle sue tecniche”²⁸, al punto da far pronunciare al critico André-Paul Antoine le seguenti parole: “«da forma di teatro che da tempo aspettiamo, che molti balbuzienti scrittori cercano, da noi, a tentoni. Essa si presenta ai nostri occhi, viva, magistralmente realizzata, unione di realtà e poesia, del più autentico realismo e della più perfetta stilizzazione»”²⁹. Tra il 1955 e il 1956, inoltre, L’Arche Editeur inizia a pubblicare il teatro completo di Brecht e, sulla rivista “Théâtre Populaire”, appaiono lunghi passi del *Breviario di Estetica teatrale* tradotti in francese. Ma, sottolinea ancora Bernard Dort, Brecht, scoperto e apparentemente compreso dai francesi, “non è più Brecht: è Shakespeare, è Molière, è tutto e non importa chi”³⁰. In sintesi, Brecht subisce un processo, da un lato, di francesizzazione, che lo porta a essere paragonato ai grandi classici, dall’altro lato, di assimilazione all’avanguardia teatrale contemporanea di Adamov, Ionesco, Beckett che riduce le sue opere a organismi portatori di tematiche come predestinazione e fatalismo. I francesi continuano a non comprendere l’opera drammatica brechtiana né i suoi assunti teorici:

Nelle rappresentazioni di *Madre Coraggio* e del *Cerchio di gesso del Caucaso*, il *pathos* aveva la meglio sul *constat*: in esse più che un’azione veniva mostrata una sofferenza: alla struttura a scene separate, attraverso elementi montati insieme ma indipendenti l’uno dall’altro, a questa struttura propria del teatro epico, si sostituiva un movimento più omogeneo, una dissolvenza, per cui forse lo spettacolo se ne avvantaggiava in efficacia immediata a scapito però della sua portata critica. So benissimo che, a questo punto, gli uomini di teatro si

Cid – confessa Dort – ebbe la sensazione tutta nuova, condivisa dalla maggior parte degli spettatori, di una coincidenza quasi miracolosa tra un luogo, un pubblico, delle opere, degli interpreti: quella di una comunione totale”, in Poli G., *Scena francese del secondo Novecento I*, op. cit., p. 65.

²⁷ Dort B., *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio Editori, 1967, p. 235.

²⁸ Ivi., p. 236.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Ivi., p. 238.

scontrano con una difficoltà effettiva: *il difetto di formazione degli attori francesi*, particolarmente nel canto.³¹

Vilar, quindi, nel 1951, quando affronta la regia di *Madre Courage* si ritrova a farlo in un contesto in cui non sono ancora state pubblicate in francese gran parte delle opere del drammaturgo tedesco e con una compagnia di attori dalla recitazione molto codificata e poco inclini alla comprensione del concetto di straniamento. Afferma, a tale proposito, Bernard Dort:

Ora, quando un attore, *e specialmente un attore francese*, acconsente facilmente a far la parte di un crapulone o di un dissoluto, ciò avviene a condizione che egli possa dare loro una dimensione tragica o burlesca; (...) per contro questo attore esiterà ad essere contemporaneamente questo dissoluto, questo crapulone e se stesso, a mostrare la sregolatezza e dissolutezza del suo eroe come una deformazione, un errore o il prodotto di una situazione storica e dell'ideologia ricevute, a spiegare il suo personaggio mentre lo viene interpretando. Il suo timore davanti alla responsabilità è sfiducia davanti al sapere.³²

Solo dopo le tournée parigine del Berliner Ensemble, la messa in scena avignonese del 1959 e la rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* strehleriana nel 1960, il pubblico francese inizierà a comprendere l'opera brechtiana nella sua sostanza autentica e a richiederne una rappresentazione adeguata da parte dei registi francesi. Bernard Dort termina il suo articolo citando un regista che, più di ogni altro, ha saputo capire ed elaborare personalmente la teoria del teatro epico:

In Planchon non vi è né decalcomania, né “superamento” di Brecht (come certi critici si affrettano ad affermare): per raggiungere un simile scopo, Planchon ripercorre le stesse vie. Impara Brecht. Con ciò lo fa imparare al pubblico e lo prepara a riconoscere in tutta la sua ampiezza il fenomeno – Brecht (...) è un regista brechtiano più che un regista di Brecht.³³

Un regista brechtiano più che un regista di Brecht è una perfetta definizione per l'altro regista – polo di questo confronto: Giorgio Strehler. Per comprendere il legame strettissimo tra il regista italiano e Brecht è necessario tornare al discorso che il primo fa sulla necessità di un pubblico nuovo e unitario al quale far riscoprire il suo essere collettività attraverso il mezzo teatrale. Scrive Strehler:

Ed infine: l'immagine di un continuo tentativo di rompere la solitudine dell'uomo contemporaneo, per ricreare un'unità, non formale, ma sostanziale, *dialettica* (...). Continuo

³¹ Dort B., *Teatro pubblico*, op. cit, p. 246 (corsivo della scrivente).

³² Ivi, p. 245 (corsivo della scrivente).

³³ Ivi, p. 248.

tentativo di creare prima, per poi coinvolgerlo, un pubblico in un lavoro creativo, di trasformare una semplice moltiplicazione numerica in una collettività.³⁴

Scrive Brecht a proposito di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*: “bisognerebbe poter contare sull’afflusso di un nuovo pubblico con nuovi appetiti”³⁵. Il progetto che Brecht portò avanti con la sua teoria e, in seguito, tornato al Berliner Ensemble, con la sua pratica scenica, aveva come obiettivo la rifondazione del teatro contemporaneo. Il punto di partenza del suo teatro epico era una concezione della Storia come progresso dei popoli, quindi come prevedibile nel suo svolgimento perché vincolata al costante riassetto delle strutture sociali: un nuovo teatro per un nuovo pubblico. Scrive, a questo proposito, Claudio Meldolesi:

Lo spettatore nella concezione brechtiana non era un membro qualsiasi del pubblico, era un soggetto un po’ virtuale e un po’ concreto, comunque più simile a un lavoratore specializzato che a un intellettuale: era uno spettatore non fenomenico, dotato di un’attrezzatura mentale esatta, sensibile ai fatti teatrali e consonante con le lotte sociali. Dalla scena, in definitiva, non provenivano che delle sollecitazioni; erano gli spettatori i veri artefici della significazione. (...) In questa reattività Brecht vedeva il seme del cambiamento teatrale. Il futuro stava nella qualità del seme. Occorreva raffinare la fruizione.³⁶

Viene ribadito, quindi, uno dei principi fondamentali del lavoro di Brecht e, parallelamente, l’idea di un teatro del futuro per una comunità del futuro che sia dotata degli strumenti critici necessari per agire sulla realtà anche attraverso il mezzo teatrale. Strehler, negli anni di fondazione del Piccolo, tentò di applicare lo stesso principio: “Allora eravamo *nella realtà*, ma non eravamo sufficientemente preparati, a livello ideologico, a seguire proprio ciò che volevamo e avremmo dovuto seguire, cioè il *mutamento della realtà*, cioè: la *dialettica della storia*”³⁷. Il regista italiano confessa il parziale fallimento del progetto iniziale che si andò a scontrare con una società meno strutturata di quanto avessero potuto prevedere, più multiforme, in cui la divisione netta tra classi contrapposte si era declinata in forme nuove e imprevedibili, ma, sottolinea ancora, “quell’ingenuità fu anche la forza propulsiva di quelli che fecero qualcosa”³⁸.

Riammettendo Vilar nel confronto che si sta portando avanti, si potrà affermare che i tre grandi uomini di teatro condividevano il progetto di una rifondazione dello spettacolo che favorisse la formazione di una collettività nuova e critica anche attraverso testualità

³⁴ Strehler G., *Per un teatro umano*, op. cit., p. 39.

³⁵ Brecht B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001, p. 26.

³⁶ Meldolesi C., Olivi L., *Brecht regista*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 31.

³⁷ Strehler G., *Per un teatro umano*, op. cit., p. 25.

³⁸ *Ibidem*

classiche o moderne. Tale rifondazione poteva avvenire in sede di traduzione scenica per Strehler e Vilar (in base a un'idea di regia critico – interpretativa – attualizzante del testo di partenza), o in sede drammaturgica per Brecht che, in una nota all'*Opera da tre soldi*, scriveva: “è bene che lo spettatore possa leggere quei drammi che non perseguono soltanto lo scopo di essere rappresentati in teatro, ma anche quello di trasformare il teatro”³⁹.

Strehler fu in grado di comprendere Brecht e di appropriarsi creativamente della sua lezione sul palcoscenico e con gli attori del Piccolo Teatro. Leggendo i racconti del regista sul processo che ha portato alla messa in scena dell'*Opera da tre soldi* alla quale Brecht assistette con entusiasmo e sorpresa, ci si imbatte nel seguente dialogo:

BRECHT: Ci sono più effetti di straniamento nella sua *Opera da tre soldi* che nell'edizione, come è adesso, di *Mutter Courage* al Berliner.

IO: Com'è possibile?

BRECHT: Certo che è possibile, mi cambiano tutto!

IO: Cambiano tutto anche a me, fra una settimana tutto sarà diverso.⁴⁰

I due protagonisti del dialogo sono assolutamente consapevoli del fatto che a modificare l'assetto scenico impostato dal regista sono gli attori, sono loro il corpo pulsante al quale è affidato il compito di dare forma, sotto la guida registica, al nucleo poetico del testo.⁴¹

Il regista italiano lesse, comprese e fu in grado di tradurre originalmente nella sua pratica scenica la lezione brechtiana, come Vilar non seppe fare, perché la colse nella sua totalità e non si fece intimidire dalle apparenti contraddizioni che separano la teoria del teatro epico dall'applicazione pratica della stessa.

Io non ho trovato nessuno, nel lungo cammino del teatro, che mi sia parso così completamente al tempo stesso critico, poeta, uomo che dirige gli spettacoli, cioè regista di sé e di altri, teorico e maestro di pratica teatrale. Cioè: Brecht è stato l'uomo di teatro, l'autore, il poeta che ha realizzato in se stesso una completa unità (...). Secondo me non esistono diversità né divergenze profonde, né dicotomie, né scarti totali tra il Brecht pratico e il Brecht teorico, tra il poeta Brecht, l'uomo di teatro Brecht e il Brecht politico. (...) Brecht si può accettare o non accettare, ma lo si deve prendere nella sua totalità.⁴²

A questo punto, va chiarito un dato storico molto importante: Strehler conosceva perfettamente il tedesco e fu in grado di leggere il *corpus* brechtiano prima del regista francese. Vilar, infatti, mise in scena *Madre Courage* quando ancora i testi di Brecht non

³⁹ Brecht B., *Scritti teatrali*, op. cit., p. 37.

⁴⁰ Strehler, *Per un teatro umano*, op. cit., p. 107.

⁴¹ Cfr. Meldolesi C., Olivi L., *Brecht regista*, op. cit., p. 30.

⁴² Strehler, *Per un teatro umano*, op. cit., p. 109.

erano stati tradotti e senza poter comprendere, quindi, nella sua totalità, la teoria del teatro epico, né quella dell'attore straniato.

Negli anni Ottanta si conferma la contiguità estetica tra l'Italia e la Francia, arricchendosi di nuovi personaggi e obiettivi. I protagonisti di questo ulteriore capitolo dello scambio al quale Calbi fa testo nel passo citato, sono, ancora una volta, Giorgio Strehler, insieme a Jack Lang⁴³ e a François Mitterrand, rispettivamente Ministro della Cultura e Sindaco di Parigi “i quali formalmente si impegnano a finanziare nel concreto la realizzazione di un sistema di coproduzione teatrale e di circolazione degli spettacoli fra diversi paesi d'Europa”⁴⁴. Il 16 giugno 1983, infatti, il regista italiano diventa direttore dell'Odéon Théâtre de l'Europe, ente parigino istituito dal Parlamento europeo, dove rimarrà, ricoprendo questo ruolo, fino al 1990. Recita il primo articolo dello Statuto:

Le théâtre de l'Europe est un carrefour vivant de la création théâtrale européenne: il a pour mission de favoriser le travail en commun des metteurs en scène, des comédiens, des écrivains et des autres praticiens européens de l'art dramatique, en vue de créer des oeuvres nouvelles et de vivifier le patrimoine dramatique de l'Europe.⁴⁵

Infatti, il Théâtre d'Europe:

- dispone di un budget annuo e di una sede propria, l'Odéon⁴⁶;
- vede le sue attività distinte in due sezioni: per sei mesi allestisce spettacoli prodotti in francese e in lingua straniera, per il resto della stagione ospita compagnie e prosegue la sua normale programmazione gestita dalla Comédie Française (dalla quale si emanciperà del tutto con un nuovo Decreto del 1990);
- si impegna a produrre almeno cinque spettacoli l'anno;
- incoraggia esperienze di coproduzione⁴⁷.

La triennale direzione strehleriana è il sintomo non solo della grande stima di Mitterrand e Lang per il regista, ma anche della “piena condivisione della visione strehleriana del teatro

⁴³ Nel 1996, quando Strehler presenta le sue dimissioni dal Piccolo, a causa di un'accesa polemica con l'amministrazione leghista del Comune riguardo alla consegna della nuova sede del teatro, il consiglio d'amministrazione chiederà proprio a Jack Lang di rivestire *pro tempore* l'incarico che era stato di Strehler; l'ex ministro si dirà favorevole e disposto a continuare sulla linea artistica del regista. Si segnala, di Jack Lang, con Jean-Michel Helvig, *Demain comme hier*, Fayard, 2009.

⁴⁴ Mazzocchi F., Bentoglio A. (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 101.

⁴⁵ “Il teatro d'Europa è una sintesi vivente della creazione teatrale europea: ha per missione quella di favorire il lavoro comune dei registi, degli attori, degli autori e delle altre professionalità europee dell'arte drammatica, con l'obiettivo di creare delle opere nuove e di vivificare il patrimonio drammatico d'Europa” (traduzione della scrivente), Ivi, p. 84.

⁴⁶ La struttura nasce nel 1782 con il nome di Théâtre Française, durante la Rivoluzione viene rinominata Théâtre de la Nation, per poi assumere, in epoca napoleonica, il nome attuale. Dal 1906 al 1914 viene diretta da Antoine. Nel 1946 passa sotto l'amministrazione diretta del Ministero della Cultura francese, mediata dalla direzione della Comédie Française. Ivi, p. 102n.

⁴⁷ Cfr. Ivi, pp. 102 – 103.

come realtà universale, in grado di scavalcare confini nazionali per creare momenti di proficuo scambio fra le culture di diversi paesi”⁴⁸.

In concreto, il regista milanese fisserà per ogni stagione un tema di riferimento, sempre restando fedele agli obiettivi statuari di produzione, coproduzione e ospitalità.

Il 26 novembre 1991 anche il Piccolo diventerà Teatro d’Europa grazie al Decreto ministeriale Tognoli che assegna all’ente una serie di compiti, quali la promozione e la valorizzazione della cultura italiana all’estero e l’incremento di scambi artistici. Precedentemente, nel 1987, era stata creata l’UTE, Unione dei Teatri d’Europa, chiara espansione, su scala internazionale, non più solo su territorio italo – francese, degli obiettivi e della missione del Théâtre d’Europe⁴⁹. Tra i nuovi strumenti utili a incentivare la creazione di una politica teatrale comune volta al superamento delle diversità linguistiche e culturali, vennero creati una rivista pubblicata periodicamente (“Théâtre en Europe”) e un Festival dei Teatri d’Europa: a Dusseldorf nel 1992; a Budapest nel 1993; a Milano nel 1994; a Bucarest nel 1995.

La ferma volontà di alcuni grandi uomini di teatro e di cultura di costruire un ponte tra storie, civiltà, culture teatrali è confermata anche da quanto affermato da Strehler nel primo catalogo dell’UTE:

Une Europe unie digne de ce nom ne pourra voir le jour qu’en s’appuyant concrètement sur les valeurs de la culture laquelle est, certes, une culture de la diversité, mais qui puise dans une fonds humaniste commun et dont les accents unitaire se font entendre dans toutes les oeuvres d’art nes sur notre continent au cours des siècles⁵⁰

Si è cercato di delineare, in questo paragrafo, il profilo di una continuità artistica ed ideologica tra la Francia e l’Italia attraverso l’esempio del Piccolo Teatro di Milano del TNP e dei loro promotori e protagonisti, arrivando quindi ai legami strettissimi tra Strehler e Lang e all’esperienza dell’UTE.

Come sottolineato da Calbi, questi esempi sono solo alcuni dei punti in cui si esplica il dialogo culturale tra le due nazioni. La fortuna francese della Commedia dell’Arte può

⁴⁸ Mazzocchi F., Bentoglio A. (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, op. cit., pp.102 – 103.

⁴⁹ L’UTE, nel 1995, comprendeva: Piccolo Teatro – Teatro d’Europa (Milano); Odéon – Théâtre de l’Europe (Parigi); Dusseldorfer Schauspielhaus (Dusseldorf); Sary Teatr (Cracovia); Maly Teatr (San Pietroburgo); Royal National Theatre (Londra); Teatre Lliure (Barcellona); Deutsches Theater (Berlino); Kungliga Dramatiska Teatern (Stoccolma); Berliner Ensemble (Berlino); Royal Shakespeare Company (Londra); Teatrul Lucia Sturadza Bulondra (Bucarest); Teatro di Roma (Roma); Katona Josef Szinhoz (Budapest). Cfr., Ivi, pp. 106 – 107n.

⁵⁰ “Un’Europa unita degna di questo nome non vedrà l’ora che ci si basi concretamente sui valori della cultura, che è, certamente, una cultura della diversità, ma che attinge ad un fondo umanistico comune e i cui accenti unitari si fanno comprendere in tutte le opere d’arte nate sul nostro continente nel corso dei secoli” (traduzione della scrivente) in Strehler G., *L’Union des Théâtres d’Europe*, introduzione al AA. VV., *Catalogo dell’Unione dei Teatri d’Europa*, Arles, Editions Actes Sud, 1992, p. 7.

essere considerata dinamica esemplare della contiguità che si sta qui descrivendo. Diventando stanziale, usufruendo dei sussidi statali e sottoponendosi alla stessa supervisione a cui era soggetta la Comédie Française, la pratica creativa dei comici italiani trapiantati in Francia mette in evidenza, da un lato, la profonda affinità tra il gusto francese e quello italiano, dall'altro, l'altrettanto profonda diversità delle strategie istituzionali e organizzative⁵¹.

La Francia che, istituendo la Comédie Italienne, accoglieva, tutelava e sovvenzionava i comici, anche oggi, tende a recepire e a valorizzare le proposte teatrali italiane, mentre l'Italia, viceversa, si mostra spesso disposta a riconoscere le potenzialità dei suoi artisti solo dopo il loro espatrio oltralpe. I percorsi di Emma Dante, Pippo Delbono, Romeo Castellucci, Tino Caspanello, Marco Martinelli, Spiro Scimone e Fausto Paravidino⁵² sono un chiaro esempio dell'esportazione di forme di creatività italiana e della loro integrazione nel sistema gestionale francese.

Emma Dante viene definita dalla stampa d'oltralpe *l'enfant terrible de Palermè*⁵³, è stata ospitata in varie occasioni dal Théâtre du Rond Point e, in un articolo di "Le Monde", è stata accostata a Luca Ronconi quale esempio d'una diversa estetica della molto apprezzata teatralità italiana. Scrive Brigitte Salino:

L'Italie affiche une belle présence sur le scène parisienne. Alors que l'Odéon, Théâtre de l'Europe, présente *L'Eventail* de Carlo Goldoni, dans une mise en scène de Luca Ronconi, le Rond Point propose *Vita mia* et *Mischelle di Sant'Oliva*, deux spectacles écrits et mise en scène par Emma Dante. Passer de l'une à l'autre offre l'occasion, rare, de vérifier la *vitalité du theatre en Italie*, et de faire un saute générationnel et esthétique.⁵⁴

⁵¹ All'inizio del Settecento, infatti, quando il Duca d'Orléans invitò in Francia la compagnia di Luigi Riccoboni, dopo la famosa cacciata dei comici avvenuta nel 1697, essa si stabilì all'Hôtel de Bourgogne di Parigi, diventando stanziale. Una svolta chiave si avrà poi nel 1723 quando la compagnia italiana diventa teatro di stato (Comédiens ordinaires du roi), le viene assegnato un sussidio annuale e imposto il controllo di un funzionario di corte con il compito di supervisionare le sue scelte artistiche e direttive. Questi eventi favoriscono il processo di *francesizzazione* della Commedia dell'Arte già avviato nei due secoli precedenti per l'approfondimento del quale si rimanda a Taviani F., Schino M., *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, e a De Marinis M., *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 2008.

⁵² Tino Caspanello è stato accolto per la prima volta in Francia nel 2008 a Marsiglia (Festival ActOral), a Tolosa e a Strasburgo. Il recente *Detto Molière* del regista ravennate Marco Martinelli è frutto di una coproduzione italo – franco – belga; l'*Ubu Buur* (2007) dello stesso Martinelli è stato presentato in prima internazionale al Festival des Francophonies en Limousin che lo aveva co-prodotto. Il testo *La malattia della famiglia M* di Paravidino è ormai entrato a far parte del repertorio della Comédie Française dove lo stesso drammaturgo – regista ha diretto una compagnia tutta francese nel 2008/2009, ottenendo un successo indiscutibile di pubblico. E così anche *La festa* di Spiro Scimone.

⁵³ *Le bas-fond de Dante* di Fabienne Arvers, in "Les Inrockuptibles", 17/23 marzo 2009.

⁵⁴ "L'Italia espone una bella presenza sulla scena parigina. Mentre l'Odéon - Théâtre de l'Europe presenta *Il ventaglio* di Carlo Goldoni, per la regia di Luca Ronconi, il Rond Point propone *Vita mea* e *Misbelle di Sant'Oliva*, due spettacoli scritti e messi in scena da Emma Dante. Passare dall'uno all'altro offre la possibilità, rara, di verificare la *vitalità del teatro in Italia*, e di fare un salto generazionale ed estetico" (traduzione della scrivente) *Emma Dante, révélation italienne* di Brigitte Salino, in "Le Monde", 15 maggio 2007, p. 26. (corsivo della scrivente)

Le Pulle, ultimo spettacolo della Dante, prima della sua *Carmen* alla Scala, debutta al Teatro Mercadante di Napoli l'11 febbraio del 2009, come coproduzione del teatro italiano insieme al Rond Point e al Théâtre national de la Communauté Française di Bruxelles. Dopo la prima e alcune repliche a Napoli, la tournée francese dello spettacolo, spesso in dittico con altre opere della regista siciliana, segnerà il suo successo internazionale e favorirà, di ritorno, una sua diversa considerazione sul territorio italiano. La *Carmen* scagliera, mediata da un altro francese, il direttore artistico Stéphane Lissner, conferma la fama internazionale della regista e il suo conseguente riconoscimento italiano.

Anche Delbono, paragonato dalla critica d'oltralpe a Federico Fellini e a Pier Paolo Pasolini (altri due grandi italiani molti amati in Francia), contribuisce all'affermazione della continuità artistica tra le due nazioni. *Un dynamiteur*, secondo la rivista "Aujourd'hui"⁵⁵, risponde alla comune esigenza teatrale di ritorno ad una ritualità antica, autentica e, allo stesso tempo, dissacrante nella sua modernità.

Romeo Castellucci, artista associato del Festival d'Avignon nel 2008, con il suo *Inferno* dantesco, già nel 2002 era stato nominato Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura e viene oggi accolto dalla critica francese come uno dei più grandi maestri della modernità. Nel 2008, inoltre, proprio una casa editrice francese (Arles, Actes Sud) ha pubblicato *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonia*, a cura di Enrico Pitozzi e di Annalisa Sacchi⁵⁶.

L'attenzione costante e gli interventi diretti dei francesi nei confronti del teatro italiano suggellando l'empatia artistica fra i due paesi, confermando una contiguità di gusto estetico che si pone come oggetto significativo delle dinamiche teatrali europee. In Italia, il crescente disimpegno ministeriale conferma, invece, ancora una volta, la divaricazione tra i due sistemi gestionali.

Face à Face, in quanto struttura che favorisce e incentiva gli scambi all'interno del contesto teatrale europeo, rappresenta un momento di evidenziazione e sviluppo delle dialettiche estetiche, culturali e, più semplicemente, interpersonali, che costituiscono l'originaria sostanza artistica dello spettacolo contemporaneo.

⁵⁵ *Un moment de magie venu d'Italie* di Pierre Vavasseur, in "Aujourd'hui", 19 luglio 2004.

⁵⁶ Pitozzi E., Sacchi A. (a cura di), *Itinera: trajectoires de la forme Tragedia Endogonia*, Arles, Actes Sud, 2008.

Istituzioni e organi promotori del dialogo franco – italiano

Il Servizio culturale dell’Ambasciata di Francia in Italia, nel costruire, proporre e patrocinare progetti per la valorizzazione della cultura francese sul territorio italiano, si avvale della collaborazione di una serie di strutture, organi e istituzioni paralleli. La ricchezza di queste istituzioni collaterali, a volte dipendenti, più spesso autonome rispetto all’Ambasciata stessa, testimonia la forza delle politiche francesi di azione e promozione culturale all’estero.

Sono moltissimi i Centri culturali e gli Istituti francesi dislocati in varie città a disegnare una rete di risorse su tutto il territorio nazionale che assicura un’azione unica di valorizzazione culturale del patrimonio d’oltralpe.

“Con l’ambizione, costantemente rinnovata, di porre la cultura contemporanea francese, in tutte le sue forme, al centro degli scambi artistici italo – francesi”, affermano Bruno Aubert, Consigliere culturale, e Olivier Descotes, Addetto culturale dell’Ambasciata (in carica, entrambi, fino al 31 agosto 2009), “la Francia svolge un ruolo attivo in seno al fermento artistico contemporaneo che, in Italia, ha favorito la nascita di nuove istituzioni culturali”⁵⁷. Tale intervento sul territorio italiano è possibile anche grazie “(...) all’efficacia della rete culturale francese che assicura un dispiegamento delle nostre attività a livello nazionale”⁵⁸, come sostiene l’Ambasciatore di Francia in Italia Jean-Marc de La Sablière.

Si tenterà, in questo paragrafo, di fare una panoramica sui principali enti e istituzioni che favoriscono il dialogo tra la Francia e i paesi esteri, con modalità, forme di finanziamento, funzioni e obiettivi diversi.

Culturesfrance

Culturesfrance è un operatore internazionale al quale i Ministeri degli Affari Esteri, della Cultura e della Comunicazione ha affidato il compito di patrocinare i Centri francesi e gli SCAC (Service de Coopération et d’Action Culturelle des Ambassades), fornendo loro linee di orientamento in circa centosessanta paesi del mondo, attraverso più di cinquemila *points de contact*.

L’organizzazione opera attraverso dei *Conseils professionnels* specializzati in varie discipline culturali (letteratura, cinema, arti visive, teatro, musica, audiovisivi, architettura, design) che

⁵⁷ Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un’avventura artistica*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale spa, 2009, p. 11.

⁵⁸ Ivi, p. 9.

lavorano su vari progetti e sulle modalità per renderli operativi e sovvenzionarli. La politica di intervento di *Culturesfrance* si articola in quattro punti:

1. promuovere la cultura francese a livello internazionale attraverso l'organizzazione di stagioni culturali in Francia e all'estero;
2. favorire il dialogo tra la cultura francese e le culture ospiti in base ad un'attenta valutazione del contesto in cui si propongono i prodotti culturali così da permettere l'emergere di "un' Europa della cultura";
3. creare legami di collaborazione con istituzioni e singoli o gruppi, privati e pubblici, francesi e stranieri, "tous les créateurs, auteurs, opérateurs et partenaires des échanges culturels et artistiques"⁵⁹;
4. instaurare nuovi partnerati esterni agli organi statali (collettivi locali, fondazioni, nuovi mecenati).

Per il 2009 *Culturesfrance* ha avuto una sovvenzione pari a circa ventotto milioni di Euro. Si prevede, inoltre, una trasformazione dell'associazione in *établissement public à caractère industriel et commercial* (EPIC)⁶⁰.

Alliance Française

Le *Alliances Françaises* sono più di mille associazioni senza scopo di lucro, disposte su tutto il territorio mondiale in 135 paesi. Esse sono sottoposte alle legislazioni locali ma vengono coordinate dall'*Alliance Française de Paris*. Si definiscono "strumenti della diversità linguistica e culturale" e il loro obiettivo è la promozione della cultura e della lingua francese e francofona. In Italia si sono radicate quarantaquattro associazioni di questo tipo che, pur essendo nate per offrire programmi di formazione linguistica, propongono una serie di iniziative culturali: mostre, spettacoli teatrali, incontri e conferenze letterarie, rassegne cinematografiche. Nel 1996 è stata creata la Federazione delle *Alliances Françaises* d'Italia con lo scopo di orchestrare la complessa rete creata a partire dal 1948 con il primo insediamento bolognese. La Federazione lavora a stretto contatto con la Delegata

⁵⁹ "tutti i creatori, autori, operatori e partner degli scambi culturali e artistici" www.culturesfrance.com/

⁶⁰ Per i punti della politica d'intervento e il budget si fa riferimento a http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actions-france_830/actionculturelle_1031/lesinstruments_11307/france-culturesfrance_11308/presentation_21637.html. Da Gennaio 2011 *Culturesfrance* è divenuto EPIC ed ha la missione, oltre a quelle già menzionate, di promuovere la lingua francese e di fornire il personale per gli organismi francesi all'estero. La trasformazione favorisce la ricerca, l'ottenimento e la gestione autonoma di fondi privati ai quali corrisponde, però, un decremento dei fondi pubblici.

Generale, istituzione ponte con il Ministero degli Affari Esteri Francese, attraverso il Servizio di Cooperazione ed Azione Culturale dell'Ambasciata di Francia.⁶¹

Fondazione Beaumarchais

Fondata dalla SACD, la Fondazione, o Associazione, Beaumarchais, nasce per sostenere finanziariamente gli autori appartenenti all'archivio, in costante espansione, della SACD stessa. Attualmente diretta da Corinne Bernard, essa investe in vari ambiti della produzione contemporanea francofona (teatro, opera, danza, cinema, televisione, animazione televisiva, radio, circo, arti di strada), partecipando attivamente a progetti e percorsi di scrittura. L'obiettivo della Fondazione è incoraggiare relazioni tra produttori, festival, teatri pubblici e privati e giovani autori ritenuti rappresentativi del mondo francese contemporaneo⁶².

Fondazione Nuovi Mecenati

La Fondazione Nuovi Mecenati è un organismo nato nel 2005 che opera grazie al sostegno di mecenati privati al fine di favorire la creazione contemporanea e il dialogo con la cultura francese in Italia nei settori del teatro, del cinema, della musica, della danza, del circo, delle arti visive, dell'audiovisivo.

Luigi Cavalchini Garofoli, membro del Consiglio d'Amministrazione, chiarisce:

Per me la Fondazione Nuovi Mecenati è una sorta di edizione riveduta e corretta dei *voyages en Italie* che, a partire dal XVI secolo, i grandi artisti, non solo francesi, facevano in Italia. (...) il punto più importante di questa Fondazione è far incontrare due civiltà, due arti.⁶³

Durante due riunioni annuali, un Consiglio d'Amministrazione seleziona dei progetti, precedentemente analizzati da un Comitato di esperti nei vari settori artistici e da un Segretariato generale. Si riporta di seguito l'organigramma della Fondazione.

⁶¹ www.alliancefr.it

⁶² <http://www.beaumarchais.asso.fr/>

⁶³ *France – Italie: une aventure artistique*, DVD di Anton Giulio Onofri con la collaborazione di Matto Keffer, ACTAmovie, 2009, in allegato a Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit..

Consiglio d'Amministrazione:

- Luigi Cavalchini Garofoli (Presidente dell'Unicredit Private Banking)
- Jean-Marc de La Sablière (Ambasciatore della Francia in Italia e Presidente onorario della Fondazione Nuovi Mecenati)
- Jean-Claude Mosconi (Responsabile del Pubblico e delle Relazioni alla Clientela di Unicredit Group)
- Gabriele Galateri (Presidente di Telecom Italia)
- Daniel Lapeyre (Presidente e Amministratore Delegato di Sanofi Aventis in Italia)
- Ralph Fassey

Segretariato generale:

- Luigi Cavalchini Garofoli
- Sandrine Mini (Addetto culturale dell'Ambasciata di Francia)
- Olivier Poivre D'Arvor (Direttore di Culturesfrance)
- M. Jean-Marc Séré-Charlet (Consigliere degli Affari Esteri)

Comitato artistico:

- Henry-Claude Cousseau (Direttore dell'École Nationale Supérieure des beaux – arts de Paris) – settore Arti visive
- Olivier Py (drammaturgo, attore, regista e Direttore del Théâtre de l'Odéon) – settore Teatro
- Giorgio Battistelli (compositore italiano) – settore Musica
- Jacques Taddéi (compositore francese) – settore Musica
- Claire Verlet (Direttrice della Maison des compagnies et des spectacles del Centre national de la danse) – settore Danza
- Marcello Smarrelli (docente di Storia del Disegno Industriale e delle Arti Decorative alla Facoltà di Architettura di Roma; critico d'arte e curatore di mostre) – settore Arti visive
- Dominique Païni (curatore di mostre; critico e scrittore di opere teoriche d'arte) – settore Audiovisivo
- Antonio Calbi (Direttore del Settore Spettacolo del Comune di Milano) – settore Teatro
- Giorgio Barberio Corsetti (regista teatrale) – settore Danza
- Gian Luca Farinelli (Direttore della Cineteca di Bologna) – settore Audiovisivo.⁶⁴

Si è scelto di riportare per esteso l'elenco dei membri degli organi che costituiscono la Fondazione per poter mettere in luce alcuni suoi caratteri fondamentali. Il primo aspetto rilevante è la presenza all'interno del Comitato artistico di personalità emergenti del panorama artistico italiano e francese, a sottolineare la volontà di creare un effettivo dialogo tra le due nazioni. Il secondo aspetto assolutamente centrale è la presenza all'interno dell'organigramma di membri dell'Ambasciata di Francia. Tale presenza evidenzia l'indissolubile legame tra la stessa e la Fondazione. "C'è sempre una coerenza tra la Fondazione e il lavoro dell'Ambasciata (...) abbiamo voluto che tutti i grandi programmi strutturati e strutturanti dell'Ambasciata fossero sostenuti"⁶⁵, ha affermato Olivier Descotes, argomentando quanto sostenuto dallo stesso Ambasciatore di Francia: "I Nuovi

⁶⁴ http://www.nuovimecenati.org/membres_it.htm. Si sottolinea la presenza tra gli ex membri degli organismi citati di: Umberto Malusà (Direttore della comunicazione e immagine del Gruppo Finmeccanica); Olivier Descotes (Addetto Culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia fino al 31 agosto 2009); Bruno Aubert (Consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia fino al 31 agosto 2009).

⁶⁵ Intervista Olivier Descotes, Roma, Palazzo Farnese, 23 giugno 2009.

Mecenati sono davvero dei mecenati moderni. Il loro coinvolgimento è infatti a monte e a valle di ciascun progetto. Pertanto contribuiscono a definire meglio questa nuova politica culturale franco – italiana⁶⁶.

Chiarito l'obiettivo dell'organizzazione, ovvero la promozione del dialogo culturale tra Francia e Italia, parallelamente alla valorizzazione della creatività francese contemporanea, Luigi Guidoboni Cavalchini esplicita, nel suo intervento introduttivo al catalogo *2005-2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, le strategie d'azione della Fondazione:

- aiuti al finanziamento di residenze d'artista;
- partecipazione a progetti di co – produzione franco – italiana;
- sostegno finanziario alle istituzioni culturali italiane o francesi che presentano progetti che coinvolgono artisti, famosi o emergenti, in grado di lasciare un segno nell'attualità culturale.⁶⁷

⁶⁶ *France – Italie: une aventure artistique*, DVD di Anton Giulio Onofri con la collaborazione di Matto Keffer, ACTAmovie, 2009, in allegato a Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit..

⁶⁷ Cfr. Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit., p. 10.

2005 – 2009: progetti patrocinati dalla Francia in Italia

Tra il 2005 e il 2009, durante la permanenza di Olivier Descotes come Addetto culturale, all'Ambasciata di Francia in Italia (terminata nell'agosto del 2009), è stata promossa una serie di iniziative nell'ambito delle arti visive, della musica, della danza, del cinema, delle arti circensi e del teatro, insieme a vari eventi interdisciplinari di cui si vuole, in questa sede, fare menzione per sottolineare, ancora una volta, le potenzialità da uno scambio di energie artistiche, come quello promosso dalla Francia in Italia.

Arti visive: Luce di pietra – Percorso italo-francese di arte contemporanea a Roma e L'Avventura

Tra il marzo e l'aprile del 2007 Palazzo Farnese, San Luigi dei Francesi, San Nicola dei Lorenesi e Villa Medici sono stati le prestigiose sedi della mostra *Luce di pietra*, nata con l'obiettivo di invitare artisti visivi francesi e italiani a *mettere* letteralmente *in luce* alcuni edifici e luoghi romani. “*Luce di pietra* non è una mostra come le altre, è un percorso urbano e, al tempo stesso monumentale e (...) notturno”⁶⁸, ha specificato Henry-Claude Cousseau, Direttore dell'École Nationale Supérieure des beaux – arts de Paris, curatore della mostra e membro della Fondazione Nuovi Mecenati. Gli artisti coinvolti si sono formati quasi tutti negli anni Sessanta e Settanta e, per la generazione italiana, all'interno dei movimenti dell'Arte Povera e della Transavanguardia.

L'Avventura, invece, ha luogo tra il 2009 e il 2010 in Sicilia e “non è stata concepita come un'interpretazione letterale storico – culturale, né come la trasposizione fedele di una situazione specifica all'interno del contesto europeo (...) è concepita come un'antologia di produzioni culturali contemporanee”⁶⁹. Anche in questo caso gli artisti protagonisti appartengono alla generazione degli anni Sessanta e l'obiettivo è quello di creare un ponte, un legame, un crocevia di esperienze.

Musica: Suona francese

La prima edizione di *Suona francese, festival di musica nuova*, nel 2008, ha coinvolto undici città (Roma, Bologna, Cagliari, Firenze, Genova, Milano, Monza, Napoli, Palermo, Torino,

⁶⁸ Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit., p. 18.

⁶⁹ Ivi, p. 41.

Venezia) con circa ottocento diversi eventi tra concerti, conferenze e incontri insieme a duecentocinquanta artisti. Nel 2009, spinti dal successo dell'edizione precedente, l'Ambasciata, la Fondazione Nuovi Mecenati e altri sostenitori hanno patrocinato *Suona francese, festival di musica antica* per, sostiene Olivier Descotes, “riscoprire quanto gli scambi musicali tra i due paesi abbiano potuto essere fecondi in passato”⁷⁰. In questa seconda occasione si sono intensificate le possibilità di incontro nelle varie città coinvolte, attraverso nuove formule volte al confronto delle diverse concezioni estetiche e all'inserimento di alcuni concerti appartenenti alla rassegna all'interno di programmi e festival già affermati. Si prospetta, inoltre, un terzo capitolo, previsto per il 2010, con il sostegno di Palazzetto Bru Zane – Centro di musica romantica francese: *Suona francese, festival di musica romantica*.

Danza: La Francia si muove

La Francia si muove è una rassegna creata con il doppio obiettivo di promuovere la creazione contemporanea francese e favorire la nascita di terreni di scambio e confronto sul territorio italiano. L'iniziativa è nata nel 2001 a New York, per iniziativa di *Culturesfrance*, si è sviluppata in Giappone nel 2004 e, tra maggio e giugno dello stesso anno, è approdata a Roma. Così la descrive Olivier Descotes:

La prima edizione vantava un ricco panorama di proposte artistiche forti, che spaziavano dalle performance di Jérôme Bel alle ricerche interdisciplinari di François Verret, dalla scrittura purificata di Catherine Diverres ai dispositivi di Christian Rizzo e dalle sperimentazioni di Boris Chamatz alle proposte spettacolari di Mourad Merzouki.⁷¹

La seconda edizione, nel 2009, a Roma, Bologna, Lecce, Firenze, Noto, Potenza, Milano, Venezia, Civitanova Marche, Ferrara, ha disegnato un panorama di stili di coreografia e performance estremamente variegato, integrando la danza nel più vasto campo di sperimentazione interdisciplinare artistica di cui l'Ambasciata si è fatta promotrice. Circa trenta compagnie, nove prime italiane, una prima europea a confermare quanto già appurato: uno spiccato interesse della Francia per la promozione culturale e un sostanziale vigore economico, rispetto al caso italiano.

⁷⁰ Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit., pp. 100-101.

⁷¹ Ivi, p. 123.

Per un'idea di politica culturale

L'azione culturale francese estera contemporanea, descritta nei paragrafi precedenti attraverso l'esempio italiano, fonda le sue radici in una più complessa concezione della Cultura e dello Stato che se ne fa promotore.

La nazione francese ha un'idea di promozione culturale costantemente presente e vincolante nell'amministrazione delle politiche, a prescindere dall'avvicinarsi di eventi storici, dagli stravolgimenti economici che, soprattutto negli ultimi anni, hanno colpito il mondo finanziario, dagli orientamenti ideologici dei governi, dalle rivoluzioni culturali, tecnologiche, artistiche. Un primo dato, quindi, su cui fare luce è proprio la costanza dell'attenzione francese nei confronti del sistema culturale, al di là delle modifiche del contesto in cui esso si inserisce.

Per questa ragione si è scelto di aprire una breve ma necessaria parentesi sul concetto di Stato culturale in Francia, concetto che fonda le sue radici nell'Antico Regime, si modifica inevitabilmente durante la successione delle Repubbliche, ma rivela, in generale, alcune caratteristiche stabili delineate da Marc Fumaroli in un suo studio risalente al 1991 (tradotto nel 1993 in italiano) ma ancora di grande attualità.

Di seguito, chiariti i presupposti sociologici delle politiche culturali francesi, si delinea un quadro generale degli interventi ministeriali in materia di spettacolo dal vivo, mettendoli in relazione con il caso italiano.

Intorno allo Stato Culturale

A partire dalla lettura de *Lo Stato culturale* di Marc Fumaroli si possono evidenziare i caratteri principali della concezione della cultura in Francia e l'uso politico che ne viene fatto. Scrive Fumaroli:

Nel decreto di nomina di André Malraux a Ministro degli Affari culturali (3 febbraio 1959) si leggeva: "È compito del ministro ... rendere accessibili le opere capitali dell'umanità, e in primo luogo della Francia, al maggior numero possibile di francesi, assicurare al più vasto pubblico il nostro patrimonio culturale e favorire la creazione delle opere d'arte e dell'ingegno che lo arricchiscono"⁷²

Scrittore, uomo politico, braccio destro di Charles De Gaulle, André Malraux è stato il primo Ministro degli Affari Culturali francese (carica che manterrà fino al 1969),

⁷² Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 63.

contribuendo alla definizione dell'attuale politica culturale della nazione, come viene evidenziato nel suo decreto di nomina e come lui stesso dimostrerà nel corso della sua carriera politica. Una delle iniziative ministeriali principali di Malraux è stata l'istituzione delle Case della Cultura, in cui, proclama lui stesso, "un qualsiasi ragazzo di sedici anni, per quanto povero, potrà venire in contatto con il patrimonio nazionale e la gloria dello spirito dell'umanità"⁷³. Gli organismi appena descritti sono il prodotto della terza via di promozione culturale, alternativa a quella comunista e a quella capitalista, tracciata dal Ministro: la via *democratica*. Le Case della Cultura si distribuiscono su tutto il territorio nazionale e hanno tre grandi principi ispiratori che ne definiscono anche le linee d'azione:

- 1) l'animazione (il rapporto diretto con la cittadinanza);
- 2) la libertà (dalle gerarchizzazioni sociali);
- 3) la polivalenza (dell'offerta culturale)⁷⁴.

Sottintesa a questa politica culturale, è, evidentemente, un'idea di cultura ben definita, forte, si direbbe quasi *invadente* nelle dinamiche dello Stato. Si tratta di un'idea che nasce durante l'Antico Regime, si sviluppa nella successione delle Repubbliche e fa del patrimonio culturale un motivo di nobiltà istituzionalmente riconosciuta. Rientra, infatti, a pieno titolo, tra i compiti del Governo, un'amministrazione della cultura quasi di stampo assistenziale. Scrive ancora Fumaroli: "La specificità francese fa sì che questa parola proteiforme, uscita da un laboratorio di etnologia o di sociologia⁷⁵, sia anche un programma di governo, una parola d'ordine nazionale gravida di volontà. Da sostantivo diventa aggettivo nell'espressione «azione culturale»"⁷⁶.

La Repubblica delle Lettere francese si muove su un doppio binario: da un lato, mira alla conservazione e alla diffusione interna della cultura, dall'altro alla sua promozione estera, come si è visto nei precedenti paragrafi.

La Francia è stata anche la patria di un evento storico di cui non si può non tenere conto che ha generato una serie di reazioni a catena, a livello mondiale, ma, in relazione al quadro che si sta delineando, soprattutto, a livello nazionale e, quindi, amministrativo: il Sessantotto. Senza entrare nello specifico, rischiando di perdere di vista il punto centrale di quest'analisi, va sottolineato che la cultura introdotta a partire da quest'anno-pietra miliare ha modificato irreversibilmente le dinamiche di azione culturale francese. Fino al '68

⁷³ Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 69.

⁷⁴ Cfr. De Lellis R., *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 150.

⁷⁵ Si fa qui riferimento alla concezione francese di cultura come "culture": "l'insieme degli «artifici» (dal linguaggio agli utensili, dai costumi ai gesti, dalle usanze ai riti), mediante i quali una società umana si costituisce e perdura opponendosi alla «natura» ostile". Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 210.

⁷⁶ Ivi, p. 212.

Malraux aveva fatto della promozione della cultura una “religione laica”, una missione, un progetto, uno slogan⁷⁷. L’ “esplosione edonista”, come viene definita da Fumaroli, dello storico Maggio, ridimensionò la figura del Ministro e, da un certo punto di vista, relativizzò la sua azione:

Com’era possibile, nel Maggio ’68, sospettare che le Sagre del Quartiere Latino sarebbero state associate, nella leggenda, alle ferie retribuite del Fronte popolare? (...) La Cultura, parole – contenitore, parola – schermo, messa in circolazione da Malraux, favorì il trasferimento. Fu allora che, rimanendo pur sempre all’opposizione, (...) la Cultura imparò a diventare lo strumento più efficace della propaganda politica.⁷⁸

Nel momento in cui il governo si confronta con un interlocutore d’opposizione, la cultura diventa terreno di scontro e, quindi, strumento di propaganda.

Risulteranno evidenti le luci e le ombre sottese a un’azione culturale di questo tipo, protezionistica ed espansionistica allo stesso tempo, soprattutto nell’era dei mass media e dell’informazione globale. A tale proposito va sottolineato che Marc Fumaroli appartiene ad una fazione di intellettuali di destra post-Mitterand⁷⁹ che hanno messo in luce alcuni limiti della sua politica culturale del *tout culturel*, finalizzata al riconoscimento di forme di sovvenzione statale anche per i settori precedentemente poco considerati, underground o alternativi. Tale ondata critica denuncia il parziale fallimento della politica di Jack Lang e del processo di democratizzazione auspicato dal Ministro.

Ciò che si vuole mettere in evidenza in questa sede sono, comunque, le potenzialità di una nazione che si differenzia da tutte le altre europee poiché “nessun altro stato democratico ha innalzato un edificio così compatto finalizzato alla Cultura”⁸⁰.

I Ministeri e le norme

Nel 1959 André Malraux fonda il Ministero degli Affari Culturali che, nel 1974, si trasformerà in Ministero degli Affari Culturali e dell’Ambiente. L’istituzione vivrà poi una fase interlocutoria sotto la denominazione di Segretariato di Stato alla Cultura, per poi diventare, definitivamente, nel 1981, Ministero della Cultura e della Comunicazione.

⁷⁷ Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 216.

⁷⁸ Ivi, pp. 180–181.

⁷⁹ Insieme, tra gli altri, a Jean Caune, Professore dell’Università Stendhal di Grenoble e ricercatore presso il Gresec, autore di *Acteur/spectateur, une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1997 e di *La culture en action. De Vilar à Lang, le sens perdu*, PUG réédition 1999.

⁸⁰ Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 170.

“(…) Il vero scopo di un ministero, come pure di un’amministrazione culturale, è quello di deperire fino a eclissarsi (…)”⁸¹, ha affermato Jack Lang, esplicitando la sua volontà di fare dell’istituzione, da lui stesso presieduta negli anni Ottanta, una struttura finalizzata ad affiancare le imprese culturali durante il loro percorso verso l’indipendenza artistica ed economica.

Oggi il Ministero ha un ruolo fondamentale nell’amministrazione degli affari culturali francesi, molto diverso da quello rivestito dalla stessa istituzione in Italia.

Dagli anni Sessanta, con l’introduzione della politica del decentramento, il dicastero si è dotato di una serie di delegazioni ramificate in tutto il territorio francese, “sua diretta emanazione: si è, per così dire, decentrato, più che decentrare”⁸². Le DRAC (Directions Régionales des Affaires Culturelles) hanno il compito di favorire e verificare la corretta applicazione delle attività promosse dal governo. Nello specifico, esse:

- promuovono l’educazione artistica e culturale;
- sovrintendono alla nascita e all’organizzazione di imprese culturali;
- supervisionano le attività di formazione e di qualificazione degli operatori culturali, partecipando, se necessario, al loro sostegno economico⁸³.

Attualmente il Ministero è organizzato in otto Direzioni⁸⁴ e tre Delegazioni⁸⁵.

A partire dagli anni Settanta, stabilizzandosi definitivamente negli anni Novanta, l’azione di promozione e sovvenzione del teatro francese in tutte le sue forme avviene, diversamente dal modello italiano, attraverso un sistema di convenzioni con le strutture beneficiarie, stipulate in base ai compiti, alle attività, agli obiettivi, all’organizzazione delle strutture stesse, non, quindi, dei soggetti che le presiedono di cui si favorisce ciclicamente il ricambio attraverso nomine ministeriali. Per lo spettacolo dal vivo le sovvenzioni si suddividono in due grandi insiemi: le centrali e le decentrate, a loro volta raggruppate in tre fasce di contribuzione:

I. Prima fascia: Fondazioni pubbliche (“In Francia la Fondazione pubblica è una persona morale di diritto pubblico, finanziata attraverso fondi statali, che svolge una funzione d’interesse generale”⁸⁶);

⁸¹ Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, op. cit., p. 176.

⁸² De Lellis R., *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia*, op. cit., p. 148.

⁸³ Cfr. Ivi, p. 152.

⁸⁴ Direzione dell’Amministrazione Generale (DAG); Direzione dell’Architettura e del Patrimonio (DAPA); Direzione degli Archivi Francesi (DAF); Direzione dello Sviluppo dei Media (DDM); Direzione del Libro e della Lettura (DLL); Direzione della Musica, della Danza, del Teatro e degli Spettacoli (DMD/TS); Direzione dei Musei Francesi (DMF); Centro Nazionale di Cinematografia (CNC). *Ibidem*.

⁸⁵ Delegazione delle Arti Plastiche (DAP); Delegazione per lo Sviluppo degli Affari Internazionali (DDAI); Delegazione Generale per la Lingua Francese e per le Lingue della Francia (DGLFLF). Ivi, p. 152.

⁸⁶ Ivi, p. 155.

II. Seconda fascia: Centri Drammatici (strutture indipendenti, commerciali, dirette da artisti) e Scene Nazionali (che, dal 1992, raggruppano le Case della Cultura, i centri d'azione culturale e i centri di sviluppo nazionale); Centri coreografici per la danza; Centri di produzione musicale; orchestre stabili; teatri lirici regionali;

III. Terza fascia: compagnie di giro; spazi per l'ascolto e la produzione di musica leggera e jazz; spazi per la formazione musicale.

I criteri in base ai quali il Ministero stipula delle convenzioni si articolano a partire da un presupposto: "lo Stato francese considera innanzitutto la funzione che una struttura svolge nei confronti di un territorio e il rapporto che la lega allo Stato centrale"⁸⁷. Vengono elencati, di seguito, i caratteri delle strutture beneficiarie dei contributi statali che devono:

- svolgere attività di produzione, promozione, ospitalità, sensibilizzazione e formazione;
- dimostrare una certa continuità nel lavoro artistico e nella scelta dei collaboratori;
- promuovere attività che coinvolgano il territorio in cui si trovano.

"Il sistema dello spettacolo francese, per livello di finanziamenti e organizzazione è oggi il primo in Europa e probabilmente nel mondo"⁸⁸.

Rispetto alla situazione francese, l'Italia ha avuto una storia istituzionale meno continuativa e coerente. Tale discontinuità italiana è motivata da una mancanza di dialogo strutturato tra lo Stato, gli enti e le Regioni, mancanza di cui la Francia non soffre dal momento che, nonostante il succedersi di diverse amministrazioni con diversi orientamenti politici, la cultura ha da sempre un ruolo centrale, come delineato nei primi paragrafi di quest'analisi. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali nasce nel 1998 e il suo regolamento viene riorganizzato nel 2007. Si tratta, dunque, di un'istituzione relativamente giovane e con una storia piuttosto turbolenta di cui si riportano di seguito le tappe fondamentali attraverso le sue diverse denominazioni:

- 1935: Ministero della Stampa e Propaganda (mutuato dal precedente Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda);
- 1937: Ministero della Cultura Popolare;
- 1944: Sottosegretariato di Stato per la Stampa, Spettacolo e Turismo alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri;
- 1948: Direzione generale dello Spettacolo alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri, con otto divisioni (quattro per lo spettacolo, quattro per il cinema);
- 1959: Ministero del Turismo e dello Spettacolo;

⁸⁷ De Lellis R., *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia*, op. cit., p. 154.

⁸⁸ Ivi, p. 153.

– 1993: soppressione del Ministero attraverso il referendum popolare del 18 aprile sulla riforma del sistema elettorale;

– 1994: Dipartimento dello spettacolo presso la Presidenza del Consiglio.

Nel 2006 l'amministrazione del mondo dello spettacolo italiano viene affidata ad un Segretariato Generale, controllato dal Ministero, suddiviso in due Direzioni Generali, una per il cinema, una per lo spettacolo dal vivo, a loro volta organizzate in sette sezioni di cui quattro per la prima direzione, tre per la seconda (Attività liriche e musicali; Attività teatrali; Attività di danza, circensi e di spettacolo viaggiante)⁸⁹.

All'irregolarità ministeriale corrisponde anche un impianto normativo più complesso, perché meno omogeneo, di quello d'oltralpe. Risale al 1936 la decisione del governo di devolvere il 6,17% dei proventi dei canoni d'abbonamento radiofonici alle attività teatrali e musicali, percentuale che si modificherà nel 1946 con il decreto n. 538 in base al quale il 12% dei diritti erariali incassati dallo Stato vengono assegnati a Enti Autonomi Lirici, all'Accademia di Santa Cecilia e ad altri enti e istituzioni teatrali e musicali non meglio identificati. Nel 1948 il decreto n.62 sancisce una norma valida ancora oggi, in base alla quale la sovvenzione “è destinata per un terzo a favore di manifestazioni di prosa e per due terzi a favore di manifestazioni musicali”⁹⁰. La Legge Corona del 1965 (approvata definitivamente nel 1967) confermerà la supremazia degli Enti Lirici sugli altri enti musicali.

Durante gli anni Cinquanta, per poi stabilizzarsi nel decennio successivo, nasce la pratica delle Circolari Ministeriali “provvedimenti di natura amministrativa, rinnovate annualmente, che stabiliscono le «provvidenze a favore delle attività teatrali»”⁹¹. Tali “provvidenze” vengono erogate in base a criteri quantitativi (numero delle giornate recitative, quantificate attraverso i borderò, e numero delle giornate lavorative, quantificate attraverso i contributi versati) e qualitativi (il valore della struttura nel panorama italiano stabilito attraverso la valutazione della progettualità artistica e della programmazione). Come nel caso delle tre fasce di contribuzione francesi, anche in Italia si iniziano a delineare delle gerarchie teatrali, ma la differenza fondamentale tra i due sistemi riguarda la relazione tra lo Stato e gli enti regionali che, in Italia, dal 1975, iniziano ad acquisire più poteri in materia di amministrazione con la legge 382 finalizzata ad una Riforma federalista dello Stato, a partire dalla razionalizzazione dei rapporti tra lo stesso, le Regioni e gli Enti Locali.

⁸⁹ De Lellis R., *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia*, op. cit., pp. 64-66.

⁹⁰ Ivi., p. 28.

⁹¹ Ivi., p. 33.

La vera rivoluzione in termini normativi, se così può essere definita, arriva in Italia nel 1985 con la creazione del Fondo Unico per lo Spettacolo che nasce con l'obiettivo di sistematizzare le sovvenzioni al settore dello spettacolo in attesa di leggi più specifiche per i singoli ambiti d'intervento. Oggi il FUS non è ancora stato sostituito da alcuna norma di settore, esattamente come non sono ancora stati chiariti, nonostante vari tentativi, tra i quali la modifica del Titolo V del 2000, i rapporti tra Stato e Regioni e le loro singole competenze.

Ultimo atto di questa breve panoramica è l'emanazione di due Regolamenti per le attività di prosa (norme giuridiche, non provvedimenti amministrativi, come le circolari ministeriali), il primo del 1999, il secondo del 2003, che stabiliscono i criteri per i contributi alle attività di prosa, musica, danza.

AL DI QUA DELLE ALPI:
FACE À FACE – PAROLE DI FRANCIA PER SCENE D'ITALIA

Quadro introduttivo

Il progetto *Face à Face – Parole di Francia per scene d'Italia* nasce nel 2007 per iniziativa dell'Ambasciata di Francia in Italia con il chiaro obiettivo di promuovere la drammaturgia francese in tutto il territorio nazionale, tenendo presenti e, in alcuni casi, portando alla luce le naturali differenze di contesto, modalità compositive e rappresentative. I principi ispiratori della rassegna sono: importare forme drammaturgiche, tipologie, tematiche, favorire la loro diffusione e l'instaurarsi di un dialogo tra esse e le forme teatrali ospiti, dal momento che "il palcoscenico è uno dei luoghi privilegiati in cui ha sede il dialogo tra queste due culture"⁹², la francese e l'italiana.

I partner iniziali, che rimarranno costanti anche durante le edizioni successive ma verranno affiancati da istituzioni, compagnie, personalità, strutture diverse, sono l'Ambasciata di Francia, all'interno della quale Olivier Descotes ricopre, fino all'agosto del 2009, la carica di Addetto culturale; PAV, società con la funzione iniziale di ente promotore e di ente organizzatore e, in un secondo momento, produttore esecutivo; il Teatro Eliseo, grazie, inizialmente, alla figura di Antonio Calbi, attuale Direttore del Settore Spettacolo del Comune di Milano, allora Direttore artistico del teatro romano, carica ricoperta, oggi, da Massimo Monaci. Si dimostra da subito particolarmente interessata all'iniziativa, Gioia Costa, traduttrice, critica, studiosa e attenta osservatrice di teatro, già attiva nell'ambito della promozione e della diffusione della drammaturgia francese. .

I finanziamenti mutano di anno in anno ma prevedono dei partner fissi: il BCLA, bureau culturale dell'Ambasciata di Francia, la Fondazione Nuovi Mecenati, *CulturesFrance*, la SACD, l'Atelier Européen de la Traduction/Scene Nationale d'Orléans, la Regione Lazio (non il Comune di Roma) e, dal 2008, il Comune di Milano e Air France. Secondo quanto sostiene Claudia Di Giacomo di PAV:

da un punto di vista amministrativo è un progetto molto sano perché ha una fluidità dei finanziamenti abbastanza buona dal momento che, sia l'Ambasciata che gli Enti francesi, sono estremamente puntuali nei pagamenti e questo ci consente di poter aspettare, come tesoreria, i finanziamenti degli Enti locali italiani che sono un pochino più lenti.⁹³

⁹² Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit., p. 46.

⁹³ Intervista Claudia Di Giacomo, Roma, 14 settembre 2009.

Tra i collaboratori stabili, oltre ai teatri partner il cui numero si amplierà di anno in anno, vanno menzionati anche: l'ETI – Ente Teatrale Italiano (fino al 2009, quando si impegna direttamente sul versante francese con *Face à Face – Parole d'Italia per scene di Francia*); il *Centre Culturel français* di Palermo; l'*Istitut français* di Firenze; la *Delegation culturelle* di Bologna; l'*Istitut français* di Napoli; l'*Alliance française* di Bari.

Gli spazi in cui si realizzano materialmente le serate sono quelli dei teatri coinvolti insieme ad alcuni luoghi rappresentativi della Francia a Roma come Villa Medici o Palazzo Farnese, edifici di straordinaria bellezza e suggestione ai quali era doveroso rendere omaggio⁹⁴.

Per quanto riguarda i tempi, invece, considerando che vengono coinvolti teatri e compagnie con una propria attività stagionale indipendente e che le traduzioni e le pubblicazioni richiedono un certo lasso temporale per essere portate a termine, “di fatto, è un lavoro a flusso continuo, in parte è come occuparsi di una stagione teatrale”⁹⁵. Di anno in anno, a partire da febbraio – marzo, i Comitati iniziano a lavorare al programma dell'edizione successiva che avrà inizio tra gennaio e febbraio: vengono elaborati i programmi a partire da un'osservazione costante dell'attività dei teatri coinvolti; vengono proposti ai teatri i testi selezionati affinché essi scelgano l'opera da mettere in scena e, solo in terza battuta, si procede alle traduzioni, quando necessario, e alle pubblicazioni, quando possibile.

Ruoli e funzioni

Il Comitato artistico del progetto *Face à Face* rimane sommariamente immutato, pur subendo alcune sostanziali modifiche. Il Direttore generale del progetto, Olivier Descotes, rappresentante istituzionale dell'Ambasciata, in veste di Addetto culturale, in carica fino all'agosto del 2009, nonché ex Segretario generale della Fondazione Nuovi Mecenate, ha chiarito il criterio che guida un'istituzione nella scelta dei suoi collaboratori: “saper riunire tutte le energie e le persone più brave affinché creino un sistema tra di loro per andare avanti (...) quando si fa e funziona, allora un progetto ci rende quello che abbiamo dato”⁹⁶. Sull'omogeneità del team insiste anche Gioia Costa parlando degli aspetti che hanno facilitato o ostacolato lo sviluppo della rassegna:

⁹⁴ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

Siamo una squadra composta da persone diverse: tutte teniamo molto al progetto e ci piace lavorare insieme (...). Abbiamo creato un gruppo affiatato e ciascuno ha portato il suo patrimonio di esperienze e saperi: rapporti con la Francia, strategie produttive, rapporti con le case editrici, traduttori, autori, direttori dei teatri... non saprei dirle che parole fiduciose.⁹⁷

Il team di lavoro può essere teoricamente diviso in due zone d'intervento che dialogano costantemente e che, insieme, portano avanti il progetto con impegno e dedizione. Olivier Descotes, Christine Ferret, responsabile del Settore del libro dell'Ambasciata, e Gioia Costa si occupano principalmente della scelta dei testi e degli autori; Antonio Calbi, il primo anno, Massimo Monaci, dal secondo in poi, e PAV, lavorano sulla scelta delle strutture e dei cast. All'interno di questo organico si possono individuare singole competenze e zone d'intervento.

Pav

PAV nasce nel 2000, fondata Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione, come società di servizi, con sede a Roma, per la gestione e la realizzazione di eventi culturali e si trasforma nel 2004 in Società a Nome Collettivo. L'amministrazione, l'organizzazione, la produzione esecutiva, la comunicazione e la promozione sono le attività e le funzioni principali dell'organizzazione. Partner stabili di PAV sono:

- Mario Martone, per le sue produzioni e la cura e la gestione di archivi film e documentari;
- Luca Ronconi, dal 2003, nell'ambito della gestione e dell'organizzazione della Scuola di perfezionamento per registi e attori da lui diretta;
- ATCL – Associazione Teatrale tra i Comuni del Lazio, per la realizzazione di alcuni progetti, rassegne, attività laboratoriali;
- Casa delle Letterature – Comune di Roma;
- Mercadante Teatro Stabile della città di Napoli, per la cura di alcuni progetti di rilevanza internazionale;
- Area zer06ei, impresa culturale che associa Accademia degli Artefatti, Agresta, Fortebraccio Teatro, Quellicherestano, Travirovesce, Sistemi Dinamici Altamente Instabili;
- Premio Scenario, come organizzazione partner del progetto volto al sostegno delle nuove generazioni della scena teatrale.⁹⁸

⁹⁷ Intervista Gioia Costa, Roma, 23 giugno 2009.

⁹⁸ Cfr. <http://www.zetema.it/content/download/8126/48474/file/7.+presentazione+PAV.pdf>.

Olivier Descotes ha contattato l'organizzazione grazie al suggerimento di Yennick Maignien, Direttore del Centro Risorse del Servizio culturale dell'Ambasciata di Francia a Roma. Invitata a partecipare, nel maggio del 2005, ad una riunione in Ambasciata con altri operatori teatrali, la società è stata scelta come collaboratrice per lo sviluppo del progetto T.E.R.I., di cui si tratterà più specificatamente in seguito in quanto iniziativa finalizzata alla traduzione, edizione e rappresentazione del teatro francese in Italia a monte del progetto *Face à Face*.

La funzione di PAV all'interno della rassegna si modifica dalla prima alla seconda edizione, per poi rimanere costante negli anni successivi. Nel 2007, infatti, il ruolo dell'organizzazione consiste nel promuovere l'iniziativa T.E.R.I. presso i teatri italiani attraverso l'elaborazione dei materiali sulla drammaturgia contemporanea francese (prodotti dall'Ambasciata in un dossier che raccoglieva circa venti autori, con biografie e sinossi delle opere selezionate) e l'invio dei dossier stessi a vari teatri. Grazie a questa operazione, PAV incontra Antonio Calbi, Direttore del Teatro Eliseo, già affiancato precedentemente nel progetto *Italy for Rwanda*, che elaborerà e costruirà materialmente il progetto *Face à Face*.

Dall'anno seguente le funzioni della società si modificano: PAV diventa il braccio operativo dell'Ambasciata svolgendo i compiti di:

- tesoreria;
- organizzazione;
- amministrazione e gestione di tutti i finanziamenti;
- richiesta di finanziamenti alle Istituzioni e agli Enti italiani;
- logistica;
- comunicazione;
- scrittura diretta e cura dei contratti dei cast selezionati per gli spettacoli al Piccolo Eliseo di Roma e al Piccolo Teatro di Milano.

PAV è, quindi, il punto di riferimento dei teatri coinvolti nel progetto e, insieme, l'organo che si occupa della produzione esecutiva dello stesso, anche se, specifica Claudia Di Giacomo, “il discorso produttivo viene di pari passo con la scelta dell'autore perché le risorse per avere certi attori piuttosto che altri si possono elaborare solo lavorando insieme”⁹⁹.

Va sottolineato, a questo punto, un aspetto delle funzioni dell'organizzazione PAV che contribuisce a disegnare i caratteri di *Face à Face*. Ricoprendo, tra gli altri, il compito della

⁹⁹ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

comunicazione, infatti, la società “mira a comunicare (...) l'integrità del progetto”¹⁰⁰. Al di là delle manifestazioni presentate nei singoli teatri, quindi, l'azione della promozione della drammaturgia contemporanea francese si sviluppa a tutto campo sull'intero territorio italiano, letteralmente da Udine a Noto, per mezzo di materiali informativi, depliant e libretti consuntivi di ogni edizione.

Olivier Descotes, intervistato sugli aspetti che hanno favorito la nascita e l'evoluzione della rassegna, ha sottolineato il valore propositivo dell'organizzazione: “ci vuole un italiano. C'è tutta una mentalità, tutta una conoscenza intima del sistema produttivo italiano (...). Dunque, chiaramente, senza l'appoggio di una struttura efficace questo non sarebbe stato possibile”¹⁰¹.

Comitato artistico

Olivier Descotes, Antonio Calbi, Gioia Costa, Christine Ferret, Massimo Monaci (dal 2010 insieme a Sandrine Mini, Addetto culturale dell'Ambasciata, e Lorenzo Pavolini, scrittore), costituiscono il comitato di lavoro che determina le linee direttive del progetto in merito alle scelte autoriali, delle opere e dei cast. Anche in questo caso, ogni personalità ha un suo specifico campo d'intervento che, sommato agli altri, favorisce la riuscita del progetto nella sua totalità. Antonio Calbi, durante la sua intervista, parlando del rapporto tra Giorgio Strehler e Jack Lang e sottolineando implicitamente uno dei caratteri vincenti della rassegna oggetto d'indagine, ha affermato: “Se non ci sono la visionarietà, l'empatia, l'amicizia che si creano tra le persone, sovente, poi le cose si realizzano con più difficoltà”¹⁰².

Nello specifico, Olivier Descotes ha il ruolo di Direttore generale di *Face à Face*, sovrintende alle decisioni del Comitato e segue tutti gli aspetti riguardanti la rassegna. Antonio Calbi ha costruito e curato il progetto nel momento della sua nascita portando naturalmente con sé il prestigio e le *garanzie* di un'istituzione come l'Eliseo. Il Teatro Eliseo, infatti, “ha un ventaglio di relazioni, creato nel tempo, che è un grosso patrimonio” e, afferma ancora Calbi, “nel momento in cui si è sbilanciato, si è buttato, anzi, si è fatto conduttore, si sono aperte molte porte”¹⁰³. Quando, nel gennaio del 2007, Calbi si è trasferito a Milano, dove ha assunto il ruolo di Direttore del Settore Spettacolo del

¹⁰⁰ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit..

¹⁰¹ Intervista Olivier Descotes, op. cit..

¹⁰² Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹⁰³ *Ibidem*

Comune, il suo impegno diretto all'interno del team di lavoro si è progressivamente ridimensionato, pur lasciando un'impronta fondamentale: l'imprinting, a livello di principi ispiratori, di relazioni artistiche, di linee di azione, è stato poi sviluppato, nell'arco delle edizioni successive, dagli altri componenti del Comitato. Il Teatro Eliseo, inoltre, nella figura del suo attuale Direttore, Massimo Monaci, ha continuato a rappresentare un partner fondamentale per *Face à Face* “al di là dell'accoglienza, investe anche nel progetto, sia a livello organizzativo che di comunicazione”¹⁰⁴.

Gioia Costa, traduttrice di Valère Novarina, Daniel Danis, Michel Vinaver, Michel Foucault, Alain Badiou e Henri-Pierre Jeudy, critica e studiosa di teatro, ex direttrice della collana “L'Opera drammatica” della casa editrice Costa & Nolan, è stata coinvolta nell'attività di promozione della drammaturgia francese dell'Ambasciata, già a partire dal 2005 per il progetto T.E.R.I. Oggi, oltre a tradurre alcune delle opere presentate nel corso della rassegna, seleziona i testi, interviene durante le serate insieme agli autori ospiti e collabora con i registi, quando possibile, in sede di realizzazione scenica.

Christine Ferret è la responsabile del Settore del libro presso l'Ambasciata di Francia in Italia, cura l'attività delle mediateche e delle biblioteche francesi a Roma e dispone di un determinato budget “per aiutare gli editori italiani a tradurre dal francese” e “per far venire autori francesi in Italia per presentare i loro libri”¹⁰⁵. All'interno del Comitato artistico ha il compito di seguire le varie fasi che intercorrono tra la scelta e l'edizione dei testi. A partire da un continuo lavoro di ricerca, di informazione, di osservazione dell'attualità culturale francese, propone opere rappresentative del panorama d'oltralpe, sceglie i traduttori in base a criteri qualitativi ed economici, instaura relazioni con le case editrici (dal 2009, la Titivillus) e, quando necessario, scrive brevi prefazioni a nome dell'intero comitato.

¹⁰⁴ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹⁰⁵ Intervista Christine Ferret, Roma, 12 ottobre 2009.

2007 – 2009: nascita ed evoluzione del progetto

2005: T.E.R.I.

Il Collectif de réflexion sur les auteurs contemporains (CRAC), nato nel 1995 dalla collaborazione tra varie personalità e strutture culturali con l'obiettivo di promuovere la diffusione internazionale delle opere drammatiche di autori francesi, nel 2002 lancia il progetto T.E.R. (Traduire, Editer, Représenter). A tal fine vengono create delle commissioni (*comité sensible*) formate da un traduttore, un editore, un direttore di teatro ed un regista, con il compito di selezionare dei testi teatrali contemporanei da tradurre, pubblicare e rappresentare all'estero¹⁰⁶. A monte della nascita di CRAC si ritrova Entr'Actes, un sito internet bilingue voluto e ospitato dalla SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques), ancora una volta, con l'obiettivo della diffusione della drammaturgia francese contemporanea.

Nel 2005 l'Ufficio Culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia, grazie all'impegno di Virginia Goltman-Rekow, ha trasformato l'iniziativa promossa da CRAC nel progetto T.E.R.I. (Traduzione – Edizione – Rappresentazione in Italia). L'iniziativa aveva il fine di creare una rete di relazioni, coinvolgendo traduttori, editori, operatori teatrali e festival, che permettesse la diffusione del teatro francese e l'incontro con il pubblico italiano, attraverso una serie di azioni mirate, sostenendo economicamente la circolazione degli spettacoli, i progetti di traduzione, edizione, coproduzione, i seminari di ricerca e l'invito di autori. I finanziamenti provenivano dall'Ufficio culturale, dalla SACD, dal Centre national du Cinéma (Multimédia), dal Centre National du livre, dalla Fondazione Beaumarchais, dalle Alliances Françaises. Tale iniziativa prendeva avvio in un contesto di generale disinteresse del pubblico, dell'editoria e del panorama teatrale italiano nei confronti del teatro francese al quale l'Ufficio culturale dell'Ambasciata tentava di reagire con un'azione finalizzata all'informazione, alla promozione e al sostegno di progetti che rispondessero alle esigenze di T.E.R.I.

Durante l'anno 2005/2006 sono stati selezionati e patrocinati una serie di progetti:

- *Croisements / Divagations* di Eugène Ionesco. Traduzione di Anna D'Elia. Maquette. Mise en espace di Sylvie Fedensieu Busnel. Teatro Sala Uno (Roma).
- *Autour de ma pierre il ne fera pas nuit* di Fabrice Melquiot. Traduzione di Simona Polvani. Regia di Gloria Paris.

¹⁰⁶ <http://entractes.sacd.fr/rencontres.php>

– *Les Sacrifiés* di Laurent Gaudé. Mise en espace di Sylvie Fedensieu Busnel, in residenza a Villa Medici, nell’ambito del festival di drammaturgia contemporanea europea organizzato dal teatro Sala Uno (Roma).

– *L’Infusion* di Pauline Sales. A seguito di un laboratorio di traduzione condotto dall’Università di Bari in collaborazione con l’Alliance Française. Mise en espace presentata al Teatro Kismet Opera di Bari.

– *Théâtres* di Olivier Py. Laboratorio di traduzione e formazione d’attori in collaborazione con l’Università di Lecce e il Teatro Koreja di Lecce.¹⁰⁷

“Ma”, afferma Olivier Descotes, “erano tutte iniziative piccole, non messe in prospettiva”¹⁰⁸, a causa della mancanza di sovvenzioni e di organicità progettuale.

2007

Tre presupposti fondamentali hanno permesso l’avvio del progetto *Face à Face – Parole di Francia per scene d’Italia*: il coinvolgimento della struttura PAV, quello di Gioia Costa, quello di Antonio Calbi.

Si è già detto dell’invito di Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione a farsi carico della promozione presso i teatri italiani del progetto T.E.R.I., ma va approfondito il momento in cui l’organizzazione ha coinvolto Antonio Calbi e il Teatro Eliseo.

Viene a trovarmi all’Eliseo di cui, all’epoca, ero Direttore artistico, Claudia Di Giacomo di PAV, un’associazione di Roma molto dinamica e capace, con la quale avevo realizzato, nel 2004, un progetto enorme, impegnativo, complesso che era *Italy for Rwanda (1994-2004)* (...). Quando Claudia viene da me, mi dice che c’è la possibilità di costruire un progetto di promozione della drammaturgia contemporanea francese in Italia e mi chiede di farmene carico.¹⁰⁹

Sarà proprio Antonio Calbi, con la sua esperienza nella costruzione di progetti (“certi progetti vanno comunicati e fruiti in un certo modo, questa è la felice chimica e alchimia che ho sempre fatto in vita mia”¹¹⁰) a ideare e costruire la rassegna, secondo determinati principi ispiratori, instaurando determinate relazioni, amalgamando determinati caratteri che renderanno *Face à Face* vincente. Risulta anche evidente, comunque, che

¹⁰⁷ Informazioni attinte dai documenti preliminari elaborati da PAV sul progetto T.E.R.I.

¹⁰⁸ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹⁰⁹ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹¹⁰ Si ricordano alcuni progetti elaborato dall’attuale Direttore del Settore Spettacolo del Comune di Milano: *Teatri90, Teatri90 Danza, Teatri dello sport, il Rwanda, Subway, Sinfonie per i corpi soli. Ibidem*

un'elaborazione complessa di questo tipo non sarebbe stata possibile senza, alle spalle, un'istituzione forte come l'Ambasciata di Francia e senza la conoscenza del panorama teatrale italiano in tutte le sue sfaccettature come quella posseduta da PAV.

Il progetto è nato come opportunità di far conoscere gli autori e i testi contemporanei francesi agli italiani, ma anche di attivare un dialogo tra autori italiani e francesi e altrettanto sarebbe dovuto accadere in Francia. (...) Quindi diciamo che *Face à Face* doveva essere anche un'occasione di riflessione e confronto tra i due sistemi.¹¹¹

Questo era l'obiettivo generale del progetto, affiancato, nel pensiero del suo ideatore, da altri presupposti fondamentali, altre *necessità progettuali*.

1) Estendere la rassegna su tutto il territorio nazionale “farne un treno, (...) farne una specie di discesa di Carlo VIII con lo stendardo di *Face à Face* da Udine a Palermo, da Ventimiglia a Santa Maria di Leuca”¹¹².

Non a caso, già a partire dal primo anno, sono state coinvolte sette città: Roma, Udine, Palermo, Firenze, Napoli, Bari, Bologna.

2) Coinvolgere direttamente i teatri, le compagnie, gli artisti, invitandoli a interessarsi all'iniziativa, a sposare i suoi obiettivi, a mettersi in prima linea nella sua realizzazione, in base alle singole sensibilità e disponibilità.

Nello specifico Antonio Calbi ha coinvolto la Rete ExtraCandoni, una rete di teatri, fondata nel luglio del 2005, con la chiara finalità di promuovere, produrre, diffondere la nuova drammaturgia.

Rientrano nell'edizione del 2007 di *Face à Face* il Piccolo Eliseo Patroni Griffi; il CSS Teatro stabile di innovazione del FVG; l'Arca Azzurra Teatro di S. Casciano (Firenze); il Teatro delle Moline – Nuova Edizione di Bologna; il Nuovo Teatro Nuovo - Teatro stabile di innovazione di Napoli; il Teatro Kismet OperA Teatro stabile di innovazione di Bari (tutte strutture appartenenti alla ExtraCandoni), il Teatro Libero di Palermo, esterno ad essa.

3) Associare ad ogni autore francese presente un autore italiano, facendo sì che il progetto “prevedesse una reciprocità (...) sulla reciprocità ho sempre insistito”¹¹³.

Sono stati invitati a partecipare alcuni rappresentanti del teatro italiano contemporaneo, tra drammaturghi, traduttori ed esperti del settore: Edoardo Erba, Stefano Ricci e Gianni Forte, Eleonora Danco, Roberto Cavosi, Marco Zannoni, Luigi Gozzi. Queste personalità disegnano un panorama ben definito di cui è necessario sottolineare le potenzialità: tutti

¹¹¹ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹¹² *Ibidem*

¹¹³ *Ibidem*

hanno un rapporto diverso con la parola scritta e si fanno portatori di alcune peculiarità della testualità italiana contemporanea. Edoardo Erba è autore puro, scrittore di svariate opere e collaboratore di alcuni dei più grandi attori italiani. Stefano Ricci e Gianni Forte (ripresi, insieme a Cavosi, nell'edizione francese del 2009 di *Face à Face*) si muovono tra la sceneggiatura per la fiction televisiva e un tipo di scrittura che indaga i rapporti tra gli individui, approfondendone le sfumature più recondite, svuotando la parola della sua azione per farne il contenitore di piccoli-grandi drammi interiori. Roberto Cavosi, autore di testi teatrali, radiodrammi, adattamenti e sceneggiature per la televisione, si dimostra compositore eclettico nel suo farsi promotore di progetti variegati ed originali. Luigi Gozzi ha saputo sommare nella sua persona un approccio di tipo accademico ad uno da *uomo di teatro*, trasmettendo e valorizzando una riflessione sulla parola teatrale. Membro del Gruppo '63, docente di Metodologia e critica del teatro, fondatore del Teatro delle Moline, regista, drammaturgo, traduttore, è una delle personalità che più hanno segnato la scena italiana contemporanea contribuendo al suo riavvicinamento al testo.

La relazione che si voleva instaurare tra i due sistemi acquisiva, quindi, delle caratteristiche ben precise, nette, evidenti: la drammaturgia francese veniva proposta in Italia, non solo attraverso la partecipazione *artistica* di importanti rappresentanti del settore, ma anche attraverso la partecipazione *intellettuale* dei corrispettivi colleghi ospiti, permettendo l'innescarsi di un circuito che avrebbe potuto produrre un incontro estremamente proficuo tra i due mondi drammaturgici e professionali.

Far conoscere gli autori francesi, i testi più interessanti, farli dialogare con gli autori italiani per cercare di capire differenze e analogie tra i due sistemi, ma, soprattutto, mettere in bocca quelle parole a degli attori promoter, a degli attori testimonial di un certo peso.¹¹⁴

A partire dalla seconda edizione della rassegna si è perso il carattere di reciprocità. Probabilmente la prospettiva di un *Face à Face – parole d'Italia per scene di Francia*, quindi, di un progetto speculare in terra francese, insieme a una iniziale indifferenza delle istituzioni italiane, ha ridimensionato la necessità e la volontà di farsi promotori di un dialogo effettivo e diretto tra autori francesi e italiani.

Le dodici serate della prima edizione avevano uno schema ben preciso: sei erano presentate a Roma, al Piccolo Eliseo Patroni Griffi, a Villa Medici, a Palazzo Farnese; sei nelle altre città in cui avevano sede i teatri partner.

Il budget del 2007 si aggirava intorno alla cifra di sessantamila Euro. Tale risorsa derivava dall'interesse di alcune organizzazioni, istituzioni, enti francesi e italiani, pubblici e privati ai

¹¹⁴ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

quali si è già fatta menzione del paragrafo precedente. Si sottolinea, in questa sede, il sostegno economico della Fondazione Beaumarchais che mancherà negli anni seguenti.

2008

Il cospicuo aumento dei finanziamenti (da sessantamila a centotrentamila Euro) per la seconda edizione di *Face à Face*, grazie anche all'ingresso tra i finanziatori del Comune di Milano e di Air France, ha permesso l'introduzione di una serie di importanti novità. All'aumento delle sovvenzioni ha corrisposto un irrobustirsi quantitativo delle serate, dei teatri coinvolti, degli autori rappresentati, delle traduzioni commissionate e, in generale, un aumento dell'impegno, da parte di PAV e del Comitato artistico, volto alla naturale evoluzione *in crescendo* dell'iniziativa tutta.

La novità più evidente di questa edizione è il coinvolgimento della città di Milano nell'istituzione finanziatrice del Comune e nella rappresentanza artistica del Teatro dei Filodrammatici e del Piccolo Teatro con la sua schiera di attori e registi ronconiani.

Avevamo già intenzione, durante la prima edizione (...) di allargare anche a Milano l'iniziativa e di trovare dei finanziamenti pubblici. (...) Quando sono arrivato, ho parlato con Sgarbi, che era Assessore della Cultura, ha dato subito il suo ok e il Comune è diventato partner istituzionale, con conferenza a Palazzo Marino, la sede del Comune, e coinvolgimento dei teatri, a partire dal Piccolo.¹¹⁵

Anche dal punto di vista della promozione e della comunicazione, l'ingresso della città di Milano ha conferito a *Face à Face* rilevanza e prestigio perché ha permesso un ampliamento del progetto, confermando la sua struttura forte e propositiva.

Ulteriore novità del 2008 è stata la presenza di spettacoli veri e propri, non più solo letture o *mise en espace*, come era avvenuto l'anno precedente. L'aspetto che va qui sottolineato è la possibilità, a partire dalla seconda edizione, di "osare di più e mischiare di più"¹¹⁶, tanto a livello di formule di appartenenza alla rassegna, quanto a livello di coinvolgimento degli artisti. Risulterà evidente, infatti, che la necessità della prima edizione di far conoscere al pubblico italiano una drammaturgia pressoché sconosciuta come quella francese, necessità alla quale il comitato artistico e il PAV hanno risposto scritturando attori e compagnie noti, si è ridimensionata nel momento in cui il progetto stesso ha guadagnato una certa notorietà e rivelato una certa *affidabilità*.

¹¹⁵ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹¹⁶ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

La possibilità di ospitare degli spettacoli francesi, come nel caso di *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole* di Marion Aubert per la regia di Marion Guerrero, al Piccolo Eliseo, ha ampliato il progetto rendendolo più completo e articolato.

Il 2008 ha anche visto il coinvolgimento di nuovi teatri e, in alcuni casi, di nuove città: Firenze, non più con il Teatro della Pergola, ma con il Teatro Studio di Scandicci; Napoli, con il Teatro Mercadante insieme al Nuovo Teatro Nuovo; Genova, con il suo Teatro Stabile; Torino con la Casa del teatro ragazzi e giovani e la Fondazione Merz. Assente, in questa seconda edizione, è, invece, il CSS Teatro Stabile di Innovazione del FVG di Udine. Su Torino va aperta una breve parentesi. *Face à Face* si è infatti innestato su un'iniziativa già presente nella città piemontese: *Carta Bianca*, un progetto transfrontaliero nato nel 2007 per iniziativa dell'*Espace Malraux scène nationale de Chambéry et de la Savoie* e del *Festival delle Colline Torinesi-Torino Creazione Contemporanea*, da sempre attento alle novità drammaturgiche e al teatro francese in particolare. Il progetto si fa promotore di un'attenzione nuova e assolutamente necessaria nei confronti delle modalità compositive contemporanee e delle loro rappresentazioni sceniche, diffondendo e facendo circolare spettacoli e animando il contesto teatrale italiano, il suo pubblico, i suoi enti organizzatori¹¹⁷, attraverso l'incontro tra editori, produttori, autori¹¹⁸.

Tra i collaboratori della seconda edizione vanno menzionate alcune novità rispetto alle costanti precedentemente citate: l'ONDA; il *Centre Culturel français* di Milano; il *Centre Culturel Saint-Louis de France* di Roma; l'Università degli studi di Bari, Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee; l'*Alliance française* di Genova; il *Centre Culturel français* di Torino.

Un ultimo aspetto rilevante riguarda le traduzioni. Mentre nel 2007 i testi scelti erano stati tutti già precedentemente tradotti, durante la seconda edizione sono state effettuate più traduzioni e pubblicazioni *ex novo*.

2009

Nell'arco del 2009 il progetto si è sviluppato quantitativamente, grazie all'aumento dei finanziamenti, e qualitativamente, grazie all'elaborazione di nuove linee di azione.

Prima dell'analisi della terza edizione sul versante italiano, va menzionata la nascita di *Face à Face – Paroles d'Italie pour scène de France*, di cui si parlerà più approfonditamente in seguito, che rappresenta un elemento di discontinuità e, in qualche misura, di completamento del

¹¹⁷ Cfr. <http://www.festivaldellecolline.it/site/>

¹¹⁸ Cfr. Intervista Olivier Descotes, op. cit.

progetto tutto. L'Istituto di Cultura Italiano di Parigi, diretto da Rossana Rummo, e l'ETI – Ente Teatrale Italiano, hanno collaborato affinché il progetto avesse un suo corrispettivo francese e, afferma Descotes, “è una cosa molto bella perché è una specularità, un *miroir*, una manifestazione *miroir*”¹¹⁹.

“Per la terza edizione di *Face à Face*, invece, ho voluto quattro punti fondamentali che corrisponono anche, secondo me, ai quattro punti forti dell'Italia per il teatro: Milano, Roma, Torino e Napoli”¹²⁰, sottolinea l'ex Addetto culturale, sottolineando una delle grandi novità del 2009: non solo quattro punti cardinali, ma anche quattro autori ad essi associati e la rappresentazione, in alcuni casi, di più di una delle loro opere, sotto forma di lettura, *mise en esace* o spettacolo. Jean-Luc Lagarce per Milano, con le regie di Luca Ronconi (*Just la fin du monde*), di Carmelo Rifici (*Les pretendets*), di Lorenzo Loris (*Derniers remords avant l'oubli*). A questo proposito, sottolinea Claudia Di Giacomo:

è stato molto molto importante che il terzo anno sia intervenuto un maestro come Luca Ronconi che si è interessato a un autore francese come Lagarce, che per gran parte del pubblico italiano era abbastanza sconosciuto, anche se in Francia è un autore di culto. Questo ha sicuramente dato una qualità molto più forte al progetto.¹²¹

Yasmina Reza per Roma, con *Le dieu du carnage* con la regia di Roberto Andò, e *Trois versions de la vie*, con la *mise en esapce* di Lorenzo Gioielli. Hubert Colas per Torino con la prima al Festival delle Colline Torinesi di *Livre d'or de Jan*. Joël Pommerat per Napoli con la doppia rappresentazione di *Cet enfat*: in italiano, al Nuovo Teatro Nuovo, con la *mise en espace* di Tommaso Tuzzoli, e, in francese, al Teatro Mercadante, con la regia dello stesso autore.

Questo è importante: un lavoro su Lagarce a Milano, un lavoro sulla Reza a Roma, un lavoro su Pommerat a Napoli, mi sembra di dare un'idea del tipo di drammaturgia che vogliamo promuovere: delle scritture totalmente diverse.¹²²

Un budget di centocinquantamila euro ha permesso, inoltre, di finanziare parte della pubblicazione di una raccolta di tre opere di Jean-Luc Lagarce curata da Franco Quadri ed edita dalla Ubulibri¹²³. Rimanendo sul *fil rouge* Lagarce va messo in evidenza che *Just la fin du monde* andrà in tournée nel 2010 anche grazie al sostegno di *Face à Face*. Il progetto, infatti,

¹¹⁹ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹²⁰ *Ibidem*

¹²¹ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

¹²² Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹²³ Lagarce J.-L., *Teatro I (Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi)*, Milano, Ubulibri, 2009.

sempre nell'ottica della diffusione della drammaturgia francese, cerca di far circolare alcuni spettacoli: quelli con una certa rilevanza a livello nazionale e a monte dei quali il teatro produttore abbia investito determinate risorse professionali, artistiche ed economiche, accogliendo positivamente e con impegno le proposte del comitato artistico.

Abbiamo fatto l'investimento di provare a fare girare questi spettacoli. Anche la lettura di *Novarina* dovrebbe andare alla Galleria Toledo di Napoli, un altro spazio che si apre a *Face à Face*. A questo punto possiamo dire che tutti i teatri, tutti i grandi Festival d'Italia sono presenti nel progetto.¹²⁴

Oltre all'idea dei quattro autori francesi associati ai “quattro punti forti dell'Italia per il teatro”¹²⁵, secondo quanto afferma Descotes, il 2009 ha visto un evidente aumento di testi tradotti e messi in scena e, in alcuni casi, pubblicati: ventisei in tutto. Insieme al numero di testi è cresciuto quello delle città coinvolte: si sono infatti aggiunte Lecce, con i Cantieri Teatrali Koreja; Prato con il Teatro Metastasio – Stabile della Toscana e il Teatro Fabbricone; Noto, con il Teatro Vittorio Emanuele. Torna, nella terza edizione, anche il CSS Teatro Stabile di Innovazione del FVG, assente nella seconda edizione.

Gli enti e le istituzioni finanziatori rimangono identici a quelli dell'anno precedente, con l'aggiunta del patrocinio del Ministère de la Culture et de la Communication francese e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano.

Anche l'insieme dei collaboratori del 2009 ricalca quello del 2008 ma vede l'assenza dell'ONDA.

¹²⁴ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹²⁵ *Ibidem*

Testi, autori, teatri e compagnie

Si è scelto di illustrare parallelamente i criteri e le modalità di selezione dei testi e delle strutture partner perché i due processi sono strettamente connessi e quasi simultanei.

Il comitato artistico, infatti, ha il seguente *modus operandi*:

1. dopo un'accurata ricerca, si elabora una lista di testi, mentre si osservano le programmazioni dei teatri e le loro scelte produttive;
2. il dossier viene presentato ai singoli teatri partner, grazie alla mediazione della struttura PAV;
3. vengono fatti tradurre i testi scelti dai teatri e non ancora tradotti;
4. si propone la traduzione all'editore;
5. Christine Ferret contatta l'editore francese per il pagamento dei diritti dell'opera che verrà coperto dall'Ambasciata di Francia.

Si tenterà, in questo paragrafo, di districare il complesso intreccio tra i due processi senza privarlo della sua caratteristica fondamentale: il suo essere frutto del lavoro di un team di persone con competenze, sensibilità, ruoli diversi, ma interconnessi.

Breve confronto drammaturgico

Certamente il teatro francese ci insegna che ha una grande tradizione, da Molière in avanti, di patrimonio, di eredità, di repertorio che però non schiaccia mai il contemporaneo. Da noi, invece, il contemporaneo non esiste. Nonostante questo, l'idea che mi sono fatto io, è che noi abbiamo un maggior dinamismo in quel teatro che non appartiene alla scrittura, alla parola, ma ha altri codici, altre forme, altri tipi di sperimentazione. (...) noi abbiamo una tradizione diversa, ma, soprattutto, abbiamo una lingua che non è una lingua teatrale, è giovane, poliedrica, parcellizzata nelle lingue regionali, i dialetti.¹²⁶

Non rientra negli obiettivi della stesura di questo paragrafo istituire un vero e proprio confronto tra i due sistemi di produzione drammaturgica, italiano e francese. Ciò che si tenterà di illustrare in questa sede è la sensibilità con cui i membri del Comitato artistico osservano i due panorami teatrali ed effettuano la scelta dei testi presentati. Risulterà evidente, infatti, che nella sensibilità e nella prospettiva di osservazione stessi risiede un criterio di selezione o, almeno, una delimitazione di campo.

¹²⁶ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

Si esplicita, a partire dal passo citato, una evidente diversità di sistemi a livello di composizione, generi, repertori, “codici”. È noto il valore attribuito dai francesi al teatro italiano, come confermato anche da Olivier Descotes:

C'è un interesse molto forte della Francia verso il teatro italiano, anche verso la danza, la musica. Questo è naturale perché Emma Dante, Spiro Scimone, Castellucci hanno un successo enorme in Francia. In Italia era forse meno vero ed è per questo che abbiamo fatto questo lavoro di avvicinamento alla cultura francese che non è facile perché il teatro gioca poco sul visivo, fa più un lavoro sulla materia del testo, sulla parola, questo è il bello, questo è interessante.¹²⁷

Ecco emergere la principale differenza tra i due mondi compositivi, quella stessa divergenza più volte ribadita da Gioia Costa riportando le parole di Luca Ronconi: il pubblico francese ascolta, il pubblico italiano guarda. Affermazione preziosa e di cui bisogna fare tesoro poiché implica, nella sua semplicità, l'aspetto chiave del discorso che si sta affrontando: “quel che unisce e separa le due scene, avviene nella parola”¹²⁸.

Si delinea, dunque, con maggiore intensità, l'obiettivo del progetto tutto, al quale si è già accennato in apertura: creare un reale dialogo, fare del *palcoscenico* il *teatro* di un confronto culturale.

Criteri di selezione dei testi

Nel 2007 sono stati proposti al pubblico italiano dodici autori francesi e quattordici opere drammatiche; nel 2008 diciotto autori e ventidue opere; nel 2009 ventuno autori e venticinque opere. Si riportano questi dati non per una mera questione quantitativa ma affinché si comprenda l'entità del lavoro del Comitato artistico che si ritrova a monte dei dati stessi.

L'unico criterio di selezione variabile riguarda i testi tradotti. Durante la prima edizione, infatti, dovendo sottoporre il progetto ad un certo rodaggio iniziale e dovendo valutare la reazione del pubblico italiano, sono stati scelti solo testi francesi già tradotti, come specifica Christine Ferret: “eravamo ancora in prova, quindi non potevamo correre il rischio di fare qualcosa di troppo costoso, senza essere sicuri del pubblico”¹²⁹.

Altri criteri hanno però guidato la scelta, criteri poi rimasti costanti nell'arco delle edizioni successive. Olivier Descotes, Gioia Costa e Christine Ferret sono i membri del Comitato

¹²⁷ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹²⁸ Gioia Costa, opuscolo consuntivo *Face à Face* Edizione 2009.

¹²⁹ Intervista Christine Ferret, op. cit.

artistico che si occupano di questa fase del progetto e hanno sottolineato il presupposto dal quale sono partiti: che le opere scelte fossero tutti lavori sulla parola.

La prima e più importante linea guida nella selezione testuale riguarda la *qualità della scrittura*, ovvero, tanto le sue caratteristiche peculiari, quanto la sua intensità espressiva e scenica. Il “tipo di innovazione che riesce a produrre, quando una parole modifica il gioco scenico, lì c’è il nuovo e lì c’è sempre un po’ di mistero”, afferma Gioia Costa, chiarendo poco dopo: “andiamo veramente a cercare le scritture che possono fare uno squarcio e svelare qualcosa”¹³⁰. Vengono valutate anche le caratteristiche tematiche della composizione, come sottolinea Christine Ferret: “cerco di individuare testi che vadano al di là del semplice evento teatrale, rimanendo nella mente della gente come un oggetto su cui riflettere”¹³¹. Il quadro di autori che viene fuori da questo primo livello di selezione è perfettamente esemplificato in un’istantanea di Gioia Costa:

Valère Novarina si impone all’attore perché produce teatralmente strategie nello spazio e nel tempo straordinarie. Lagarce lo fa in un altro modo, con l’arte del non dire: e alla fine l’impossibilità di parlare, quindi di essere, si impone come un grande vuoto che lascia sgomenti. Poi ci sono casi diversi: Marie NDiaye, per esempio, ha una scrittura alla quale ci si avvicina fiduciosi, descrive uno scenario sereno, apparentemente banale e poi tutto viene capovolto in poche frasi e diventa un inferno. Michel Vinaver, David Lescot, Olivier Cadiot, Olivier Py, Enzo Cormann, François Bon, sono scritture portentose e diversissime e, con tecniche diverse, producono una nuova scena, ma tutti interrogano il palcoscenico.

Certamente, questi sono solo alcuni degli esempi eccellenti nei quali la pagina scritta sa imporre un’andatura a ciò che avviene in palcoscenico, in altri casi invece c’è una specie lungimiranza messa in scena, una capacità di raccontare quello che segretamente sta accadendo nella cultura, nella società, nell’animo di oggi.¹³²

Il secondo criterio fondamentale della scelta è strettamente connesso alla conoscenza del *contesto* in cui le opere vengono proposte a partire dall’idea che si debbano scegliere autori e opere poco conosciuti in Italia senza mai dimenticare le differenze sostanziali tra i due pubblici. “Oggi mi rendo conto, dopo tre anni che sono in Italia, che la mentalità è molto diversa e certe cose che funzionano in Francia non possono funzionare qui”¹³³, ha affermato Christine Ferret. Si cercano, quindi “opere che possano parlare agli italiani”¹³⁴, tenendo presente la fondamentale divergenza messa in luce da Ronconi e senza voler imporre nulla, ma invitando all’ascolto.

¹³⁰ Intervista Gioia Costa, op. cit.

¹³¹ Intervista Christine Ferret, op. cit.

¹³² Intervista Gioia Costa, op. cit.

¹³³ Intervista Christine Ferret, op. cit.

¹³⁴ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

La *varietà dei generi* costituisce il terzo criterio di scelta: “dando conto di una drammaturgia sfaccettata”¹³⁵, giustapponendo testi più seri o dai temi più intellettuali o sociali, commedie più leggere, monologhi metateatrali.

Quarta discriminante è il *successo* ottenuto dal testo o dall'autore in Francia, anche se “Certo, è così: il successo è un indizio ma noi cerchiamo anche nell'ombra”¹³⁶, specifica Gioia Costa. È necessario, infatti, nell'ottica di un progetto di questo tipo, importare drammaturgie affermate in Francia (come quelle di Olivier Py, attuale direttore dell'Odéon di Parigi, di Jean-Luc Lagarce, autore ormai di culto, di Wajdi Mouawad, artista associato del Festival d'Avignon nel 2009), ma anche favorire la diffusione di opere meno note per valutare l'impatto delle stesse sul pubblico ospite. A questo proposito, conferma Antonio Calbi, “[durante la prima edizione] ci venivano date molte sollecitazioni dalle istituzioni francesi preposte che, se volevano un autore, ci invitavano caldamente ad inserirlo”¹³⁷.

Il fine ultimo è, comunque, molto chiaro: si cerca il successo francese per crearne uno italiano, come dimostra il fatto che molti degli autori proposti abbiano acquisito un rilievo sulla scena italiana che precedentemente non possedevano.

L'*equilibrio intergenerazionale* è un altro aspetto di cui si tiene conto nel momento della scelta. Afferma Descotes, tracciando la mappa degli autori coinvolti il primo anno: “Abbiamo fatto sei serate, con gli autori più affermati, come Valère Novarina, Olivier Py, Jean-Luc Lagarce, che è scomparso nel '95, e anche più giovani, come Marion Aubert, Marie NDiaye, e Cormann, di una generazione intermedia”¹³⁸.

Ovviamente, per giungere a un livello di consapevolezza di un contesto drammaturgico al punto da essere in grado di elaborare dei criteri di selezione al suo interno, saranno necessari, non solo una grande sensibilità teatrale, una certa consuetudine nell'approccio alla materia, una conoscenza *a priori* del campo di indagine, ma anche ricerche costanti, il reperimento di informazioni da più canali, come riviste specializzate o la SACD che, sottolinea Christine Ferret, “ci dà dei consigli e ci fornisce un quadro generale della situazione teatrale in Francia”¹³⁹.

Tutto il processo appena descritto risulta vincente nel momento in cui si somma ad un intenso entusiasmo per il lavoro in team e per la materia oggetto d'indagine.

¹³⁵ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹³⁶ Intervista Gioia Costa, op. cit.

¹³⁷ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹³⁸ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹³⁹ Intervista Christine Ferret, op. cit.

Il dialogo tra il Comitato artistico e le strutture è costante e la relazione instaurata è quella di un partenariato. I criteri di selezione delle compagnie e degli artisti coinvolti nel progetto si modificano leggermente di edizione in edizione, in base alle risorse e all'evoluzione del progetto stesso. PAV, insieme a Olivier Descoets, Massimo Monaci e Antonio Calbi, relativamente al 2007, sono i principali responsabili della selezione e, nel caso del Piccolo Eliseo e del Piccolo Teatro di Milano, anche della scrittura e della contrattualizzazione degli artisti partner.

“All’inizio”, ovvero nel 2007, afferma Claudia Di Giacomo, “c’era un criterio molto preciso, perlomeno per Roma: volevamo grandi attori che leggessero i testi”¹⁴⁰e, prosegue Antonio Calbi sulla stessa linea, “giocammo molto sull’attrattività”¹⁴¹. La corrispondenza per il 2007 risulta evidente: ad autori poco conosciuti il Comitato artistico ha associato attori famosi, sfruttando il loro richiamo sul pubblico italiano e bilanciando così il dialogo tra le due nazioni attraverso la promozione del *nuovo francese* attraverso l’*affermato italiano*. Inoltre, il coinvolgimento della Rete ExtraCandoni fu una scelta naturale, voluta da Calbi, nell’ottica della promozione della nuova drammaturgia d’oltralpe per mezzo dei teatri e delle compagnie che, in Italia, si erano dati il mandato della promozione della nuova drammaturgia in generale.

Dal 2008 in avanti, si delinea un generale criterio di selezione delle compagnie e dei teatri suddiviso in varie fasi ed esemplificato da Olivier Descotes:

Insieme alla PAV facciamo dei ragionamenti.(...) a certi teatri mandiamo delle opere, loro le leggono e ci fanno sapere quale testo vogliono mettere in scena. Ma facciamo sempre un pre-lavoro, perché sappiamo più o meno cosa si può fare in funzione anche dei mezzi che loro vogliono impiegare, eccetera. Poi andiamo a vedere gli spettacoli in Francia o ci facciamo consigliare da Culturesfrance, chiediamo le schede tecniche e vediamo un po’ dove possiamo mettere questo o quel progetto. Proviamo a fare girare i testi. Guardiamo i calendari.¹⁴²

L’osservazione costante del panorama teatrale italiano, dell’offerta dalle singole strutture, dei criteri sottesi ad entrambi, degli indirizzi, quindi, dei partner artistici, orientano sostanzialmente l’associazione di un determinato autore a quella data compagnia. Il lavoro è complesso e costante. Non a caso, almeno un membro del Comitato artistico segue ogni spettacolo proposto dalla rassegna e, spesso, in quella stessa occasione, dialoga con il

¹⁴⁰ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

¹⁴¹ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹⁴² Intervista Olivier Descotes, op. cit.

Direttore artistico, il regista o gli attori, per accordarsi sull'anno seguente, nel tentativo di “far incontrare al meglio, in modo più empatico possibile, gli artisti con i testi”¹⁴³.

Scelta la struttura partner, il Comitato si rimetterà poi alle proposte della struttura stessa: “loro ci dicono che avrebbero piacere a far lavorare il regista tale con l'attore tale e noi siamo ben felici di dare spazio agli attori e ai registi da loro ritenuti idonei per il lavoro da fare”¹⁴⁴.

La modalità di sostegno, come è stato già specificato nei paragrafi precedenti, viene modulata a seconda della proposta del teatro, in una sorta di botta e risposta tra teatro coinvolto e Comitato artistico basato sull'impegno che entrambi vogliono investire nel progetto, come afferma Descotes:

Dipende un po' da tutto: dalla sensibilità del Direttore artistico, dai mezzi che vogliono impiegare e dai mezzi che noi vogliamo investire su questo progetto (...). Investiamo più mezzi sui progetti che vogliamo assolutamente mostrare.¹⁴⁵

Con quest'ultima espressione l'ex Addetto culturale sottolinea che, nel momento in cui personalità affermate come Luca Ronconi o Giorgio Barberio Corsetti vogliono proporsi come registi di questo o quell'autore e vogliono dar vita ad uno spettacolo vero e proprio, la qualità della loro collaborazione, insieme all'eco della loro notorietà, diventeranno i criteri fondamentali per la definizione del contributo che il Comitato investirà su queste produzioni e, in alcuni casi, sulle loro tournée. Sottolinea Claudia Di Giacomo: “*Face à Face* modula il suo intervento a seconda delle proprie forze e di quello che ci viene proposto anche dai teatri satelliti”¹⁴⁶. L'espressione “teatri satelliti” non vuole assolutamente sminuire quelle strutture in cui si presentano letture o *mise en espace* esterne al territorio romano e milanese, su cui il Comitato artistico agisce direttamente, anzi, vuole sottolineare il valore che tali teatri hanno nel fare del progetto una rassegna variegata, tanto a livello territoriale, da Udine a Noto, come sosteneva Calbi, tanto a livello di diversificata offerta produttiva.

Modalità di realizzazione scenica

I teatri e le compagnie partner di *Face à Face* possono scegliere tre diverse modalità di appartenenza al progetto, mentre il Comitato interviene sulle singole proposte con un

¹⁴³ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

¹⁴⁴ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

¹⁴⁵ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹⁴⁶ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

contributo forfettario di mille euro. Le tre modalità di realizzazione scenica sono: la lettura, la *mise en espace*, lo spettacolo tradizionale. Risulterà evidente come al variare delle rese sceniche si modifichi anche l'impiego economico e di risorse ad esse legato.

Nel rispetto delle professionalità delle strutture partner, il Comitato non influenza in alcun modo le scelte artistiche:

Noi non assegniamo. Il tipo di relazione che abbiamo con i teatri è quello di un partenariato, dunque noi diamo un contributo per ogni lettura o *mise en espace*, un contributo minimo di mille euro che non può coprire, ovviamente, tutte le spese, quindi dipende anche dall'impegno del teatro. Se invece loro hanno voglia di fare uno spettacolo, a questo punto entriamo in un altro discorso anche a livello economico. Dipenderà se si tratterà di una sola data, saranno più di una o si vorrà fare girare lo spettacolo. Ma diciamo che il livello minimo è quello della lettura che ci piace anche perché ci sono tanti teatri che fanno delle bellissime letture.¹⁴⁷

In questo passo chiave, si evidenzia un aspetto interessante: *Face à Face*, a seconda dei casi, dell'impegno delle singole strutture, dell'investimento che esse fanno sul progetto, della qualità del loro lavoro e della risonanza nazionale e internazionale che possiedono, può decidere o meno di finanziare eventuali tournèe degli spettacoli prodotti per la rassegna.

Nel dvd di Anton Giulio Onofri *France – Italie: une aventure artistique*, allegato al volume *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, vengono riportate le testimonianze di alcuni registi e attori che raccontano il loro approccio alle diverse testualità francesi e i criteri adottati nel tradurle per la scena.

Cermelo Rifici, ad esempio, afferma, parlando de *I pretendenti* di Jean-Luc Lagarce: “La partitura che lui ha scritto è priva di didascalie, quindi tu non sai a chi si stanno riferendo i personaggi, con chi parlano”¹⁴⁸. L'assenza della didascalia all'interno di un testo sottintende una sorta di rinuncia dell'autore a farsi allestitore, guida di regista e attori, delegando il compito della comprensione dell'azione e dell'orientamento da conferire alla scena. Poco dopo Francesco Colella arricchisce ancora di più il discorso: “siamo diciassette, ognuno dipende da altre sedici persone e deve avere la leggerezza, la capacità di ascoltare, di *fluire* tra gli altri e fare in modo che siano gli altri a fare il personaggio”¹⁴⁹. Nonostante l'assenza della didascalia, quindi, come emerge dalle parole degli artisti, l'autore è assolutamente presente nei personaggi stessi che disegnano le linee d'azione, il *fluire* e le caratteristiche degli altri personaggi.

¹⁴⁷ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹⁴⁸ *France – Italie: une aventure artistique*, DVD di Anton Giulio Onofri con la collaborazione di Matto Keffer, ACTAmOVIE, 2009, in allegato a Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, op. cit.

¹⁴⁹ *Ibidem*

Luca Ronconi, parlando della regia di *Giusto la fine del mondo*, ancora di Lagarce, mette in risalto gli elementi guida principali, attinti dal linguaggio dell'autore, alla base della sua messinscena: "il silenzio come linguaggio(...). I lunghissimi monologhi degli altri personaggi che sono dei tentativi anche di interrompere continuamente questo silenzio, mi sembra che abbiano una resa drammatica fortissima"¹⁵⁰. Oltre all'idea del silenzio e del monologo come binari portanti della resa scenica, emerge nuovamente l'idea forte di un autore che impone, attraverso la sua scrittura drammaturgica, una certa linea registica (lo stesso Lagarce era regista e scriveva per i membri della sua compagnia, sui loro corpi) che poi l'allestitore dovrà ovviamente riconoscere e far procedere in sede scenica, o rifiutare. Diverso è il caso di Fédérique Loliée attrice, insieme a Elise Vigier, di *Duetto. Per tutta la vita sono stata una donna* di Leslie Kaplan. Qui le dinamiche di relazione attrici – autrice sono completamente rovesciate. Sono state proprio le prime a chiedere alla seconda, dopo un periodo di lavoro di improvvisazione, di scrivere un testo per loro:

abbiamo lavorato per quindici giorni improvvisando con la voglia di capire quello che due donne, due attrici, possono raccontare oggi sul palcoscenico, senza appartenere ad alcuna categoria, senza essere né una regina, né una principessa, o una vergine, o una puttana, o la madre, o la figlia di (...). Abbiamo lavorato con dei testi di Rodrigo Garcia (...) poi abbiamo chiesto di scrivere per noi a Leslie Kaplan (...) e così ha scritto *Per tutta la mia vita sono stata una donna*, un libro che raccoglie i sette dialoghi di *Duetto*.¹⁵¹

In questo caso l'elaborazione della realizzazione scenica ha preceduto il testo e si è concretizzata ed arricchita parallelamente e in seguito alla sua stesura.

Ultimo caso originale di messinscena è quello di *Cet enfant* di Joël Pommerat presentato al Teatro Mercadante di Napoli con la regia dello stesso autore. Per questo spettacolo si sono sommate professionalità e approcci artistici molto diversi nella figura di un unico individuo e, da tale sovrapposizione, è nato lo spettacolo. Il casting per la messa in scena è stato molto particolare, come sostiene l'attrice Marie Piemontese:

per due settimane abbiamo incontrato una quindicina di donne. Era una proposta aperta a tutti ma alla fine si sono presentate solo donne. Subito siamo arrivati al sodo. Volevamo sapere quali sofferenze avevano subito da bambine nel rapporto con i genitori e come, una volta madri, provassero ad esserlo, recuperando la relazione critica con i loro genitori.¹⁵²

¹⁵⁰ *France – Italie: une aventure artistique, DVD di Anton Giulio Onofri, op. cit.*

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² *Ibidem*

In questo caso, quindi, a partire dal dato testuale (tema centrale di *Cet enfant* è, infatti, il rapporto tra padri e figli), il regista ha scelto di sfruttare al massimo le potenzialità personali e artistiche offerte dal gruppo degli attori.

Quelli appena descritti sono esempi diversi di approccio registico allo spettacolo. Per quanto riguarda le letture e le *mise en espace* si rimanda al paragrafo seguente che vuole affrontare teoricamente e praticamente le due nuove forme di resa scenica.

Breve incursione teorica: letture e mise en espace

Tra le varie modalità di adesione al progetto, le strutture partner possono scegliere, oltre allo spettacolo, una resa scenica *di base*, la lettura, o una modalità di rappresentazione più articolata, la *mise ed espace*. Si tratta, in entrambi i casi, di pratiche relativamente nuove per quanto riguarda l'esposizione pubblica e poco indagate dagli studi.

La prima immagine che viene in mente, pensando ai tre diversi gradi di rappresentazione, è quella di una piramide con, al vertice, lo spettacolo vero e proprio, alla base, la forma della lettura, ad un livello intermedio, la “messa nello spazio”.

Si proverà, in questa sede, a mettere in luce le due nuove rese sceniche in termini indipendenti, analizzandole nella loro sostanza pratica e teorica.

In apertura vanno sottolineati i caratteri comuni: la presenza di un testo e di un corpo in uno spazio condiviso con un pubblico. Inoltre, nell'ottica del discorso che si sta portando avanti sul progetto *Face à Face*, va anche specificato che la scelta tra le due modalità è anche strettamente connessa a ragioni di ordine economico, di disponibilità di risorse, di tempi, di spazi.

Servendosi dell'articolo di Beniamino Sidoti *Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore*¹⁵³, si possono individuare le caratteristiche peculiari della lettura teatrale, prima di parlare della quale, però, risulta necessaria una breve premessa sull'atto della lettura pubblica in sé.

Leggere, nell'immaginario occidentale contemporaneo, è un atto generalmente solitario e silenzioso che, se reso pubblico, quindi comunitario, acquisisce significati e valenze diversi, oltre a nascere con diverse premesse e a provocare diversi effetti. “Se salvi una pagina di Rilke salvi tutto quello che è stato scritto in un certo senso. E salvare quella pagina vuol dire farla accadere, farla durare. (...) restituirla a un rapporto diretto”¹⁵⁴, afferma

¹⁵³ Sidoti B., *Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore*, in “Prove di Drammaturgia”, anno X, n.1, luglio 2004.

¹⁵⁴ Baricco A., Tarasco R., Vacis G., *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, Torino, Einaudi, 2003, p. 8.

Alessandro Baricco, commentando la sua esperienza di *Totem*, spettacolo-format di *Lecture-Suoni-Lezioni*, prima teatrale, poi televisivo, elaborato insieme a Gabriele Vacis sul finire degli anni Novanta. Nell'affermazione dello scrittore emergono una serie di concetti chiave legati alla pratica oggetto d'analisi: le idee di accadimento, durata, rapporto. Leggere in pubblico vuol dire rendere presente una pagina, farla vivere *hic et nunc*, presupporre l'esistenza di un lettore e di un ascoltatore e favorire l'instaurarsi di una relazione, in un arco temporale, tra un emittente, un destinatario e ciò che viene comunicato, la pagina stessa. Eppure, la lettura rifiuta, in qualche misura, la sovrapposizione con il semplice atto del dire, poiché la pagina viene effettivamente *detta* (non ancora *interpretata*) con una serie di espedienti, come le combinazioni di ritmo, tono, volume, "che permettano di dire quelle parole facendole risuonare ma senza perderne il senso"¹⁵⁵, chiarisce Gabriele Vacis. Attraverso la lettura un testo letterario, quindi, fuoriesce dalla pagina e si oggettivizza in emissioni vocali in presenza, che evocano allusivamente e, quasi brechtianamente, citano situazioni e personaggi mantenendoli al di qua della realizzazione spettacolare. *Dire non è recitare*, c'è qualcosa in meno e qualcosa in più, "c'è la parola in sé"¹⁵⁶, afferma ancora Vacis, individuando nella lettura il grado zero del teatro. Sottolinea Baricco:

Mi affascinava l'idea di mettere in scena i testi solo attraverso la lettura, capire se questo è sufficiente (...) perché uno che legge un libro è proprio il minimo. Ma è anche il massimo, alla fine: se tu vuoi vedere un testo, il massimo che devi fare è trovare una voce che lo legge bene. Il problema è se quel gesto lì possa stare in piedi in pubblico, se è una cosa che possa andare al di là del one-to-one.¹⁵⁷

Leggere pubblicamente è mostrare, far vedere un testo. La lettura, in altri, termini, rappresenta la scrittura.

Per l'attore che vi si presta, la lettura pubblica, da un lato, espone dinamiche di prova che restano per lo più ignote al pubblico, dall'altro, comporta un atto di concentrazione e rinuncia che individua nella sola voce lo strumento della realizzazione performativa. Osserva Sidoti: "L'attrice si fa lettrice e l'attore lettore: la voce diventa lo strumento per riempire lo spazio e dare corpo al testo. Nella retorica della lettura in pubblico l'attore nasconde il proprio corpo dietro un leggio e negli abiti neutri del mimo o del concertista"¹⁵⁸. Componenti indispensabili della lettura teatrale sono il testo, i lettori, il pubblico, uno spazio condiviso e l'obiettivo di *metterlo in vita*. In termini pratici, la lettura

¹⁵⁵ Baricco A., Tarasco R., Vacis G., *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, op. cit., p. 71.

¹⁵⁶ Ivi., p. 77.

¹⁵⁷ Ivi., p. 36.

¹⁵⁸ Sidoti B., *Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore*, in "Prove di Drammaturgia", op. cit., p. 22.

non comporta un investimento economico inaccessibile: non necessita di lunghe prove, di un gran numero di interpreti o di scenografie, oltre a ciò può essere presentata incompleta. In quanto prassi culturale, la lettura è inoltre un metodo di valorizzazione e di conoscenza testuale che porta l'attore a confrontarsi con la diversa reattività del lettore "puro" il quale, sottolinea Sidoti rifacendosi a Vittorio Sermoni, ha il testo "alle proprie spalle"¹⁵⁹. Questi, a differenza dell'attore:

- "vive una narrazione";
- "conosce solo ciò che è già accaduto";
- "è chiamato a convocare tutti gli scenari ancora possibili";
- "lavora su ciò che sta dietro gli occhi dello spettatore"¹⁶⁰.

Leggere un testo significa metterlo in vita, farlo respirare, sottoporlo all'immaginazione dell'ascoltatore servendosi – anche per svolgere elementi critico-interpretativi – *solo* dello strumento vocale.

Fra gli artisti teatrali che hanno lavorato sulla lettura fino a individuare lo spettacolo in quanto evento fonico ricordiamo: Carmelo Bene; Gabriele Vacis; Trilussa; Sergio Tofano¹⁶¹.

L'attore/lettore veicola dunque il testo attraverso espedienti vocali come il ritmo, la velocità, il timbro, il volume, incorrendo, però, in quella che Sidoti definisce *trappola dell'enunciazione*, ovvero nella messa in crisi delle possibilità immaginative che la lettura permette allo spettatore. Meno il lettore interpreta, più ampio sarà lo spazio di libertà lasciato all'ascoltatore.

L'obiettivo di far vivere senza quasi mediazioni la parola del testo e la vocazione alla personificazione fonica propria dell'attore, determinano un equilibrio performativo instabile che pone la pratica attuale della lettura al centro di possibili linee di sviluppo in senso drammaturgico (per cui gli autori scrivono per attori/lettori) e teatrale.

Sulla *mise en espace* semplicemente non esistono contributi critici. Si tenterà, quindi, di delineare il profilo di questa tipologia di rappresentazione a partire da una riflessione originale che, in quanto tale, presenta, al momento, inevitabili lacune e arbitrarietà.

Un primo carattere fondamentale della *mise en espace* è una certa qualificazione dello spazio teatrale: esso è assolutamente vuoto e neutro o debolmente connotato. La sottrazione degli elementi scenografici e l'essenziale interazione fra testo e gioco recitativo fanno di questa tipologia di rappresentazione qualcosa di diverso dalla semplice prova. Si tratta di uno

¹⁵⁹ Sidoti B., *Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore*, in "Prove di Drammaturgia", op. cit., p. 23.

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 23-24.

“spettacolo povero”, se seguiamo la terminologia di Grotowski, o “nudo”, per riprendere Copeau. E cioè di un evento in cui il dramma si risolve nell'esibizione dei suoi effetti nella persona dell'attore.

L'evidente anti-illusività e l'essenzialità degli elementi scenici trovano significativi antecedenti nella storia del teatro del Novecento¹⁶². Uno dei grandi antenati della *mise en espace* è il *tréteau nu* di Copeau, spazio funzionale al lavoro di attori portatori di poesia drammatica.

È perché io voglio che la scena sia nuda e neutra, così che tutta la delicatezza vi si mostri, che tutti gli errori si dichiarino, così che l'opera drammatica modelli in questo ambiente neutro il guscio personale di cui intende rivestirsi (...). In materia di rinnovamento scenico, conosco solo una teoria feconda: quella che vuole che la rappresentazione sia dettata dallo spirito dell'opera, che il dramma costruisca per sé la sua forma.¹⁶³

Secondo Copeau, quindi, il testo, per costruire e modellare la sua forma, richiede uno spazio neutro.

Anche la scena brechtiana conserva, nella sua austerità straniante, solo gli elementi assolutamente funzionali al racconto.

Nella prima rappresentazione della *Madre* la scena(...) prendeva, per così dire, posizione rispetto a ciò che accadeva; essa citava, raccontava, preparava e rammentava. (...) si limitava ad indicare oggetti che avevano una parte nell'azione, ossia degli oggetti senza i quali l'azione o non si svolgerebbe, o si svolgerebbe altrimenti¹⁶⁴

Ancora una volta, acquisisce centralità il corpo dell'attore, al cui *gestus* è affidata la descrizione degli ambienti. I pochi oggetti presenti non svolgono funzioni decorative e si risolvono in strumenti di comunicazione con il pubblico. Il carro di Madre Courage, ad esempio, sintetizza il nodo drammatico centrale dell'opera: è l'immagine di quel guadagno che, in un'economia di guerra, la donna salvaguarda fino alla fine, anche a discapito dei suoi stessi figli.

Lo spazio vuoto, quindi, nella *mise en espace*, ribadisce la centralità genetica della relazione tra attori e testi drammatici.

In un certo senso, questa forma di realizzazione scenica segnala una possibilità trasversale alla due distinte combinazioni di spazio e drammaturgia indagate da Marco De Marinis. In

¹⁶² Può essere considerata una *mise en espace* filmica anche quella di Lars Von Trier in *Dogville* (2003). L'azione del film si svolge in un ambiente anti-illusivo in cui l'unica forma di delimitazione degli spazi (le case di una cittadina in cui si rifugia la protagonista) sono dei perimetri disegnati su una sorta di grande, buio palcoscenico. Non c'è scenografia, solo alcuni oggetti necessari a qualificare gli ambienti e a rappresentare un'esistenza soffocante e violenta.

¹⁶³ Aliverti M. I., *Jacques Copeau*, Roma – Bari, Laterza, 1997, pp.58-59.

¹⁶⁴ Brecht B., *Scritti teatrali*, op. cit., pp. 43-44.

In cerca dell'attore, infatti, lo studioso parla di *spazio della drammaturgia*, “uno spazio creato dal dramma in maniera necessaria, vincolante, ma che può restare anche solo mentale, immaginario”¹⁶⁵, e di *drammaturgia dello spazio*, nella quale “è il dramma che in un certo modo dovrebbe essere generato dallo spazio”¹⁶⁶, che sarebbe, in questo caso, uno spazio “drammaturgicamente attivo”¹⁶⁷. Con la prima tipologia, la *mise en espace* condivide le relazioni prossemiche fondamentali che, pur variate dall'azione degli attori, rispecchiano comunque l'istinto alla determinare verbalmente l'agire che anima la scrittura drammatica. Con la drammaturgia dello spazio, invece, la *mise en espace* condivide la funzione drammaturgica attiva del luogo scenico, colto nel sua essenziale funzione di spazio vuoto. Spettacolo nudo in uno spazio vuoto, la *mise en espace* evidenzia quelle dinamiche relazionali tra attore, testo e spazio, che sono anche alla base dell'invenzione drammatica. Inoltre, così come la lettura focalizza e concentra la dimensione testuale nella voce del lettore, la *mise en espace* focalizza e concentra nel lavoro degli attori e nelle loro relazione con lo spazio il divenire performativo del dramma scritto.

Le traduzioni

Nel 2007 il Comitato di *Face à Face* ha scelto di non mettere in scena testi francesi che non fossero già stati tradotti e pubblicati in Italia. Tale scelta fu dettata da criteri economici, ma anche strategici: i creatori della rassegna volevano valutare l'impatto del progetto, testarne l'effettiva risonanza sul pubblico prima di investire anche sulle traduzioni.

A partire dal 2008, visto il successo ottenuto, la promozione della drammaturgia francese si arricchisce anche della fase delle traduzioni e delle pubblicazioni testuali. Tale ampliamento si interseca con l'arrivo presso il Settore del libro dell'Ambasciata di Francia in Italia, di Christine Ferret, bibliotecaria di formazione, esperta in materia di relazioni con Case Editrici francesi e straniere e nuovo membro del Comitato Artistico.

Va sottolineato, comunque, che molti dei testi presentati durante la prima edizione erano già stati tradotti da Gioia Costa (traduttrice di: *Lettera agli attori* e *Davanti alla parola* di Valère Novarina; *L'altro* di Enzo Cormann; *Gli istrioni* di Marion Aubert; *King* di Michel Vinaver), a testimonianza del fatto che all'interno del Comitato artistico ha sempre avuto un posto di grande rilevanza una sensibilità per la testualità e per la complessa operazione della traduzione.

¹⁶⁵ De Marinis M., *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 35.

¹⁶⁶ Ivi, p. 36.

¹⁶⁷ Ivi, p. 39.

Oggi le traduzioni vengono commissionate da Christine Ferret solo dopo l'avvenuta scelta, da parte dei teatri partner, di un determinato testo ancora non tradotto. In questo caso il traduttore verrà selezionato in base alla qualità del suo lavoro (affidabilità e sensibilità linguistica) e all'impegno economico richiesto.

“Parlo con persone di cui mi posso fidare perché so che hanno una sensibilità particolare. Ci sono anche dei criteri economici, perché, ovviamente, se mi chiedono troppo per tradurre un testo, io non posso permettermele o, comunque, ci penso un attimo”¹⁶⁸. Risulteranno evidenti la necessità e il valore di una rete di conoscenze e competenze come quella garantite da una figura come la Responsabile del Settore del libro.

In alcuni casi “può anche darsi che un traduttore mi chieda di avere dei soldi per andare a Parigi o comunque in Francia per incontrare l'autore, per instaurare una relazione diretta e, in questi casi, se non ci sono i soldi, troviamo delle soluzioni attraverso la SACD che aiuta anche i traduttori”¹⁶⁹. Si evidenzia, ancora una volta, la forza che una nazione come la Francia dimostra nelle sue dinamiche di promozione culturale. Nei casi appena descritti, quelli in cui si instaura una relazione tra autore e traduttore, il testo prodotto sarà il frutto di un lavoro complesso di reale dialogo sulla lingua e di confronto diretto, ma, sottolinea Christine Ferret, può succedere che emergano, anche se raramente, dei conflitti.

Si vuole segnalare, in questa sede, il contributo fondamentale, indispensabile fin dal primo anno, per la fase delle traduzioni, del Gruppo “Tradurre per la scena” dell'Università di Bari con la supervisione di Ida Porfido, docente ricercatrice di Letteratura francese. La classe ha tradotto: *Fairy Queen* di Olivier Cadiot; *Questo figlio* di Joël Pommerat; *Niente di umano* di Marie NDiaye.

*Una testimonianza: Gioia Costa*¹⁷⁰

Si è scelto di riservare uno spazio più ampio alla traduttrice Gioia Costa perché, a partire dalla sua intervista, sono emersi una serie di punti fondamentali: una sensibilità drammaturgica per le modalità di traduzione e una conoscenza intima della parola francese. Le traduzioni richiedono, come è evidente, una doppia attenzione: per la lingua *emittente* e per quella *destinataria*. Le traduzioni teatrali comportano, poi, un terzo livello di vigilanza: per la parola del palcoscenico, lontana da quella scritta, diversa da quella parlata. Partendo

¹⁶⁸ Intervista Christine Ferret, op. cit.

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ Tutte le citazioni di questo paragrafo provengono dall'intervista a Gioia Costa, op. cit.

da questo presupposto si comprenderà quanto illuminante possa essere l'affermazione di Gioia Costa riportata di seguito:

Klossowski (...) distingue le *traduzioni laterali* da quelle *verticali*: le laterali sono quelle che prendono masse di senso e suono e le fanno passare sulla rilegatura del libro, da una pagina all'altra e da una lingua all'altra, mentre le verticali sono quelle che tengono conto dell'incidenza di una singola parola che, come un sasso lanciato in uno stagno, genera delle onde e determina l'andamento dell'intera pagina. In questa prospettiva, cambiando una parola tutta l'architettura e tutta l'architettura della pagina vacillano.

Affinché la pagina si trasformi, rimanendo fedele a se stessa, la traduttrice espone alcune fasi del suo lavoro, un lavoro indubbiamente complesso e necessariamente dilatato nel tempo. Il primo passo richiede una conoscenza approfondita di tutto quello che è stato già fatto, di tutti i modi in cui i traduttori precedenti hanno reso questa o quella espressione, “per uniformare alcuni termini”¹⁷¹. Successivamente il traduttore inizierà la prima vera rielaborazione nella lingua *destinataria*, facendosi ponte, tramite, canale di un dialogo serrato fatto di sfumature, paradigmi culturali, modalità d'espressione. Sarà proprio in questa fase che egli dovrà valutare l'esatta incidenza del singolo lemma sull'architettura dell'intera pagina. Quindi segue un terzo momento di presa di distanza: “la distanza cancella quel mimetismo che non fa vedere la pagina come straniera (...) permette di *vedere* la lingua”. Sembra ci sia un che di assolutamente teatrale in ogni traduzione: l'idea quasi registica del vedere la parola viva, tridimensionale nello spazio della pagina, renderla attiva rispetto alle parole consorelle permettendo l'instaurarsi di relazioni mobili.

Tradurre per la scena comporta un'ulteriore difficoltà che può essere così riassunta: la necessità di tenere conto dei “tempi misteriosi dell'attenzione”. Qui ha sede la grande verità dell'affermazione di Ronconi: dal momento che gli spettatori di diverse nazionalità hanno modi diversi di rapportarsi alla scena, bisognerà fare in modo che la traduzione risponda a queste modalità, si accordi allo sguardo e all'udito del contesto ospite. Tale operazione sarà possibile, sostiene ancora la traduttrice, grazie all'immissione di “sorprese” quali la rottura del senso della frase, l'introduzione voluta dell'errore, l'antigrammaticità, l'antifrastica, “perché l'attenzione chiede ciclicamente stupore”. Inoltre “il corpo dell'attore è la naturale meta della traduzione, ed è lì che si capisce se funziona”. Per questa ragione la traduttrice si dimostra sempre entusiasta quando può collaborare con il regista, beneficiando della possibilità di *ri-vedere* il testo prodotto, cambiarlo se si percepisce una sfasatura con il corpo dell'attore, se “affiora un'esitazione, se un respiro si rompe”. La

¹⁷¹ Gioia Costa si riferisce, in questo caso particolare, alla resa in italiano del termine *dérailson* in Michel Foucault.

scena diventa, quindi, il banco di prova di qualsiasi traduzione teatrale, è lì che i ritmi, i movimenti interni, le strutture della parola vengono alla luce poiché il ritmo è la profezia del testo

Sulla traduzione e sulla drammaturgia francese, in generale, le indicazioni di Gioia Costa permettono di aprire una parentesi: le due lingue, la francese e l'italiana, presentano evidentemente delle similarità, delle assonanze, dei “segreti richiami tra parole” di cui il traduttore deve tenere conto. Alcuni autori impostano la loro scrittura, più o meno consapevolmente, in modo tale che la scena e l'attore *subiscano* le sue strutture, i suoi stessi movimenti: dalla punteggiatura, alla scelta delle parole, alle didascalie, i drammaturghi “impongono all'attore un rapporto diverso con la scena, determinano la postura attraverso la parola (...) allora la novità è davvero nella pagina”.

La traduttrice, inoltre, ha spesso avuto la fortuna di collaborare con gli autori tradotti così da sfuggire al pericolo costante di produrre un testo “francese *spostato* in italiano”. Si riporta a questo proposito un passo dell'intervista che mette perfettamente in evidenza le dinamiche di questo tipo di relazione insieme alla sensibilità poetica della traduttrice stessa:

Si diventa ospiti della parola: sono lingue che si scambiano le parti. Ogni volta arrivano sul tavolo antichi dizionari, ricordi, etimologie improbabili, assonanze scoperte per caso, e grazie a questi incontri nuove cose appaiono. Pensi alla differenza fra *mot* e *parole* in francese: *Mot* viene dal latino “mutire”, “parlare fra i denti” e per alcuni, come il Larousse, da “muttum”, “grugnito”; *parole* viene dal latino “parabola”, ed ha quindi il significato, molto più alto, di insegnamento, discorso. In italiano, la ricchezza di “parola” esiste in espressioni come “l'essere di parola” o dare la propria “parola d'onore”.

Le edizioni

Mentre le traduzioni vengono commissionate in base alla scelta dei testi da parte dei teatri, il Comitato artistico cerca di pubblicare tutte le opere tradotte anche se non sempre risulta possibile per ragioni economiche. Nonostante questi impedimenti, dalla seconda edizione, sono molte le opere drammatiche francesi pubblicate grazie all'intervento di *Face à Face*. Tra le case editrici partner si segnalano Costa & Nolan di Milano, B.A. Graphis di Bari e, soprattutto, dal 2009, la Titivillus di Pisa insieme alla Ubulibri di Milano. Christine Ferret ha il compito di prendere contatto con la casa editrice italiana per l'eventuale pubblicazione: dopo aver commissionato una traduzione, infatti, la responsabile del Settore del libro propone l'opera all'editore e, in caso di risposta positiva, contatta la casa editrice francese per chiedere il costo dei diritti, che verranno pagati dall'Ambasciata, di quel

determinato titolo. Spesso, inoltre, il percorso traduzione – edizione si intreccia ad un diverso livello. Accade, infatti, che il testo tradotto per la scena sia leggermente differente rispetto a quello pubblicato. L'esempio riportato da Christine Ferret a questo proposito risulta molto chiaro:

Ricordo che in un testo di Ronan Chéneau venivano citate molte figure politiche francesi e la traduttrice si è trovata in difficoltà e io le ho consigliato di trasformarli in personaggi italiani. Per l'edizione scritta questo non si può fare, si può giocare sui modi di dire per fare un lavoro di interazione con il lettore, ma non si può cambiare completamente il contenuto dell'opera.¹⁷²

Determinate modifiche del testo per la scena non sono accettabili per una pubblicazione, quindi, richiedono un'ulteriore stesura.

Tutto viene attentamente seguito dal Comitato che approva ogni traduzione e segue anche la fase della pubblicazione, ma non quella della distribuzione, come si vedrà nel capitolo riguardante le reazioni al progetto e le sue prospettive.

Si ricordano, in questa sede, due testi, tra le varie opere pubblicate in seguito alla buona riuscita del progetto, all'impegno del comitato e alle relazioni con le case editrici italiane¹⁷³.

Il primo testo è stato pubblicato nel 2008 da Costa & Nolan e raccoglie una scelta di cinque testi curata da Gioia Costa per il progetto: *Face à Face, parole di Francia per scene d'Italia. Philippe Minyana, Rémi De Vos e Jean-René Lemoine*¹⁷⁴. Il secondo testo è stato pubblicato nel 2009 da Ubulibri grazie all'iniziativa di Franco Quadri, alle sue traduzioni, alle sovvenzioni di *Face à Face* e alla risonanza che un autore francese di culto come Jen-Luc Lagarce ha acquisito in Italia soprattutto in seguito agli spettacoli di Luca Ronconi e Carmelo Rifici al Piccolo di Milano: *Teatro I (Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi)*¹⁷⁵.

¹⁷² Intervista Christine Ferret, op. cit.

¹⁷³ Claudia Di Giacomo definisce le case editrici italiane eroiche “nel produrre comunque degli autori francesi che non sono conosciuti dal grande pubblico” e che, di conseguenza, non hanno un mercato certo. Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

¹⁷⁴ Costa G., *Face à Face, parole di Francia per scene d'Italia. Philippe Minyana, Rémi De Vos e Jean-René Lemoine*, Milano, Nuovi Ritmi, Costa & Nolan, 2008.

¹⁷⁵ Lagarce J.-L., *Teatro I (Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi)*, op. cit.

Reazioni e prospettive

Face à Face ha incontrato l'entusiasmo degli autori, è stato seguito dal pubblico ed ha suscitato un interesse sempre maggiore negli attori e nei registi italiani.

“Fortunatamente c’è un interesse di base molto forte, le sale sono sempre gremite, c’è un pubblico che segue e questo è un dato importante”¹⁷⁶, sostiene Claudia Di Giacomo, trovando conferma anche nelle parole di Gioia Costa che racconta di un pubblico italiano curioso e attento: “Il pubblico, da Udine a Noto e da dicembre a giugno, segue con fedeltà ed è grato di questa occasione libera dalla regola degli scambi teatrali”¹⁷⁷. Anche Christine Ferret parla di un generale soddisfazione e di un’assoluta disponibilità degli autori francesi. Tale successo ha permesso al progetto di evolversi e al Comitato artistico di poter contare su nuove risorse, elaborare nuove strategie, stringere nuovi partnerati e aprire prospettive future.

Potendo contare su maggiori finanziamenti e su una presenza più attenta di istituzioni, sponsor ed enti italiani, il progetto acquisirebbe nuovi connotati senza perdere i caratteri elaborati nel corso delle precedenti edizioni. Si potrebbero tradurre più testi e il Comitato si doterebbe di una persona addetta alla cura e alla promozione delle opere pubblicate. Christine Ferret, infatti, lamenta insistentemente la mancanza di una figura che si occupi della presenza dei libri nei teatri e nelle librerie, delle relazioni con i giornalisti, della convocazione di piccole conferenze stampa, dell’invio di informazioni a chi di dovere affinché le opere edite vengano fatte circolare. Inoltre, potendo disporre di maggiori fondi, come sottolinea Gioia Costa, “si aprirebbero i teatri a nuove visioni”¹⁷⁸, si potrebbe pensare di allargare *Face à Face* ad altri paesi o ad altri settori teatrali, beneficiando di finanziamenti europei. Non meno importante sarebbe la possibilità di tirare le somme sul progetto, in un’occasione che coinvolga operatori, editori, autori, critici, studiosi esperti del settore.

Nonostante quelle che in questa sede e nelle parole dei vari interlocutori membri del comitato artistico, sono state presentate come leggere mancanze dovute a questioni evidentemente contingenti, va sottolineato che le caratteristiche positive di *Face à Face* sono oggettive, le prospettive aperte fino ad oggi sono numerose e che, forse, la più grande potenzialità del progetto stesso, ha sede proprio nell’investimento materiale ed intellettuale delle persone, francesi ed italiane, che se ne sono fatte carico e nella creazione di una rete di relazioni basate su un reale e condiviso interesse.

¹⁷⁶ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

¹⁷⁷ Intervista Gioia Costa, op. cit.

¹⁷⁸ *Ibidem*

Face à Face giunge, nel 2011, alla sua quinta edizione, diventando un appuntamento fisso nelle programmazioni della scena teatrale italiana. Nel 2010 e nell'anno successivo il progetto ha mantenuto costanti i suoi presupposti e la sua struttura di base, ma si è progressivamente espanso, modificando, in alcuni casi, le sue strategie di intervento sul territorio, soprattutto grazie alla risposta positiva e propositiva delle città, delle strutture, degli artisti partner, del pubblico italiano.

In questa sede si vuole restituire un'immagine, inevitabilmente parziale e informativa, delle più recenti evoluzioni della rassegna, cercando di metterne in evidenza i caratteri assestati ed i momenti di sviluppo e arricchimento.

Nel 2010 sono stati coinvolti un centinaio di artisti in poco meno di cinquanta realizzazioni sceniche di circa trenta autori francesi e quaranta testi¹⁷⁹, dieci città, circa venti tra strutture e festival¹⁸⁰.

Rispetto all'anno precedente si evidenziano nuovi ingressi e alcune defezioni. Tra i primi individuiamo: a Milano, il Teatro dei Filodrammatici, il Teatro Elfo Puccini e il Teatro i; a Roma, il Teatro India; a Torino, il Teatro Astra; a Firenze, il Teatro della Pergola. Mancano all'appello, invece, Lecce, Udine e Prato.

Alcuni nuovi testi sono stati tradotti da Gioia Costa, Caterina Gozzi, Anna D'Elia, Franco Quadri.

I sostenitori dell'iniziativa continuano ad essere la Fondazione Nuovi Mecenati, Culturesfrance, la SACD, la Regione Lazio, il Comune di Milano, il Teatro Eliseo, PAV e i Centri culturali francesi italiani delle città coinvolte. Il Comitato artistico, invece, vede l'ingresso di due nuovi elementi: Sandrine Mini, attuale Addetto culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia, e Lorenzo Pavolini, scrittore.

Ancora una volta, i dati quantitativi sottendono, al di là del loro valore informativo, la crescente articolazione nazionale della rassegna.

¹⁷⁹ Daniel Pennac; Yasmina Reza; Catherine Anne; Emmanuel Darley; Gilles Granoillet; Wajidi Mouawad; Pierre Notte; David Lescot; Mohamed Kacimi; Jean – Luc Lagarce; Olivier Cadiot; Véronique Olmi; Alain Badiou; Bernard – Marie Koltés; Philippe Minyana; Joël Pommerat; Ronan Chéneau; Fabrice Melquiot; Eugène Durif; Philippe Malone; Leslie Kaplan; Jean Pierre Siméon; Laurent Gaudé; Jacques Séréna; Daniel Danis; Xavier Durringer; Jean – Marie Besset.

¹⁸⁰ **Roma:** Teatro India; Teatro Argentina; Piccolo Eliseo Patroni Griffi; Palazzo Farnese. **Milano:** Teatro dei Filodrammatici; Piccolo Teatro di Milano – Teatro Grassi; Teatro Out Off; Teatro Franco Parenti; Teatro Elfo Puccini; Teatro i. **Torino:** Teatro Stabile di Torino; Carta Bianca/Festival delle Colline Torinesi; Teatro Astra; Manica Corta della Cavallerizza Reale; Maneggio Reale. **Napoli:** Galleria Toledo; Teatro Mercadante; Nuovo Teatro Nuovo. **Bologna:** Teatro Testoni, Casalecchio di Reno. **Palermo:** Teatro Libero IncontroAzione. **Bari:** Teatro Kismet OperA. **Firenze:** Teatro della Pergola; Teatro Studio di Scandicci. **Genova:** Teatro della Corte. **Notto:** Teatro Vittorio Emanuele – Sala Dante.

Dopo aver messo in evidenza gli elementi di continuità con le edizioni precedenti, si vuole far luce, ora, su alcune nuove iniziative che amplificano il progetto e ne modificano le dinamiche d'intervento.

Il primo elemento notevole è l'apertura ufficiale della rassegna affidata a Daniel Pennac. Non a un drammaturgo, quindi, nè a un attore, ma a uno scrittore francese che ha letto *Bartleby lo scrivano* di Herman Melville¹⁸¹. Lo spettacolo, il cui debutto è avvenuto al Teatro Argentina di Roma nel febbraio del 2010, ha avuto come premessa una serie di iniziative dal titolo *Aspettando Bartleby*: una conversazione con l'autore, un incontro curato dal Professor Claudio Longhi (*La potenza del non – Piccola storia di grandi rifiuti*), lo spettacolo *Wakefield, l'uomo che volò oltre se stesso* di Nathaniel Hawthorne a cura di Giuseppe Manfredi, e *Bennac*, una conversazione pubblica *tra letteratura e amicizia*, come recita il titolo, tra Stefano Benni e Daniel Pennac. Quest'ultimo incontro sposta in ambito narrativo il *face à face* avvenuto tra un drammaturgo italiano ed un drammaturgo francese durante la prima edizione del 2007. Risulta evidente l'importanza, in questo contesto, di una personalità come quella di Daniel Pennac, ma è anche importante sottolineare l'ampliamento dei generi letterari intrecciati all'interno del progetto: qui, infatti, un romanziere francese ricava una lettura dai tratti potentemente performativi dal racconto di un romanziere statunitense del XIX secolo, elaborando, quindi, teatro e narrativa in personali esperienze di performatività attoriale.

Tra le nuove iniziative di questa quarta edizione di *Face à Face* si segnalano, inoltre: un Convegno italo – francese di riflessione sul senso odierno del festival e del teatro, a Torino; la partecipazione della rassegna al Festival delle Colline Torinesi con lo speciale Francia *Carta Bianca*; un progetto nato in collaborazione con il Salone Internazionale del Libro, la Fondazione Teatro Piemonte e il Teatro Astra di Torino, curato da Andrea Dosio ed Eugène Ionesco, dal titolo *Derrière les collines* (dal testo *Dietro le colline* di Cesare Pavese, ancora uno scrittore), con il sostegno del Sistema Teatro Torino, all'interno del *Programma Europeo di Cooperazione Transfrontaliera ALCOTRA 2007 - 2013*; uno spettacolo transnazionale, *Dette d'amour*, tratto da *Il burbero benefico* di Carlo Goldoni per la regia di Beppe Navello, prodotto dalla Fondazione teatro Piemonte Europa e sostenuto dal *Programma ALCOTRA*, all'interno del Festival Teatro a Corte del 2010; un laboratorio, tenuto a Napoli, da Frédérique Loliée sulla scrittura di Leslie Kaplan, di cui è interprete già dal 2009.

¹⁸¹ A proposito della lettura, Pennac afferma: “Se domandassimo a Bartleby il perché di questa lettura pubblica, risponderebbe impavido: - Ma non ne vedete voi stessi la ragione? -. E poi tutta la mia vita ho letto ad alta voce (*A voce altrà*). E questo doveva prima o poi finire sulla scena di un teatro. Tanto più che oggi ho la stessa età del narratore di questa storia”, Comunicato Stampa *Face à Face* 2010.

Insieme a queste iniziative va anche messo in evidenza che, come preannunciato nell'edizione precedente, *Face à Face* si è fatto parzialmente carico delle tournée di due spettacoli, presentati per la prima volta nel 2009: *Giusto la fine del mondo* di Jean – Luc Lagarce, per la regia di Luca Ronconi e *Il Dio della carneficina* di Yasmina Reza, per la regia di Roberto Andò, con Anna Bonaiuto, Alessio Boni, Michela Cescon e Silvio Orlando.

Il 2011 vede la rassegna farsi sempre più fitta di appuntamenti, partnerati, declinazioni diversificate. Il Consigliere culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia, Jean – Marc Séré – Charlet, nel suo testo introduttivo all'opuscolo promozionale di *Face à Face*, scrive:

Molti dei testi proposti sono stati tradotti in italiano, altri saranno letti o messi in scena nella lingua originale, a sottolineare la profonda simbiosi instaurata fra i tanti operatori del settore e fra le nostre due culture. (...) Sostenendo la traduzione, la pubblicazione e la rappresentazione, la rassegna *Face à face*, infatti, copre l'insieme della sequenza teatrale per assicurare la massima diffusione in Italia della produzione drammaturgica francese oggi particolarmente ricca.¹⁸²

I membri del Comitato artistico rimangono invariati e così i sostenitori (Fondazione Nuovi Mecenati; Comune di Milano; Institut Français, ex Culturesfrance; Centre culturel français di Milano; SACD; Atelier Européen de la Traduction; Fondation Beaumarchais, Air France). Per quanto riguarda le città coinvolte, invece, si sottolinea l'ingresso di Forlì, con la Scuola Superiore Interpreti e Traduttori e il Teatro A. Testoni, di Catania, con Zo – Centro Culturale Contemporaneo, di Cosenza, con il Teatro dell'Acquario; la conferma di Roma, Milano, Torino, Napoli, Bologna, Firenze, Palermo; la ricomparsa, dopo l'edizione precedente, di Lecce (Cantieri Teatrali Koreja). Anche sui territori da sempre presenti all'interno della rassegna vanno messe in evidenza alcune rilevanti novità: a Roma partecipano il Teatro Quirino e il Teatro Palladium Università Roma Tre e viene stabilita una nuova collaborazione con la Fondazione Romaeuropa; a Milano interviene il Teatro Litta e si conferma il partnerato con il Teatro i che, in questa edizione, si fa produttore di due nuove messe in scena vere e proprie; a Napoli la rassegna si apre al Teatro San Ferdinando; a Bologna e provincia vediamo l'ingresso dei Laboratori DMS del Dipartimento di Musica e Spettacolo, insieme al Teatro ITC di San Lazzaro di Savena e al Teatro Biagi D'Antona di Castel Maggiore.

Gli autori francesi coinvolti sono: Patricia Allio e Eléonore Weber; Marion Aubert; Alain Badiou; François Bon; Olivier Cadiot; Ronan Chéneau; Irina Dalle; Laurent Gaudé; Amhed Ghazali; Mohamed Kacimi; Leslie Kaplan; Jean – Luc Lagarce; David Lescot; Fabrice

¹⁸² Opuscolo promozionale *Face à Face* 2011.

Melquiot; Philippe Minyana; Wajdi Mouawad; Marie Ndiaye; Pierre Notte; Valère Novarina; Joël Pommerat; Christian Siméon; Matéi Visniec.

Al di là di questi dati informativi va messa in evidenza un'ulteriore e importante novità: la collaborazione con quello che viene definito un Media partner, Radio3Rai “che racconterà con interviste e approfondimenti lo svolgersi della rassegna e che parteciperà con una serata dedicata al testo di Marie NDiaye, *Le Serpi*, in diretta dalla sede storica di Via Asiago a Roma”¹⁸³.

Face à Face continua a declinarsi in modi sempre più diversificati, facendosi promotore di uno scambio reale e profondo tra drammaturghi francesi ed interpreti italiani, come testimonia la nuova forma d'azione spettacolare che ha avuto luogo il 23 febbraio presso il Teatro Eliseo di Roma: *Ballo letterario*. In quest'occasione cinque autori, Fabrice Melquiot, Marion Aubert, Ivan Cotroneo, Elena Stancanelli e Chiara Valerio si sono cimentati nella scrittura in diretta di un'opera collettiva, “una storia da danzare in piedi”¹⁸⁴.

Il teatro di Pierre Notte, a cura di Elena Di Gioia, Francesca Mazza e Angela Malfitano, è un esempio particolarmente interessante dell'evoluzione del progetto, delle dinamiche di dialogo alle quali ha dato e dà origine, delle forme di collaborazione e partecipazione che contribuisce a creare. È opportuno sottolineare alcune peculiarità di questa *rassegna nella rassegna* nata indipendentemente da *Face à Face* e che, però, con esso si intreccia in una dialettica di reciproco arricchimento.

Durante l'intervista, Elena Di Gioia, curatrice del progetto, ha descritto contenuti e fasi della rassegna: “È un omaggio a due facce: da un lato a Pierre Notte, alla sua scrittura, dall'altro ad Angela Malfitano e Francesca Mazza”¹⁸⁵. *Il teatro di Pierre Notte* ha origine, infatti, da un progetto triennale delle due attrici, che, alla ricerca di drammaturgie che affrontano figure femminili, si imbattono, nel 2010, ancora una volta grazie a *Face à Face*¹⁸⁶, in *Due vecchiette dirette a Nord*. In questa circostanza, la Malfitano e la Mazza instaurano un rapporto diretto con il drammaturgo e iniziano un primo approfondimento dei suoi testi. Assistendo allo spettacolo al Teatro Biagi D'Antona di Castel Maggiore, Elena Di Gioia, ha modo di individuare una serie di interessanti corrispondenze tra la scrittura dell'autore e il teatro di queste sue interpreti, e dà inizio ad un dialogo con le due artiste finalizzato alla creazione di una rassegna che permetta loro di proseguire il lavoro anche su altri testi. Immediatamente, l'operatrice culturale, che lavora da tempo sul territorio bolognese, prende contatto con La Soffitta – Centro di promozione teatrale dell'Università di Bologna

¹⁸³ Opuscolo promozionale *Face à Face* 2011.

¹⁸⁴ Comunicato stampa *Face à Face* 2011.

¹⁸⁵ Intervista a Elena Di Gioia, Bologna, 25 gennaio 2011.

¹⁸⁶ Francesca Mazza era stata coinvolta direttamente nel progetto su scala nazionale, in occasione di *Petites Formes/Corti Teatrali*, al Teatro Argentina, nel febbraio 2010.

e con l'Alliance Française, contatto al quale segue la relazione diretta con PAV e con il Comitato artistico del progetto su scala nazionale. Quest'ultimo tassello è stato indispensabile, afferma la Di Gioia, anche per la possibilità di esplorazione della testualità dell'autore in base alla disponibilità dei testi in traduzione forniti da PAV.

Face à Face, infatti, interviene su *Il teatro di Pierre Notte* inserendo la rassegna all'interno del programma nazionale e conferendole visibilità e rilevanza, con un contributo economico diretto¹⁸⁷ e con la copertura delle spese di viaggio e di ospitalità dell'autore, fornendo i testi tradotti e in corso di traduzione e facendo da ponte tra le varie realtà italiane che si stanno avvicinando alla drammaturgia oggetto dell'iniziativa. Grazie a PAV, infatti, le curatrici del progetto sul territorio bolognese scoprono che una giovane compagnia romana, Mitipretese, sta lavorando su *E a Stoccolma si perde Claudia Cardinale*, altro testo esilarante del drammaturgo. Si decide, quindi, di ospitare questo spettacolo all'interno del progetto, affiancandolo ad altri spettacoli e *mise en espace: Stations d'acteur avant l'entrée en scène*, lettura dello stesso autore; *L'ira, Due vecchiette verso Nord, Cosine e robette* con Angela Malfitano e Francesca Mazza. Come si può notare dalla sua partecipazione diretta, anche nel ruolo di performer, il drammaturgo francese ha accolto con estremo entusiasmo la possibilità di un focus su di lui e sulla sua scrittura. Pierre Notte, infatti, parteciperà anche ad alcune delle altre iniziative che arricchiscono e declinano la rassegna: la tavola rotonda "Tradurre in teatro", durante il quale

sarà molto interessante poter avere contemporaneamente testimoni di più livelli di lettura del testo, nel senso che, alla tavola rotonda, parteciperanno Pierre Notte, Anna D'Elia, quindi l'autore, la traduttrice, Angela e Francesca, traduttrici per la scena di alcuni testi dell'autore sui quali stanno lavorando, e, in più, l'intervento, lo sguardo, l'attenzione, la specificità di alcuni ospiti che saranno con noi, tra cui Gioia Costa, Stefano Casi, Piersandra Di Matteo e Licia Reggiani.¹⁸⁸

come evidenziato dalla stessa Di Gioia; un incontro con l'autore, la sua traduttrice italiana e le due attrici che si terrà a Forlì presso la Scuola Superiore Interpreti e Traduttori; un momento di riflessione su *Face à Face* alla presenza di Sandrine Mini (Addetta Culturale Ambasciata di Francia a Roma), Anne Rabeyroux (BCLA-Délégation Culturelle/Alliance Française di Bologna), Claudia Di Giacomo, Francesca Corona (PAV), Elena Di Gioia, Professor Gerardo Guccini (Università di Bologna), Cira Santoro (ERT Fondazione), Professor Marco De Marinis (Università di Bologna).

¹⁸⁷ Altri contributi alla rassegna provengono da: Teatro Comunale di Casalecchio, ERT, per la *mise en espace* di *Cosine e robette*; Fondazione Carisbo; Provincia di Bologna; Centro La Soffitta.

¹⁸⁸ Intervista Elena Di Gioia, op. cit.

Quest'ultimo incontro rivela e, allo stesso tempo, esaudisce la necessità di tirare le somme sulla rassegna nazionale giunta alla sua quinta edizione, di individuarne le potenzialità, esplicitandone i caratteri strutturali e le modalità di intervento, in pratica, la sua capacità di “farsi motore in grado di alimentare progetti nuovi che a loro volta possano amplificare, promuovere, diffondere gli autori francesi”¹⁸⁹.

Il teatro di Pierre Notte mette in evidenza uno dei caratteri peculiari di *Face à Face*: la capacità di creare reti e relazioni tra operatori culturali. Questo progetto, infatti, è nato a partire da un'iniziativa che si potrebbe definire *personale* (quella di Angela Malfitano e Francesca Mazza), è stato inglobato in *Face à Face* e si è risolto, grazie a questa mediazione, in un nuovo organismo in uscita che intreccia momenti spettacolari e di riflessione, auspicando ulteriori momenti di condivisione, scambio e confronto che moltiplichino “le possibilità, gli effetti, le ricadute, i valori, le collaborazioni”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Intervista Elena Di Gioia, op. cit.

¹⁹⁰ *Ibidem*

AL DI LÀ DELLE ALPI: FACE À FACE – PAROLES D’ITALIE POUR SCÈNES DE FRANCE

Quadro introduttivo

Face à Face – Paroles d’Italie pour scènes de France nasce nel 2009 con l’obiettivo di promuovere la drammaturgia contemporanea italiana in Francia, per iniziativa dell’ETI e dell’Istituto di Cultura Italiano di Parigi e in collaborazione con *Culturesfrance*, Linea Directa (organizzazione parigina speculare a PAV), la Maison Antoine Vitez. Come sottolineato da Olivier Descotes, si tratta di una vera e propria “manifestazione *miroi*”¹⁹¹ del progetto italiano promosso dall’Ambasciata. Anche in questo caso, infatti, viene selezionata una rosa di autori da proporre alle strutture partner, vengono commissionate le traduzioni e promossi gli allestimenti. Afferma Rossana Rummo, Direttrice dell’Istituto di Cultura, esplicitando lo spirito del progetto e le ragioni della sua adesione:

Quando sono arrivata in Francia mi sembrava che questo fosse un modo molto interessante, nuovo ed efficace per presentare la nuova drammaturgia italiana che, nonostante i legami molto forti con il teatro francese, mi sembrava meritasse un’attenzione particolare.¹⁹²

La promozione del teatro italiano in Francia

L’Ente Teatrale Italiano aveva, per legge e per statuto, il compito della promozione del teatro italiano in Italia e all’estero e, con questa finalità, ha promosso, dall’inizio degli anni Novanta, almeno due progetti che hanno coinvolto la Francia e hanno contribuito a creare il fecondo contesto in cui si è inserito, con caratteristiche e potenzialità diverse, *Face à Face*. La descrizione di questi due progetti internazionali, ha l’obiettivo di delineare i confini del rapporto tra artisti e istituzioni italiani e francesi, di sottolineare le politiche di intervento culturale all’estero dell’Italia e di mettere in evidenza alcuni aspetti della manifestazione oggetto d’indagine, a partire dal confronto con le esperienze antecedenti ad essa.

All’inizio degli anni Novanta, l’ETI ha avviato un’attività di traduzione, promozione e incentivazione alla produzione della drammaturgia italiana all’estero, in Francia, Spagna, Inghilterra e Germania, attraverso la nomina di una commissione di critici che avevano il compito di stilare una lista di testi e di autori contemporanei *meritevoli di esportazione*. Scelti i testi, l’Ente ha commissionato le loro traduzioni a una serie di figure di grande

¹⁹¹ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

¹⁹² Intervista Rossana Rummo, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 26 novembre 2009.

professionalità e rilievo residenti negli stati destinatari dell'attività di promozione. Terzo step del lavoro, è stata la ricerca sul territorio di alcune strutture teatrali che potessero produrre le opere tradotte.

Mentre, però, alcune delle traduzioni riscossero molto successo, prima tra tutte quella di Manganaro dell'*Ambleto* di Testori, i teatri non reagirono in termini altrettanto positivi, come sottolinea Donatella Ferrante, ex Dirigente Responsabile del Settore delle Relazioni Esterne, della Promozione e Programmazione Internazionale dell'ETI:

se, dal punto di vista della qualità delle traduzioni ci furono dei grandissimi riconoscimenti e qualcosa venne anche messo in scena, quel progetto, a onor del vero, non produsse risultati adeguati all'investimento economico, del lavoro, di capitale umano, non solo finanziario.¹⁹³

Nel motivare tale parziale insuccesso, Donatella Ferrante e Viviana Simonelli, ex Responsabile dell'Attività Internazionale dell'ETI, hanno stabilito un interessante parallelismo con *Face à Face*, sottolineando gli aspetti che ne hanno favorito la nascita, l'evoluzione, il successo. Perché un progetto internazionale funzioni, infatti, è necessario compiere una serie di azioni preliminari volte alla conoscenza culturale, artistica, professionale del contesto destinatario. Sarà indispensabile un lavoro di ricognizione sulla drammaturgia contemporanea e uno di analisi delle strutture da coinvolgere. Alcuni degli aspetti che hanno favorito lo sviluppo di *Face à Face* sono gli stessi che sono mancati all'inizio degli anni Novanta: un lavoro preliminare sul territorio; la creazione di una “rete di partenariati basati su determinate volontà, determinate curiosità, determinati interessi comuni che possano diventare delle scelte e degli investimenti condivisi”¹⁹⁴; la scelta di rese sceniche come letture e *mise en espace*, evidentemente meno impegnative di una produzione più complessa.

Una seconda iniziativa di straordinario interesse per il quadro che si sta tracciando è stata quella delle *Giornate italo – francesi del teatro e della danza*. Si tratta di un progetto nato nel 1997 dalla collaborazione tra l'ETI e l'ONDA (struttura francese corrispondente all'Ente) e durato fino al 2002. “Questi due enti”, afferma Viviana Simonelli, “dialogavano, avevano due direzioni con una grossa intesa, rispetto a fini e obiettivi, parlavano lo stesso linguaggio”¹⁹⁵. In un contesto molto diverso da quello attuale, in cui i legami artistici e professionali tra i due paesi non erano tanto definiti né stabili, le *Giornate* vennero elaborate con l'obiettivo di favorire l'instaurarsi di un dialogo, volto alla conoscenza dei rispettivi panorami teatrali, tra artisti e operatori del settore. Il progetto, inoltre, “segnò la fine di un

¹⁹³ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, Roma, ETI, 28 dicembre 2009.

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

processo che aveva portato l'Ente ad intervenire con singole tournèe invece che attraverso un'idea progettuale condivisa con dei partner stranieri"¹⁹⁶. A livello operativo le *Giornate* prevedevano che artisti, operatori e istituzioni francesi e italiani si incontrassero, una volta l'anno, in dei luoghi significativi per le due scene contemporanee (Spoleto, Chambéry-Annecy, Palermo, Marsiglia, Pontedera, Lille-Villeneuve d'Ascq) e potessero assistere alla presentazione dei fenomeni più rappresentativi delle stagioni, favorendo, in questo modo, la possibilità di conoscere i rispettivi panorami e la creazione di spazi di dialogo e scambio tra addetti ai lavori.

L'esperienza si concluse nel 2003,

perché le direzioni dei due enti non dialogarono più, cambiarono le direzioni(...). Inoltre quell'esperienza sarebbe dovuta cambiare perché è ovvio che ormai era stato dato un impulso e artisti e operatori, in modo autonomo, continuarono a scambiarsi progetti, nacquero alcune coproduzioni, delle ospitalità artistiche.¹⁹⁷

Lo sviluppo di rapporti professionali e artistici tra Italia e Francia, promosso anche dai due progetti appena descritti, ha permesso a *Face à Face* di inserirsi in un contesto che presentava già reciproci interessi e relazioni consolidate.

Ruoli e funzioni

Come è stato già precedentemente sottolineato, gli enti, le istituzioni e le figure che costituiscono il Comitato artistico e i collaboratori di *Face à Face* sul versante francese sono: l'ETI, l'Istituto Italiano di Cultura, Linea Directa, la Maison Antoine Vitez e Marie Raymond di *Culturesfrance*.

L'Ente Teatrale Italiano, nelle figure di Donatella Ferrante e Viviana Simonelli, ha seguito direttamente la prima fase progettuale, individuando una serie di autori italiani da proporre al comitato di lettura; le Dirigenti hanno partecipato poi alle riunioni del Comitato e si sono occupate della fase organizzativa, collaborando con il PAV e il suo alterego francese, Linea Directa. Donatella Ferrante riassume così i compiti dell'ETI: "il nostro ruolo è quello di comporre un'istruttoria, fare una ricognizione degli autori italiani e dei testi contemporanei, proporli al comitato di lettura e partecipare anche alle sue riunioni, poi gestire il progetto, insieme all'Istituto Italiano di Cultura e al PAV"¹⁹⁸. Inoltre l'Ente,

¹⁹⁶ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Ibidem*

insieme agli altri membri del Comitato, ha avuto il ruolo fondamentale di tessere relazioni, legami e partenariati, conoscendo il contesto culturale e artistico francese. Quello della programmazione, infatti, “è un mestiere ad alta valenza umana e dialogica di confronto sulle estetiche, sulle emozioni, sui linguaggi. Per questo credo che sia ancora un mestiere artigianale”¹⁹⁹.

Rossana Rummo, attuale Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura, è stata Presidente del consiglio di amministrazione del Teatro Mercadante di Napoli, Direttore generale dell'Azienda Speciale Palaexpo di Roma, responsabile dell'ente gestore delle Scuderie del Quirinale, del Palazzo delle Esposizioni, della Casa del Cinema e di quella del Jazz a Roma, è stata, inoltre, Direttore generale del Ministero della Pubblica Istruzione e Direttrice della sezione cinema del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Le competenze teatrali e una spiccata capacità relazionale e gestionale del suo Direttore, fanno dell'ente parigino “un Istituto di Cultura molto dinamico che ha una grande qualità di rapporti con le strutture e le istituzioni teatrali francesi”²⁰⁰. La Dottoressa Rummo fa parte del Comitato scientifico, oltre a rappresentare, insieme all'ETI, il principale ente finanziatore di *Face à Face* sul versante francese.

Il comitato di lettura, più volte citato, composto dall'ex Direttore Generale dell'ETI, Ninni Cutaia, da Rossana Rummo e da Marie Raymond, ha avuto il compito di elaborare una seconda selezione dei testi, restringendo la rosa proposta dalla Ferrante e dalla Simonelli.

Linea Directa è intervenuta nella fase di organizzazione generale del progetto. La società è stata contattata, in un primo momento, per ricoprire il ruolo di ufficio stampa ed è attualmente responsabile del contatto con le strutture sul territorio francese, dell'organizzazione e della logistica. Braccio operativo del progetto in Francia, rappresenta la struttura corrispondente a PAV (che, anche sul versante francese, ricopre il ruolo di organizzazione e gestione generale) e agisce dove, per evidenti impedimenti geografici e temporali, quest'ultima non ha la possibilità di arrivare. Judith Martin di Linea Directa ha soprattutto il compito di affiancare la Rummo nella ricerca e nell'analisi delle strutture partner, come sostiene la Direttrice stessa:

a livello organizzativo l'Istituto si è dotato di una persona francese qui a Parigi, Judith Martin, che lavora nel mondo del teatro, che mi ha affiancato in tutto il lavoro ed è stata fondamentale e, come dicono i francesi, *incontournable*, cioè qualcuno di cui non si può fare a meno, perché è l'elemento di ponte tra noi e i teatri.²⁰¹

¹⁹⁹ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ Intervista Rossana Rummo, op. cit.

“(…) è un organismo accreditato rispetto alla traduzione di testi, in cui un comitato di lettori bilingue, trilingue, è in grado di leggere, di capire e di interpretare”²⁰², ha tenuto a sottolineare la Dottoressa Ferrante durante la sua intervista, parlando della collaborazione con la Maison Antoine Vitez che ha conferito a *Face à Face – Francia* un valore aggiunto. L’associazione, con sede a Montpellier, è formata da linguisti, esperti teatrali, traduttori, ricercatori, editori, registi, consiglieri letterari, autori e alcuni membri di teatri e compagnie “désireux de travailler ensemble à la promotion de la traduction théâtrale et à la découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines”²⁰³. La Maison trova la sua istituzione statale di riferimento nella Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles del Ministero della Cultura e della Comunicazione, che contribuisce, insieme ad altri enti, alla sovvenzione delle sue attività. Ogni anno i comitati letterari, composti da traduttori riuniti per famiglia linguistica, raccolgono informazioni, stabiliscono relazioni con autori e case editrici, analizzano diversi testi e propongono una lista di circa trenta, quaranta opere da sottoporre all’attenzione dell’associazione tutta. Nei singoli dossier vengono presentati:

- la traduzione di almeno venti pagine di ogni testo;
- un riassunto dell’opera;
- un’analisi drammaturgica dell’opera;
- la biografia dell’autore;
- la biografia del traduttore (a volte, esterno alla Maison);
- “un point de vue sur son œuvre et l’intérêt de la faire connaître sur les scènes françaises”²⁰⁴.

Ma, sottolineano i membri della Maison, “la Maison n’est ni une banque ni un office de redistribution de subventions. Elle accorde une aide au projet quand l’œuvre soumise répond aux exigences littéraires et linguistiques des comités”²⁰⁵.

Uno dei progetti sottoscritti dall’organismo è proprio la rassegna oggetto di questa analisi. Il comitato di *Face à Face* ritrova, infatti, nella Maison Antoine Vitez un interlocutore ideale per l’analisi, la traduzione, la distribuzione dei testi proposti sul territorio francese.

²⁰² Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

²⁰³ “che desiderano lavorare insieme per la promozione della traduzione teatrale e per la scoperta del repertorio mondiale e delle dramaturgie contemporanee” <http://www.maisonantoinevitez.fr/>

²⁰⁴ “una lettura della sua opera e le motivazioni dell’interesse a farla conoscere alle scene francesi”, *Ibidem*

²⁰⁵ “La Maison non è né una banca, né un ente sovvenzionatore. Essa collabora con un progetto quando l’opera proposta risponde alle esigenze letterarie e linguistiche dei comitati”, <http://www.maisonantoinevitez.fr/>

Donatella Ferrante afferma in proposito: “lanciare un progetto, investire in un’iniziativa, in uno scambio bilaterale, porta dei valori in più nel corso della storia del progetto stesso, valori dati dai partenariati, dalle energie e dalle risorse, non solo economiche, che si mettono in gioco”²⁰⁶. Apparirà evidente, infatti, quanto la partecipazione di un’istituzione della portata di quella che si sta descrivendo faciliti, tanto economicamente, quanto qualitativamente e in termini di ritorno d’immagine, la promozione della drammaturgia italiana in territorio estero.

C’è, in più, un valore d’effetto, di risultato, nella misura in cui un testo italiano che viaggia in Francia ed è promosso anche dalla Maison Antoine Vitez, quindi con un doppio vettore che è dato dall’Istituto Italiano di Cultura, dall’ETI, dalla Maison e dai teatri e dalle strutture francesi, sicuramente il testo stesso verrà accolto con uno sguardo diverso perché il mediatore francese gli darà una *chance* in più.²⁰⁷

²⁰⁶ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

²⁰⁷ *Ibidem*

Il progetto

Finanziamenti e iter progettuale

Gli enti finanziatori del progetto *Face à Face – Paroles d'Italie pour scènes de France* sono l'ETI e l'Istituto Italiano di Cultura. Il primo contribuisce con una cifra che si aggira intorno ai quarantamila Euro, il secondo intorno ai cinquantamila Euro, raggiungendo in questo modo un contributo superiore a quello della prima edizione italiana. Inoltre, tanto il primo, quanto il secondo organismo, stanno cercando di coinvolgere, fino al 2009 senza esiti positivi, altri enti e sponsor così da arricchire il progetto non solo economicamente, ma anche a livello di risorse e partenariati. Nello specifico, l'ETI ha formulato una proposta di collaborazione alla SIAE con cui condivide, insieme all'AGIS, la creazione e la cura di un premio nazionale di drammaturgia.

Visto che noi facciamo la nostra ricognizione di testi italiani premiati e la SIAE ha un premio insieme all'ETI e all'AGIS, abbiamo pensato che si sarebbe potuto inserire il vincitore del concorso tra gli autori di *Face à Face* ogni anno. (...) Per la traduzione, i viaggi, quindi, non generico, ma mirato a quell'autore e a quel testo.²⁰⁸

Rossana Rummo, invece, ha il chiaro obiettivo di coinvolgere altri organi e sponsor italiani in Francia così che l'Istituto di Cultura possa “recedere un pochino ogni anno”²⁰⁹. Anche in questo caso, non ci sono stati riscontri, afferma la Direttrice,

perché purtroppo gli sponsor qui a Parigi non sono tantissimi (...) e sono sollecitati da tutti i soggetti italiani che vivono e lavorano a Parigi, quindi c'è una grande pressione su di loro e, tra l'altro, i fondi che mettono a disposizione sono pochi.²¹⁰

L'iter progettuale, come sul versante italiano, presenta una serie di fasi spesso parallele. Un aspetto da sottolineare preventivamente è la differenza tra le modalità operative adottate durante la prima edizione e quelle dell'edizione seguente. Afferma, a tale proposito, Donatella Ferrante:

All'inizio avevamo scelto i testi, commissionato delle traduzioni e poi Linea Directa, PAV e l'Istituto hanno cominciato a cercare gli interlocutori. (...) Quest'anno è diverso per il concorso della Maison Antoine Vitez, per le collaborazioni che si stanno consolidando con

²⁰⁸ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²⁰⁹ *Ibidem*

²¹⁰ Intervista Rossana Rummo, op. cit..

l'Odéon, con il Teatro de la Ville, con alcuni festival e teatri fuori Parigi. C'è un'interazione che non nasce prima della scelta del testo ma neanche dopo, tutto avviene parallelamente.²¹¹

Ancora una volta risulterà evidente quanto siano importanti, nell'evoluzione di un progetto come quello che si sta descrivendo, le relazioni che si creano *in itinere* e quanto esse diventino fondamentali al punto da modificare le linee di azione dei Comitati.

In linea teorica si possono individuare delle tappe progettuali, ribadendo i ruoli e le funzioni precedentemente descritti:

- proposta di una rosa di testi da sottoporre al comitato di lettura (Donatella Ferrante, Viviana Simonelli);
- ulteriore *scrematura* testuale (Comitato di lettura: Ninni Cutaia, Rossana Rummo, Marie Raymond);
- individuazione delle strutture partner e presentazione degli autori e dei testi selezionati (PAV, Linea Directa, ETI, Istituto di Cultura);
- scelta dei testi da mettere in scena con letture e *mise en esapce* (strutture teatrali partner);
- richiesta di traduzioni per i testi non ancora tradotti;
- organizzazione materiale degli allestimenti e logistica (PAV, Linea Directa, Istituto di Cultura, ETI).

Le figure e le strutture citate tra parentesi sono i soggetti che compiono l'azione descritta contribuendo alla riuscita del progetto nella sua completezza, ma, anche in questo caso, “le situazioni sono molto fluide”²¹², come ha sottolineato Viviana Simonelli.

Criteri di selezione dei testi

Donatella Ferrante e Viviana Simonelli, in una prima fase, e il Comitato di lettura durante la seconda selezione, scelgono i testi da proporre in Francia in base a determinati criteri, alcuni dei quali condivisi e concordati con il Comitato artistico del versante italiano.

Per la prima edizione di *Face à Face – Paroles d'Italie pour scènes de France*, come, nel 2007, per *Face à Face – Italia*, si è scelto di sottoporre alle strutture partner determinati autori in gran parte già conosciuti nel contesto francese e le cui opere fossero già state tradotte. È stata necessaria la traduzione, infatti, solo di *Goodfriday Night* e *Le pont. Un affondrement* di Vitaliano Trevisan e di *Frangins* di Francesco Silvestri. Nonostante la notorietà, più o meno riconosciuta, dei drammaturghi promossi, i comitati hanno optato per la presentazione di

²¹¹ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

²¹² *Ibidem*

testi nuovi e sconosciuti, come sottolineano le due Dirigenti dell'ETI: “come nel caso di Letizia Russo della quale abbiamo presentato un testo nuovo”²¹³.

Chiarite le linee guida generali e sottolineato che i criteri che si stanno descrivendo non si presentano in ordine gerarchico, il primo criterio di selezione testuale restringe la scelta degli autori italiani ai viventi e a questo vasto insieme sovrappone l'ulteriore discriminante della leva generazionale, “tentando di favorire maggiormente i giovani, non del tutto esordienti ma che, in qualche modo, hanno già fatto delle cose (...) e hanno bisogno di un sostegno ulteriore”²¹⁴.

Il secondo criterio vincolante consiste nell'osservazione della contemporaneità drammaturgica italiana attraverso il filtro dei vincitori e dei finalisti dei maggiori premi nazionali (Riccione, Salerno, Fondella Pastori, Dante Cappelletti, Scenario) degli ultimi tre anni. Chiarisce, a questo proposito Claudia Di Giacomo di PAV: “Le opere che noi proponiamo in Francia hanno avuto una loro storia anche in Italia, negli spazi della drammaturgia contemporanea italiana”²¹⁵.

L'analisi delle produzioni annuali delle principali strutture, pubbliche e private, italiane, rappresenta il terzo criterio di selezione. “Poi c'è il successo di un allestimento, il riscontro del pubblico, le note critiche, le recensioni: insomma una valutazione complessiva.”²¹⁶. La ricezione di una determinata opera sul territorio italiano, quindi, diventa titolo preferenziale per la promozione di quella stessa opera in territorio francese.

I criteri appena messi in evidenza si inquadrano in una più ampia idea di promozione drammaturgica che tiene conto dell'eterogeneità della proposta e di un certo ricambio annuale di autori e testi i cui riscontri si percepiranno meglio nell'arco delle future edizioni.

Il panorama drammaturgico italiano esportato

I contesti di ricezione teatrale italiano e francese presentano notevoli differenze, abitudini, modalità di consumo. Quando un Comitato di esperti si trova a dover selezionare delle testualità affinché esse vengano promosse, comprese e apprezzate in un paese straniero, non solo si dovranno conoscere gli standard del paese ospite, ma si dovrà anche avere una piena consapevolezza dei caratteri di ciò che si va a proporre.

²¹³ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²¹⁴ Intervista Rossana Rummo, op. cit.

²¹⁵ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

²¹⁶ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

È interessante, a questo punto, aprire una parentesi, come è stato fatto per la descrizione di *Face à Face – Parole di Francia per scene d'Italia*, sul panorama drammaturgico italiano esportato, a partire dalle opinioni dei membri del Comitato intervistati.

Secondo quanto sostenuto dalle due Dirigenti dell'ETI e da Rossana Rummo, le testualità proposte disegnano un quadro molto variegato che presenta alcune costanti tematiche e linguistiche che contribuiscono all'individuazione di determinate tendenze e direzioni.

Quello italiano è

un teatro impegnato, che ha un senso politico, con un significato ampio del termine, cioè che va a fondo alle complicazioni che investono l'individuo, gli individui, le loro relazioni e la società nel suo complesso anche rispetto alle questioni più contemporanee.²¹⁷

Si rintracciano alcune modalità drammaturgiche volte all'espressione di tale senso politico. Prima tra tutte la metafora, la necessità, cioè, di affrontare grandi temi attraverso piccole storie che ad essi rimandino e di essi si facciano istantanea in miniatura. Si tratta di testualità che esplicitano le loro radici antropologiche e poggiano su esse, facendo di un'esperienza soggettiva l'espressione di una più ampia collettività. Se si pensa, infatti, alla drammaturgia di Emma Dante o di Ascanio Celestini, si comprenderanno immediatamente le modalità attraverso cui la “piccola comunità” si fa “specchio che risuona rispetto alla comunità esterna”²¹⁸.

La “comunità esterna” è quasi assente, invece, in quei testi che propongono situazioni particolari che rimandano solo implicitamente al generale, come nel caso di Francesco Silvestri o Stefano Ricci e Gianni Forte. Sottolinea ancora la Dottoressa Ferrante che in un autore come Antonio Tarantino si trova la sintesi dei due filoni. Vero poeta, si dimostra abilissimo nel mescolare i due piani, per cui “uno diventa lo specchio dell'altro”²¹⁹.

Il linguaggio si fa ulteriore spunto di riflessione. Dando per assodata la particolarità della lingua teatrale italiana, dipendente dalla particolarità della lingua italiana in generale, e considerando l'obiettivo del progetto *Face à Face*, risulterà chiara l'iniziale perplessità del Comitato scientifico nell'esportazione di un'opera in dialetto o figlia del teatro di narrazione. Quest'iniziale perplessità, però, è stata fortemente smentita dal successo di opere come quelle di Ascanio Celestini, di Enzo Moscato, di Emma Dante, di Spiro Scimone, sorprendentemente accolte e apprezzate in terra francese, perché, sottolinea Rossana Rummo “anche laddove c'è una particolarità nazionale, vedi «dialetto», (...) c'è una potenza drammaturgica tale che arriva perfettamente al pubblico la forza sia della

²¹⁷ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²¹⁸ *Ibidem*

²¹⁹ *Ibidem*

parola che della messa in scena che della capacità degli attori stessi”²²⁰. Quella degli autori esportati è una lingua mai banale, “forte, che martella, inusitata (...) teatrale, che ha tutti i presupposti per diventare fisicità”²²¹. Sulla stessa linea si esprime anche Antonio Calbi, parlando di alcuni degli autori esportati come di “veri artisti, non mestieranti, tutta gente che si sporca col palcoscenico, che si mette in gioco direttamente” e dei loro linguaggi come di lingue eccentriche, visionarie, anomale²²².

Molte strutture partner hanno scelto proprio le opere apparentemente di più difficile esportazione, proprio per le loro particolarità, per i loro caratteri *esotici*, dimostrando quanto il progetto funzioni e favorisca relazioni, non solo materiali, ma anche linguistiche e tematiche.

Un caso eccezionale riguarda, inoltre, il teatro di narrazione che, sottolinea la Dirigente dell’ETI,

noi pensavamo fosse complicato da esportare, in molti casi intraducibile e non così facilmente comprensibile, perché legato a fatti di storia, di attualità, di linguaggio. Invece abbiamo scoperto che c’è più che un interesse, ci sono una pratica di traduzioni, un amore. Forse, il gusto francese per lo *chansonnier* può essere una premessa culturale per apprezzare anche dei lavori totalmente orali.²²³

La Maison Antoine Vitez, infatti, traduce e pubblica già da qualche anno le opere di Ascanio Celestini grazie al suo traduttore, Olivier Favier, grande conoscitore dell’attore – narratore e delle sue modalità compositive e rappresentative.

“Fortunatamente la cultura non ha compartimenti stagni, anzi, l’osmosi tra un settore e un altro è fortissima”²²⁴.

Criteri di selezioni delle strutture teatrali partner

“Trovo che la fase più interessante sia quella in cui il teatro francese dimostra il suo interesse (...) perché lì si delinea il contesto in cui lo spettacolo verrà presentato”²²⁵, ha affermato Rossana Rummo, alludendo alla fase progettuale in cui le strutture scelgono i testi da mettere in scena sotto forma di lettura o *mise en espace*. I partner teatrali vengono selezionati dal Comitato attraverso un’analisi completa del contesto in cui si andranno a

²²⁰ Intervista Rossana Rummo, Parigi, op. cit..

²²¹ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²²² Intervista Antonio Calbi, op. cit.

²²³ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ Intervista Rossana Rummo, op. cit..

proporre i testi, basata sull' "attenzione [del teatro preso in esame] all'internazionalizzazione, all'Europa, alla drammaturgia, alla drammaturgia straniera"²²⁶. Si valuterà, quindi, se la sensibilità teatrale della struttura sia in continuità con lo spirito e gli obiettivi generali del progetto. Questo quadro verrà delineato prevalentemente sulla base delle proposte fatte dagli operatori in territorio francese: Linea Directa, insieme a PAV, e l'Istituto di Cultura, definito da Donatella Ferrante, "molto presente sul territorio" e dotato di "una visione e consapevolezza molto attuali della reattività di certe proposte"²²⁷.

I teatri partner selezionati per l'edizione del 2009 sono l'Odéon – Théâtre de l'Europe e il Théâtre du Rond Point, a Parigi; il Théâtre du Nord, a Lille. I Festival di drammaturgia contemporanea, ulteriori contesti in cui si è sviluppato il progetto, sono: il Festival La Mousson d'hiver, a Pont-à-Mousson; la Scène nationale di Petit-Quevilly/Mont-Saint-Aignan; il Festival actOral- Festival International des art set des écritures contemporaines di Marsiglia. Hanno collaborato, inoltre, l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi e Marsiglia, mettendo a disposizione i loro spazi, soprattutto per letture e incontri con gli attori, e l'MC2, Centre dramatique National des Alpes di Grenoble. La varietà dei luoghi e dei partner ospiti confermano quanto affermato dalla Direttrice dell'Istituto di Cultura parigino: "la Francia ha una rete di teatri molto vasta anche al di fuori di Parigi"²²⁸.

Va sottolineato anche che, nel momento in cui un teatro sottoscrive la sua partecipazione a *Face à Face*, si impegna non solo nella creazione artistica, quindi nel mettere a disposizione creatività e cast, ma anche nell'investimento economico che un allestimento, seppur, per ora, minimale, come una lettura o una *mise en espace*, comporta: "la sala, i tecnici, la loro promozione. Poi, se si creano dei rapporti più solidi, i teatri investono anche di più ma sempre in relazione a quello che fanno"²²⁹.

L'interesse per il progetto da parte delle strutture francesi rappresenta un feedback molto importante per il Comitato scientifico, che può rilevare la reazione positiva del contesto destinatario. Conclude, infatti, Rossana Rummo:

La nostra è comunque un'attività di *start up*, di avvio, veramente di promozione, poi io trovo che, da questo punto di vista (...) sia il mercato a dover reagire: c'è un sistema di domanda e un sistema di offerta che devono incontrarsi, noi stiamo solo creando quella rete, quelle occasioni per far incontrare la domanda e l'offerta.²³⁰

²²⁶ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²²⁷ *Ibidem*

²²⁸ Intervista Rossana Rummo, op. cit..

²²⁹ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²³⁰ Intervista Rossana Rummo, op. cit..

Reazioni e prospettive

Le reazioni sono state molto positive sia all'inizio che lungo tutto il percorso del 2009 anche in situazioni non parigine. Mi sembra che il risultato migliore sia quello dell'Odéon dove ogni sera siamo pieni, quindi vuol dire che ci sono un interesse, una domanda e un incoraggiamento ad andare avanti.²³¹

Come nel caso italiano, il riscontro positivo ricevuto da parte di autori, pubblico e strutture partner diventa incentivo fondamentale per la prosecuzione e lo sviluppo del progetto. Un primo elemento da sottolineare riguarda l'adesione spontanea di una serie di teatri e festival, non solo parigini, come sottolinea Viviana Simonelli:

La riuscita è testimoniata dal fatto che questo secondo anno ci sono moltissime strutture che prendono contatto con *Face à Face*, vogliono partecipare. Linea Directa ci ha segnalato delle realtà, non solo su Parigi. Questo significa che è un progetto che funziona.²³²

Il contesto reagisce bene alla proposta progettuale, a conferma del principio in base al quale “investire poi crei la passione a quel consumo”²³³.

La Direttrice dell'Istituto, durante la sua intervista, ha tracciato delle possibili linee di sviluppo di *Face à Face – Francia* che, da alcuni punti di vista, ricalcano quelle ipotizzate da Olivier Descotes sul versante italiano. In entrambi i casi, infatti, si guarda all'Europa, alle possibilità offerte dal suo mercato e dalla sua rete teatrale e ai suoi finanziamenti.

Io avevo anche invitato i francesi, vediamo se ci riusciamo, a proporre questo come progetto europeo, perché ne avrebbe tutte le caratteristiche, magari allargandolo, chiaramente, anche ad un altro partner europeo proprio per costruire quasi un laboratorio. È un progetto che funziona e che l'Europa può riconoscere e far suo.²³⁴

L'immagine del laboratorio risulta assolutamente interessante e propositiva sottintendendo un'idea di *in fieri*, di costante mutamento in base e a partire dalle condizioni che si vengono a creare, un'apertura al nuovo, alla relazione, al *faccia a faccia*.

La Rummo, inoltre, auspica la creazione di residenze per gli artisti italiani in Francia, per le traduzioni e per il lavoro in team con registi e attori, affinché la relazione artistica diventi indipendente dal progetto e, come è successo in Italia, i teatri si impegnino sempre di più e sempre più direttamente, per la riuscita dell'iniziativa. Ci si augura, quindi, che, una volta avviato, il dialogo prenda direzioni autonome che vadano verso produzioni di opere

²³¹ Intervista Rossana Rummo, op. cit..

²³² Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit..

²³³ *Ibidem*

²³⁴ Intervista Rossana Rummo, op. cit.

italiane ancora più strutturate: messe in scena vere e proprie inserite a pieno titolo all'interno delle programmazioni dei teatri francesi.

Sguardi in itinere: il 2010

La terza edizione di *Face à Face – Paroles d'Italie pour scènes de France* si aprirà a giugno 2011 e confermerà con molta probabilità la ricchezza e la varietà di generi, autori, artisti del secondo anno. Nel 2010, infatti, la rassegna si è sviluppata in collaborazione con: Théâtre de la Ville, Paris; Odéon - Théâtre de l'Europe, Paris; Festival ActOral, Marseille; Comédie de Reims, Festival “Scènes d'Europe”; Théâtre Les ateliers, Lyon; Institut Culturel italien de Lyon; Maison Antoine Vitez; France Culture; Enel.

La prima parte della programmazione di questa edizione si iscrive all'interno del progetto Chantiers d'Europe dedicato, nel 2010, all'Italia e tenutosi al Théâtre de la Ville di Parigi. Gli artisti chiamati a farsi portatori della drammaturgia contemporanea italiana sono stati: Luca Ronconi, in tournée con *Juste la fin du monde* di Lagarce; Arturo Cirillo, interprete e regista di *Le rose di Jennifer*, di Annibale Ruccello; Ascanio Celestini con *La pecora nera*; Muta Imago, con *Lev*; Fibre Parallele, con *Furie de sanghe, emorragia cerebrale*; Marco Baliani con *Corpo di Stato*. I drammaturghi presentati sono stati: Fausto Paravidino (*Il Trinciapollo*), Marco Calvani (*Le mani forti*), Davide Enia (*Italia – Brasile 3-2*), Giuliana Musso e Massimo Somaglio (*Nati in casa*), Letizia Russo (*Babilonia*), Francesco Silvestri (*La guerra di Martin*).

Vanno segnalati tre eventi chiave di questa seconda edizione di *Face à Face – Francia*: l'apertura del festival con uno spettacolo per la regia di Serena Sinigaglia, di e con Roberto Saviano, *La bellezza e l'inferno*, “testimonianza di una vita blindata”²³⁵ e sintomo della moltiplicazione di generi letterari all'interno della rassegna (come nel caso di Daniel Pennac sul versante italiano). Secondo episodio nodale è la partecipazione di Babilonia Teatri al Festival Impatience – Odéon Théâtre de l'Europe, con *Made in Italy* “che in maniera dissacrante disegna luoghi comuni e pregiudizi di una certa Italia”. A chiudere le iniziative, un concerto di Giovanna Marini al Théâtre de la Ville ha aperto la rassegna d'oltralpe alla canzone popolare italiana.

²³⁵ Comunicato stampa *Face à Face – Paroles d'Italie pour scènes de France*, 2010.

II PARTE

Face à Face – le interviste

LE INTERVISTE

Per una sintesi dei contenuti

Il confronto tra i due sistemi teatrali, tanto da un punto di vista politico - amministrativo, quanto da un punto di vista artistico - culturale, si articolerà, in queste pagine, a partire dai commenti riguardanti i vari settori di competenza degli interlocutori intervistati. Si procederà, quindi, *orizzontalmente*, individuando quattro aree argomentative che, insieme, disegnano il quadro del confronto tra Francia e Italia: i teatri e le istituzioni; gli autori e la loro tutela; il pubblico e la sua educazione teatrale; l'editoria.

Va sottolineato, in questa premessa, il valore particolare di *Face à Face*: il suo farsi sintesi della contiguità estetica tra le due nazioni coinvolte in contesti di profonda discontinuità politico - amministrativa. Il progetto indagato, attraverso la sua azione culturale, tenta di superare la profonda incompatibilità gestionale dei paesi coinvolti, favorendo la collaborazione, la coproduzione, le residenze d'artista.

È interessante rilevare come, paradossalmente, il superamento di tale discontinuità tra i due paesi protagonisti dello scambio si trasformi in un elemento di omogeneità, in quanto obiettivo comune e condiviso dai membri italiani e francesi dei Comitati artistici. Essi, infatti, come dimostrato dalle interviste analizzate di seguito, si sono posti la chiara finalità di proporre, attraverso la progettualità limitata di *Face à Face*, un modello che permetta l'interazione tra le rispettive creatività in un sistema di tutela dei valori culturali ispirato alla tipologia francese, evidentemente più forte e strutturata di quella italiana.

Il dialogo tra i due paesi, quindi, rivela una felice conclusione maieutica nella volontà condivisa di integrare le differenze, favorendo evoluzioni, crescite, reciproci arricchimenti.

Teatri e istituzioni

È stato già affrontata la sostanziale *lontananza* fra l'amministrazione della politica culturale francese e quella italiana. La novità di questo paragrafo risiede nell'assoluta ed ovvia consapevolezza che hanno i membri dei Comitati artistici di tale *lontananza*. Le differenze amministrative derivano, come più volte sottolineato, dalle differenze di concezione culturale, di tradizione, di strategie governative. Donatella Ferrante e Viviana Simonelli hanno messo in luce lo scarto tra i due paesi, fondandolo su alcuni punti: la definizione e la continuità delle strategie francesi rispetto a quelle italiane; il "dialogo inter-istituzionale", in

Francia, “tra Ministero della Cultura e Ministero degli Affari Esteri (...). Dialogo che riguarda l'estero e l'interno di un paese dichiaratamente centralizzato con le direzioni regionali emanazione del Ministero”²³⁶; la giovinezza del Ministero italiano e le questioni normative e costituzionali ancora aperte. Tecnicamente, proseguono le ex Dirigenti dell'ETI, le due nazioni si confermano diverse, contrapponendo un'attenzione alla progettualità di stampo francese ad una modalità d'azione teatrale legata alle tradizioni delle singole strutture tutta italiana. Quest'ultimo punto si sovrappone perfettamente a quella che Antonio Calbi definisce “situazione stagnante”, riferendosi alle direzioni e alle programmazioni di teatri italiani che, come sottolinea anche Olivier Descotes, si scambiano semplicemente spettacoli, inaridendo il mercato e limitando la formazione del pubblico.

Il problema è la mancanza di soldi. I teatri in Italia si scambiano gli spettacoli, i Direttori di teatri sono spesso anche registi e vogliono portare in giro il loro progetto, fanno degli scambi permanenti e questo sterilizza la produzione.(...) Però ci sono anche tanti Direttori di teatro importanti in Italia che capiscono che non si può fermare il ricambio e che è importante anche per l'immagine del teatro, per la crescita culturale degli spettatori, avere altri tipi di progetti, vedere altri tipi di drammaturgia.²³⁷

La sicurezza di un ricambio continuo dei dirigenti delle strutture principali francesi, la presenza di Centres Dramatiques e Théâtres Nationaux, non trovano il loro corrispettivo in Italia. Qui si fa sempre più forte la necessità di una razionalizzazione dei rapporti tra e teatri e istituzioni, perché si crei un dialogo a partire dalla definizione delle singole identità, insieme a una ridefinizione degli organigrammi dei teatri stessi. Calbi auspica, infatti, una futura gestione da parte di Direttori generali “possibilmente *open mind* che abbiano la capacità di riformare, di far dialogare tradizione e innovazione, di condurre il pubblico anziano verso il nuovo”²³⁸.

La tutela degli autori

Gli autori francesi si muovono in un contesto fortemente favorevole contrariamente agli autori italiani: sono i destinatari di sostegni statali mirati, sono attesi da un pubblico attento e aperto alla novità, hanno alle loro spalle un sistema “molto più solido e interessante dal

²³⁶ Intervista Donatella Ferrante, Viviana Simonelli, op. cit.

²³⁷ Intervista Olivier Descotes, op. cit.

²³⁸ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

punto di vista del peso, dell'organicità"²³⁹. Come hanno sottolineato Antonio Calbi e Gioia Costa, i drammaturghi francesi possono vivere del loro lavoro, mentre in Italia l'autore di teatro si scontra spesso con un certo disinteresse da parte del pubblico, di alcuni registi, delle istituzioni che, per ragioni, solo in alcuni casi, contingenti, fanno poco per favorire le loro produzioni. “(...) i francesi sono autori che vivono del loro lavoro e non persone che, come in Italia, sovente, scrivono a tavolino e raramente vivono del loro mestiere, o incontrano la messinscena”²⁴⁰.

La Francia è la sede, inoltre, di una fortunata iniziativa che incentiva la drammaturgia e permette agli scrittori teatrali di inserirsi, con vari ruoli, all'interno dei teatri: le residenze d'artista. Grazie ad esse i drammaturghi possono scrivere, ma anche curare le relazioni delle strutture con le scuole e partecipare alla stesura delle programmazioni. Inoltre, esistono oltralpe dei sistemi di tutela dell'autore teatrale che ne fanno il destinatario di veri e propri aiuti, sovvenzioni, sostegni di varia natura²⁴¹ che, sommati ai diritti d'autore, gli garantiscono una certa autonomia creativa e professionale.

Va anche detto che, nonostante l'assenza di simili forme di garanzia e tutela, in Italia gli autori continuano a produrre opere e lo fanno con modalità e strumenti estremamente eterogenei anche grazie alla (o a causa della) mancanza di un sistema di sostegno come quello francese. All'assenza di tutele, infatti, corrispondono, non solo, in negativo, una limitazione di possibilità, ma anche, in positivo, un'apertura verso maggiori libertà.

L'educazione teatrale del pubblico

Dopo aver analizzato la concezione della cultura in Francia, e sorvolando sul diverso approccio, messo in luce da Ronconi, alla fruizione teatrale (per cui gli italiani guardano e i francesi ascoltano), va ribadito un punto centrale, perfettamente riassunto dalla Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura parigino, Rossana Rummo:

in generale, qui la cultura ha un posto d'onore nella vita dei francesi, di tutti i francesi, non solo degli intellettuali, è una cosa popolare, c'è un accesso diretto, immediato, facilitato, è

²³⁹ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

²⁴⁰ *Ibidem*

²⁴¹ Gli *aides d'encouragement à l'écriture, à la création, à la première reprise, à l'écriture pour production potentielle identifiée* della DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles) del Ministère de la Culture; l'*aide à l'écriture* e il *soutien pour la publication, la traduction, la diffusion et promotion, la lecture, la mise en espace et la production* della Association Beumarchais; il *fon de développement pour la création théâtrale contemporaine* della SACD; le *bourses d'allocation d'année sabbatique, de création, d'encouragement, de découvert, d'écrivain en résidence* del CNL (Centre National du Livre); l'*aide à l'écriture* del FONDS DE SOUTIEN AU THÉÂTRE PRIVÉ. Cfr. <http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/ProjetArtistique/Aides.php>

come la salute: come si ha il diritto alla salute, si ha diritto alla cultura e il cittadino, in quanto tale, sente di essere davanti a qualcosa che lo riguarda e quindi reagisce.²⁴²

Da un punto di vista più specificatamente teatrale la Francia educa da sempre i suoi spettatori al nuovo, anche grazie ad un lavoro sull'antico riletto in chiave moderna, come ribadisce la stessa Direttrice, facendo riferimento all'attività della Comédie Française: “Attraverso la memoria, l'interesse per il grande classico, loro conquistano pubblico giovane che, poi, si avvicina anche al teatro più sperimentale e contemporaneo”²⁴³. Questa impostazione permette ai francesi di vivere esperienze come quella descritta da Claudia Di Giacomo, parlando della produzione all'Odéon de *La malattia della famiglia M* di Fausto Paravidino. In quest'occasione il pubblico ha avuto modo di assistere alla rappresentazione di un testo italiano, tradotto in francese, messo in scena da una compagnia rumena²⁴⁴.

In Italia la situazione è molto diversa: domina, infatti, una generale mancanza di consuetudine nei riguardi del nuovo, come ha sottolineato Antonio Calbi, in termini forse troppo netti, esplicitando la causa antropologico – sociologica di tale tendenza: “Non abbiamo una tradizione culturale forte, siamo un mix di populismo, di televisivo, di lobby intellettuali”²⁴⁵. Nonostante questa mancanza di abitudine, di educazione all'internazionalità e alla novità, bisogna rilevare che l'assidua, costante ed interessata presenza di pubblico durante le serate italiane di *Face à Face* è la spia evidente di una curiosità, un'apertura, una vitalità del pubblico stesso.

Sottolinea Gioia Costa, riassumendo la situazione descritta:

in Francia ci sono incontri, dibattiti, lezioni aperte... basta accendere le radio, leggere i giornali e si vede qual è lo spazio dedicato al teatro. L'attenzione è stimolata. In Italia la tendenza è inversa, si sta smantellando il territorio culturale tassello dopo tassello e il pubblico si distrae... ma tagliando i fondi, trascurando l'educazione, chiudendo gli spazi di ricerca e di confronto come potrebbe essere diverso?²⁴⁶

L'editoria

L'abitudine francese al consumo della cultura si riflette anche sul settore editoriale. Le case editrici pubblicano più di trecento nuovi titoli l'anno perché sanno di poter contare su un vasto bacino di lettori. Come già sottolineato a proposito del teatro, l'attenzione e la

²⁴² Intervista Rossana Rummo, op. cit.

²⁴³ *Ibidem*

²⁴⁴ Intervista Claudia Di Giacomo, op. cit.

²⁴⁵ Intervista Antonio Calbi, op. cit.

²⁴⁶ Intervista Gioia Costa, op. cit.

richiesta editoriale in Francia si ripercuotono sul settore d'interesse rendendolo produttivo in tutte le sue fasi. L'Italia "stagna" anche in quest'ambito: le case editrici pubblicano poche opere teatrali, quasi sempre classici, e i casi eccezionali della Titivillus o della Ubulibri non riescono, nonostante sforzi e investimenti notevoli, a garantire un'offerta soddisfacente.

Christine Ferret afferma: "In Francia c'era, e c'è ancora adesso, una cura dell'intero processo della catena del libro perché tutti i punti sono legati, quindi se non si cura il lavoro del libraio, si sa che l'editoria avrà delle difficoltà, perché è tutto collegato"²⁴⁷. Dal sostegno delle residenze d'autore a quello delle piccole librerie di provincia, il sistema editoriale viene garantito da uno Stato, ancora una volta, estremamente presente. La responsabile del Settore del Libro dell'Ambasciata di Francia in Italia ha esposto alcune delle potenzialità dell'editoria francese, parlando della possibilità di richiedere al CNL (Centre National du Livre) borse di studio per i traduttori e finanziamenti per la creazione di cataloghi on-line, o di fondi teatrali.

Il rapporto tra le case editrici e i punti vendita rappresenta un ulteriore punto di divergenza tra le due nazioni. Christine Ferret non nasconde il suo rammarico per le difficoltà incontrate nella distribuzione dei libri editi per *Face à Face* in Italia, sottolineando quanto invece possa essere facile reperire i testi teatrali in Francia, anche solo frequentando le librerie interne ai teatri principali parigini che dispongono di tutti i titoli messi in scena.

Inoltre, il settore editoriale beneficia delle strategie di promozione culturale francesi proiettate verso l'estero, quindi non sarà difficile per qualsiasi interlocutore straniero trovare fondi e sovvenzioni per la sua diffusione in altri paesi, europei e non. Gioia Costa, a proposito di Yves Mabin, il noto funzionario del Ministero degli Affari Esteri negli anni di Charles De Gaulle, sottolinea: "aiutava a pubblicare, incentivava le traduzioni, mandava i libri alle case editrici straniere e ascoltava le proposte e i progetti"²⁴⁸

²⁴⁷ Intervista Christine Ferret, op. cit.

²⁴⁸ Intervista Gioia Costa, op. cit.

INTERVISTA OLIVIER DESCOTES

(Roma - Palazzo Farnese, 23 giugno 2009)

Come nasce il progetto Face à Face e come si sviluppa nell'arco dei tre anni?

C'è stato, all'inizio, un progetto di traduzione, che è il progetto T.E.R., Traduzione – Edizione – Rappresentazione, Traduction – Édition – Représentation, che è nato, se non sbaglio, ad Avignone, a La Chartreuse, mi sembra, non ero ancora a Roma quando è nato insieme all'idea di dare un prolungamento in Italia a questo progetto. Allora c'era una stagista che si è occupata del progetto, Virginia Goltman-Rekow, e che ha contattato un po' di operatori, un po' di traduttori, un po' di editori e, mi sembra all'inizio del 2005, c'è stata, qui in Ambasciata, una tavola rotonda su cosa si potesse fare per la drammaturgia contemporanea francese, come la potessimo tradurre eccetera. Una persona si è dimostrata molto attiva, Gioia Costa che era la traduttrice esclusiva di Valère Novarina e di tanti altri drammaturghi. Poi l'Ambasciata ha cominciato a lanciare qualche piccolo progetto. Uno è stato su un testo di Olivier Py, grazie all'appoggio del Teatro Koreja, un altro a Bari con il Teatro Kismet dove è stata coinvolta l'Alliance Française e una classe di francese che ha fatto la traduzione di un primo testo con la supervisione di Ida Porfido. Ma tutte queste erano iniziative piccole e non messe in prospettiva. Il problema principale era che non c'erano i soldi neanche per questo lavoro, anche abbastanza piccolo, di mise en espace, letture, cose molto semplici. All'epoca c'era un incaricato del libro, Yannick Maignien, che seguiva il progetto e mi ha suggerito di trovare una struttura organizzativa per andare avanti, raccogliere i contatti eccetera, perché noi, come Ambasciata, abbiamo ottimi rapporti istituzionali, ma con i teatri non eravamo entrati in un discorso ancora strutturato. Ho incontrato Claudia Di Giacomo e Roberta Scaglione della PAV, ci ho pensato un po', anche perché era un investimento all'inizio, e abbiamo deciso di vedere cosa si poteva fare. Loro hanno avuto l'idea di coinvolgere Antonio Calbi che è un personaggio che si interessa da sempre alla contemporaneità, teatro, musica, danza, ha fatto tanto a Milano, era il Direttore artistico del Teatro Eliseo e ha subito aderito all'iniziativa. Ho pensato insieme al consigliere culturale, all'epoca Delphine Borione, di fare appello anche a Gioia Costa per creare un team con un direttore di teatro e una traduttrice per andare avanti. L'idea di Antonio Calbi, perché era una sua idea all'inizio, era di creare un *face à face* tra un drammaturgo francese e un drammaturgo italiano e il primo anno è stato strutturato così, con delle letture e mise en espace leggere di testi francesi tradotti in italiano al Teatro Eliseo. L'idea di Calbi era quella di affiancare un drammaturgo italiano che, alla fine dello

spettacolo, delle lecture e mise en espace, facesse delle domande all'autore in un vero *face à face* che permettesse di capire la differenza tra i vari sistemi drammaturgici, italiano e francese, e le loro debolezze. Questa era l'idea generale. Abbiamo fatto sei serate, con gli autori più affermati, come Valère Novarina, Olivier Py, Jean-Luc Lagarce, che è scomparso nel '95, e anche più giovani, come Marion Aubert, Marie NDiaye, e Cormann, di una generazione intermedia.

La seconda idea di Antonio Calbi, che abbiamo subito appoggiato, e alla quale abbiamo aderito, era di coinvolgere la rete dei teatri che sono interessati alla drammaturgia contemporanea e che nel 2006 avevano costituito la rete "ExtraCandoni". Abbiamo potuto così coinvolgere sei altre città: Udine, Palermo, Firenze, Bologna, Napoli e Bari. E dunque il primo anno è stato un bel successo, anche se limitato come numero di serate, dodici, che però hanno funzionato benissimo nelle sette città.

L'anno seguente, nel 2008, abbiamo cominciato a cambiare la prospettiva anche perché abbiamo avuto dei finanziamenti ulteriori da diversi enti. Un'innovazione è stata che ci sono stati degli spettacoli veri e propri: abbiamo cominciato al Teatro dei Filodrammatici a Milano con uno spettacolo di Rémi De Vos e con una regista francese che viveva all'epoca in Italia con la quale abbiamo fatto i primi passi del progetto T.E.R.I., Sylvie Busnel, che è oggi non vive più in Italia; con lei abbiamo fatto un primo spettacolo, anche perché ne avevamo già sostenuto un altro, alla Sala Uno di Roma a gennaio 2006. Poi lei aveva l'idea di fare questo ciclo sulla questione della guerra e abbiamo inserito il suo spettacolo a Milano. Nel 2008, al di là degli spettacoli che erano pochi, anche se abbiamo iniziato a fare venire degli spettacoli francesi, con Marion Aubert, autrice che avevamo già invitato l'anno prima, e il suo *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole*, c'è stato il coinvolgimento del Piccolo Teatro di Milano (teatro punto di riferimento, secondo me, almeno per occhi stranieri, per il teatro in Italia) grazie sempre ad Antonio Calbi che, nel frattempo, era diventato Direttore del settore spettacolo del Comune di Milano. Questa è stata una tappa fondamentale perché abbiamo coinvolto degli attori che facevano parte del cast, del cartellone degli spettacoli del Piccolo, dunque degli attori di altissimo livello: Alessandro Genovesi, Elisabetta Pozzi, Alessandro Benvenuti, Elena Ghiaurov, eccetera, molti dei quali attori ronconiani, diciamo. Abbiamo continuato su Roma, abbiamo sempre coinvolto grandi attori italiani ma abbiamo abbandonato il *face à face* tra drammaturghi, anche perché non è facile dare una lettura e poi fare un incontro con gli autori. Allora abbiamo utilizzato attori di grande talento, anche famosi, per fare venire il pubblico perché, altrimenti, visto che tutti questi drammaturghi sono sconosciuti, non sarebbe venuto nessuno. Però è sempre stato pieno, grazie soprattutto al talento di Umberto Orsini, Laura Marinoni,

Massimo Verdasho, tutti questi che, diciamo, hanno un richiamo presso il pubblico italiano e romano. Non parlo della serata a Palazzo Farnese che è stata molto bella con Massimo Popolizio e David Lescot. David Lescot, che ho fatto invitare nell'aprile 2010 a Milano, è un giovane autore che ha vinto un premio recentemente, il Prix Molière, ed è stato nel 2009 a Napoli al Teatro Festival Italia dove ha aperto il festival e, secondo me, proprio il fatto che sia stato presentato a *Face à face* gli ha permesso di essere chiamato dal direttore del festival di Napoli. Il progetto si è sviluppato anche in tante altre città, a Palermo, Firenze, Bologna, Napoli, Bari, Genova, Torino. Abbiamo anche molto insistito sulla dimensione di cooperazione, di incontri associati a un'iniziativa che è transfrontaliera, tra Chambéry e Torino, un'iniziativa che si chiama *Carta Bianca* e prevede un incontro tra produttori, editori, autori, eccetera, che lavorano molto bene e che hanno l'intenzione di chiedere dei finanziamenti europei sulla base di questa *transfrontalierità*. La cosa bella è che ci sono stati anche altri teatri che sono entrati nel progetto, come quello di Genova, quello di Firenze che non era il teatro stabile, il Teatro della Pergola, ma il teatro un po' più sperimentale, il Teatro Studio di Scandicci. Abbiamo continuato anche con Bologna grazie all'impegno di Marinella Manicardi e di Luigi Gozzi, scomparso nel 2009. Ecco, anche qui sempre più spettacoli veri e propri: due spettacoli a Torino, uno spettacolo a Palermo, uno spettacolo a Genova, dunque un progetto che si è sviluppato.

Devo aggiungere che nella seconda edizione del 2008 ho cambiato la struttura artistica per creare un team molto compatto: c'è sempre PAV che è il punto di riferimento dei teatri, per la richiesta di testi, per la parte organizzativa, amministrativa e anche di comunicazione, ma, visto che Antonio Calbi è partito per Milano, abbiamo formato un nuovo comitato artistico che io dirigo di cui fanno parte Antonio Calbi, l'attuale direttore del Teatro Eliseo Massimo Monaci (il Teatro Eliseo è un partner fondamentale del progetto perché, al di là dell'accoglienza, investe anche nel progetto, sia a livello organizzativo che di comunicazione) Gioia Costa, sempre, e Christine Ferret, la responsabile dell'Ufficio libro qui all'Ambasciata.

Per la terza edizione di *Face à Face*, invece, ho voluto quattro punti fondamentali che corrispondono anche, secondo me, ai quattro punti forti dell'Italia per il teatro: Milano, Roma, Torino e Napoli. Sappiamo che da sempre Luca Ronconi segue molto da vicino la drammaturgia francese, ma non si era mai interessato, almeno a livello personale, come regista, alla drammaturgia francese contemporanea. E una cosa assolutamente bella è che ha voluto mettere in scena due pièces di Jean Luc Lagarce, quest'autore un po' mitico, un po' culto perché è morto prematuramente di AIDS nel 1995. Ronconi ha creato il progetto Lagarce, ma per il primo spettacolo, ha subito un intervento e ha affidato totalmente la

regia a uno dei suoi assistenti più vicini, Carmelo Rifici. Si tratta di uno spettacolo molto complicato, perché ci sono moltissimi attori, il titolo è *Les Prétendants*, e abbiamo aperto la rassegna quest'anno. Rifici ha fatto un ottimo lavoro. Ronconi ha potuto poi fare la regia del secondo spettacolo, *Juste la fin du monde*, *Giusto la fine del mondo*, ha avuto un grandissimo successo e che girerà l'anno prossimo in parecchie città. Questo *fil rouge* Lagarce, che non è più assolutamente contemporaneo ma, per la sua scrittura, è ancora molto più attuale di altri autori di oggi, proseguiva, al di là di questi due spettacoli, con il Teatro Out OFF, un teatro di sperimentazione molto importante per noi. Lorenzo Loris ha messo in scena *Ultimi rimorsi prima dell'oblio*. Dunque, da gennaio all'inizio di luglio c'è questo grande filo rosso su Lagarce, anche appoggiato dall'editore e critico teatrale Franco Quadri che, grazie al nostro appoggio economico, ha potuto pubblicare un libro con queste tre opere. Poi abbiamo avuto altri tre spettacoli al Piccolo di Milano e abbiamo deciso di puntare su artisti molto diversi: Valère Novarina, già molto famoso a Milano e a Torino, con l'*Animale nel tempo* un lavoro su cui Herlitzka ha già lavorato da tanti anni in Italia, Jean René Lemoine che è un autore molto giovane, ed Enzo Cormann.

Su Roma c'è stato un lavoro su un'altra autrice importante del momento che è Yasmina Reza, con un tour in tantissime città, ben ventitre, con quattro grandi attori, Anna Bonaiuto, Alessio Boni, Michele Cescon e Silvio Orlando. Abbiamo voluto dare anche un altro breve testo su iniziativa di Amanda Sandrelli e Blas Roca Rey, *Tre versioni della vita*.

Poi, non entro nel dettaglio, la rassegna è continuata. Abbiamo aperto il progetto anche a Villa Medici. C'è stato soprattutto, devo dire, un bellissimo lavoro di Giorgio Barberio Corsetti su un testo di Olivier Py, *Epistola ai giovani attori*.

A Torino ci sono stati dei tagli pazzeschi nel corso dell'anno per cui abbiamo ridotto un po' le cose rispetto a come le volevamo inizialmente, ma siamo riusciti a fare tre spettacoli, sempre Valère Novarina, Leslie Kaplan, uno spettacolo francese totalmente riscritto dall'attrice Frédérique Lollièe, e Hubert Colas al Festival delle Colline Torinesi. Il Festival è un partner storico dell'Ambasciata, anche prima di questo progetto strutturato di drammaturgia; loro conoscono benissimo la scena francese e, su questo diciamo che aiutiamo poco.

Poi, a Napoli, abbiamo un *binôme*. C'è stato un allestimento italiano di *Cet enfant* al Nuovo Teatro Nuovo e *Cet enfant*, in francese e con la regia di Joël Pommerat stesso al Mercadante.

Questo è importante: un lavoro su Lagarce a Milano, un lavoro sulla Reza a Roma, un lavoro su Pommerat a Napoli, mi sembra di dare un'idea del tipo di drammaturgia che vogliamo promuovere: delle scritture totalmente diverse.

Poi il progetto si è sviluppato, non entro nel dettaglio, con una serie di spettacoli: *Le pont de pierre* (*Il Ponte di pietra*), a Firenze, *Dans la solitude des champs de coton* di Koltès, a Prato. Ma ci sono state anche città più piccole, come Lecce o Noto, con due letture.

Per l'anno prossimo stiamo lavorando, per il momento il programma non è ancora finalizzato ma anche qui ci sarà un giro degli spettacoli, penso a quello di Corsetti e a quello di Ronconi, ma ci sono anche delle nuove produzioni, uno su Koltès, ad esempio, al Teatro Mercadante di Napoli che è stato già annunciato.

Quindi quello che nasce nel progetto, poi circola anche?

Sì, circola. Abbiamo fatto l'investimento di provare a fare girare questi spettacoli. Anche la lettura di Novarina dovrebbe andare alla Galleria Toledo di Napoli, un altro spazio che si apre a *Face à Face*. A questo punto possiamo dire che tutti i teatri, tutti i grandi Festival d'Italia sono presenti nel progetto. Manca il Napoli Teatro Festival perché non abbiamo gli stessi tempi, noi lavoriamo un po' più in anticipo. Ma, alla fine, anche lì hanno preso David Lescot, che è stata una nostra scoperta. Forse manca Spoleto, ma lì è stato invitato Besset, anche se all'ultimo momento, abbiamo fatto una *table ronde*, tavola rotonda, per appoggiare l'iniziativa.

Ma possiamo dire che il progetto sia veramente strutturato a livello nazionale.

Lei fa parte anche della Fondazione Nuovi Mecenati. Un altro aspetto interessante è quello della ricerca dei finanziamenti. Come avviene questa ricerca e poi, nello specifico, cos'è la Fondazione Nuovi Mecenati?

La Fondazione Nuovi Mecenati ha appena pubblicato un libro, insieme all'Ambasciata. Diciamo che l'Ambasciata e Nuovi Mecenati funzionano veramente insieme e questo, lo dice benissimo l'Ambasciatore nell'intervista rilasciata per il DVD del libro. La Fondazione è stata creata nel 2005 per appoggiare la diffusione della cultura contemporanea francese in Italia, io ne sono stato fin dall'inizio il Segretario generale, dunque ne sono il principale responsabile. C'è un Consiglio d'amministrazione presieduto dal Presidente di Unicredit Private Banking, Luigi Cavalchini; c'è un *board* di altissimo livello con il presidente di Telecom Italia. Facciamo una riunione due volte l'anno e decidiamo i progetti da sostenere. Io, questo lo posso sottolineare, ho ottenuto che tutti i membri della Fondazione e dell'Ambasciata lavorino insieme, è per quello che abbiamo un Comitato artistico in Nuovi Mecenati del quale, e non è un caso, fa parte Olivier Py, per la parte francese. Ho chiesto

anche ad Antonio Calbi di farne parte dopo il lavoro che ha svolto, prima era Giorgio Barberio Corsetti ad occuparsi del settore teatrale, mentre ora si occupa solo di danza. Dunque c'è sempre più coerenza tra la Fondazione e il lavoro dell'Ambasciata, perché all'inizio abbiamo sostenuto tanti progetti sulla base di un contributo a progetto concesso due volte l'anno, ma poi abbiamo voluto che tutti i grandi programmi strutturati e strutturanti dell'Ambasciata fossero sostenuti. C'è, ad esempio, un progetto di danza, *La Francia si muove*, un progetto di teatro che è quello di cui parliamo e poi un progetto di musica, *Suona francese*.

Quello della Fondazione è un metodo che prevede di lavorare a livello nazionale sempre con partenariati, nel senso di organizzare le cose ma appoggiando, parlando, facendo un lavoro di scambio, di mediazione. Dunque il fatto che io sia il Segretario generale della Fondazione e l'Addetto culturale dell'Ambasciata aiuta molto questa armonia tra le due.

Per la ricerca di fondi la Fondazione dà un aiuto, Claudia Di Giacomo potrà darle le cifre, che costituisce una porzione dei finanziamenti privati, perché ci vuole veramente un'anima da mecenate per sostenere il teatro, la musica viene sostenuta molto di più, per non parlare del cinema. Questo è l'impegno che i Mecenati prendono con coscienza.

Al di là di questo, abbiamo dei sostegni pubblici francesi: Culturesfrance, l'agenzia di promozione della cultura francese all'estero che dà un contributo che è variabile; delle entrate fisse dal Comune di Milano, l'Assessorato alla cultura di Milano che prima era diretto da Vittorio Sgarbi e ora da Massimiliano Finazzer Flory, e Calbi che ne dirige il settore Spettacolo dal vivo; dalla Regione Lazio, che è sempre stata partner del progetto ad alto livello.

Quindi, ricevete finanziamenti dalla Regione ma non dal Comune di Roma?

Ecco, assolutamente. È così. Tutto questo si potrebbe spiegare, ma non è il caso. La Regione ha sicuramente più mezzi per questo tipo di progetto. Abbiamo chiesto un finanziamento al Comune quando Veltroni era sindaco ma non è stato dato e dopo, con la nuova giunta, con Alemanno, non è stato dato nuovamente. Visto che i mezzi sono sempre più ridotti, forse c'è l'idea di voler sostenere principalmente la drammaturgia italiana, anche se noi facciamo lavorare artisti italiani perché è quasi tutto in italiano, quindi non so. Dunque, no, dal Comune di Roma non arriva nulla, ma è così e speriamo che la Regione continui a finanziare il progetto. Regione Lazio e Comune di Milano sono i due Enti pubblici italiani principali.

Poi ovviamente l'Ambasciata francese...

L'Ambasciata francese contribuisce molto, ovviamente.

E, invece, da quest'anno, l'Ambasciata italiana in Francia?

Dunque, quest'anno la novità del progetto è che abbiamo coinvolto il Direttore dell'Istituto di Cultura italiana di Parigi, Rossana Rummo, che ha lanciato una manifestazione che risponde alla nostra. È sempre PAV che organizza ma c'è un riferimento a Parigi che è Judith Martin che abbiamo scelto e proposto noi. Cultures France lavora anche su questo progetto e questa è una cosa molto bella perché è una specularità, un *miroir*, una manifestazione *miroir*. Per il momento loro cominciano come noi abbiamo cominciato, con delle letture, ma poi penso che il progetto si svilupperà. Questa è una manifestazione veramente interessante perché lavoriamo in stretta collaborazione con loro. Per questo c'è un finanziamento pubblico dell'ETI, dell'Ente Teatrale Italiano.

Però l'ETI collabora solo da quest'anno...

Da quest'anno, per la parte in Francia.

Quanto ci si mette per organizzare un progetto di questa portata, di anno in anno?

Di anno in anno, per un inizio a gennaio-febbraio, cominciamo a lavorare già a febbraio - marzo dell'anno precedente.

Quindi ci vuole un anno, praticamente.

Praticamente sì.

Prendete prima contatto con gli autori, con gli attori o con i teatri?

No, la prima tappa è l'elaborazione del programma, dopo contattiamo autori, traduttori eccetera. Il lavoro della richiesta di traduzione si fa a maggio, al più tardi, perché dobbiamo elaborare il programma, prendere i primi contatti con i teatri, chiedere loro cosa vogliono fare, eccetera, e tutto questo richiede un po' di tempo e non possiamo chiedere le traduzioni prima di sapere se saranno messi in scena i testi.

Come scegliete le compagnie, i teatri ai quali proporre i testi?

Li conosciamo bene. Insieme alla PAV facciamo dei ragionamenti. Ad esempio lo Stabile di Napoli, il Teatro Mercadante, l'anno prossimo farà una stagione su Beckett e su Shakespeare, dunque abbiamo cercato dei testi che abbiano un riferimento a Shakespeare,

abbiano trovato un testo di Koltès e l'abbiamo proposto. Poi a certi teatri mandiamo delle opere, loro le leggono e ci fanno sapere quale testo vogliono mettere in scena. Ma facciamo sempre un pre-lavoro, perché sappiamo più o meno cosa si può fare in funzione anche dei mezzi che loro vogliono impiegare, eccetera. Poi andiamo a vedere gli spettacoli in Francia o ci facciamo consigliare da Culturesfrance, chiediamo le schede tecniche e vediamo un po' dove possiamo mettere questo o quel progetto. Proviamo a fare girare i testi. Guardiamo i calendari. Questo è più che altro il lavoro di Claudia Di Giacomo e della sua squadra.

Per la scelta degli spazi, invece, come vi orientate?

Siamo in costante discussione con i teatri per sapere cosa vogliono fare. Perché ci sono anche delle cose che non vogliamo inserire nel programma perché non ci sembra il caso. Dipende un po' da tutto: dalla sensibilità del Direttore artistico, dai mezzi che vogliono impiegare e dai mezzi che noi vogliamo investire su questo progetto, dall'importanza che diamo a un progetto o a un altro. Investiamo più mezzi sui progetti che vogliamo assolutamente mostrare perché è sempre un rischio fare un progetto grosso. Ad esempio, abbiamo sostenuto il lavoro di Giorgio Barberio Corsetti perché per noi è molto importante.

C'è un dialogo costante con le strutture.

Sì, costante. E poi ogni volta che vado per vedere uno spettacolo parlo con il Direttore artistico dell'anno successivo. Ogni spettacolo è seguito da un membro del comitato artistico che poi riferisce agli altri.

Quali sono i ruoli e le competenze dei singoli organi coinvolti?

PAV si occupa di tutta l'organizzazione: della definizione del budget, della richiesta di fondi, dell'elaborazione del progetto nel senso di scrittura materiale, dei contatti con i teatri, mandano le schede, i testi eccetera. Il Comitato artistico si occupa più della scelta dei testi, degli artisti, sempre in collaborazione con i Direttori dei teatri. La scelta dei traduttori è più il compito di Christine Ferret. Gioia Costa ha un ruolo particolare: anche lei fa delle traduzioni, ma introduce le serate quando è presente l'autore, facendo delle domande. Massimo Monaci non interviene tanto sui testi, ma sulla scelta dei cast essendo Direttore generale e artistico dell'Eliseo. Antonio Calbi interviene su Milano. Quindi, praticamente, siamo noi tre sulla scelta dei testi: Gioia Costa, io, Christine Ferret; mentre Calbi interviene soprattutto sui cast artistici di Milano.

Per quanto riguarda i criteri di scelta dei testi, mi ha detto che l'obiettivo è quello di creare un panorama che si faccia portatore di tutti i diversi linguaggi drammaturgici...

Che sia sempre però un lavoro sulla parola. Escludiamo gli artisti, i drammaturghi più visivi come quelli che esistono in Italia, ad esempio Castellucci e il suo tipo di lavoro. Esiste anche in Francia, ma noi abbiamo preso come punto di riferimento la traduzione, l'edizione, quindi puntiamo più sugli autori di testi, diciamo.

Quindi, come criteri di scelta testuale non avete altri criteri, come, ad esempio, la risonanza nazionale o internazionale?

No, ma è chiaro che vogliamo anche creare un equilibrio intergenerazionale, cioè i più grandi, i più famosi, ma anche i più giovani, far sentire la voce della gioventù, di quelli che hanno un'altra visione forse della società. Ad esempio, David Lescot, che è molto giovane, ma anche tanti altri. Questo è importante: far emergere i nuovi talenti.

Esiste, invece, una modalità attraverso cui le compagnie possano proporsi per il progetto o siete sempre voi a contattare i teatri?

No, siamo in relazione permanente.

Quindi, ad esempio se una compagnia nuova si proponesse per un testo...

Studiamo se si può fare, se è una compagnia seria. Però abbiamo già nel progetto tutte le realtà serie. Dunque quando qualcuno si propone noi valutiamo con calma. Ma le compagnie mediocri ormai non ci contattano più. Non cerchiamo di ottenere cifre importanti ma di preservare la qualità.

Che reazioni incontrate nel pubblico, nei registi e negli autori italiani e francesi?

C'è un interesse molto forte della Francia verso il teatro italiano, anche verso la danza, la musica. Questo è naturale perché Emma Dante, Spiro Scimone, Castellucci hanno un successo enorme in Francia. In Italia era forse meno vero ed è per questo che abbiamo fatto questo lavoro di avvicinamento alla cultura francese che non è facile perché il teatro gioca poco sul visivo, fa più un lavoro sulla materia del testo, sulla parola, questo è il bello, questo è interessante, secondo noi. Ma non tutti i teatri sono interessati a fare questo lavoro sperimentale un po' ingrato perché ci vuole un impegno forte, non consiste solo nell'invitare la compagnia che si produce, creare i sottotitoli, eccetera. No, è un lavoro di traduzione e di edizione, dunque dobbiamo essere sicuri che il testo piaccia anche agli

italiani, è vero che questo non è un criterio perché qualche volta incontriamo reazioni sfavorevoli. È vero che noi come francesi abbiamo forse anche un altro rapporto con il testo, con le tematiche, quindi cerchiamo di trovare opere che possano parlare agli italiani. Ad esempio abbiamo scelto un testo che a me non interessava molto, ma abbiamo deciso collettivamente, con Gioia Costa e Christine Ferret, di proporlo: è un testo sulle *banlieues* perché è una tematica che interessa qui in Italia, anche per le *banlieues* a Roma, per i tanti interrogativi, eccetera. Infatti è andato molto molto bene.

Quindi valutate anche il contesto in cui proponete...

Si, assolutamente. Questo è normale perché questo progetto non sarebbe assolutamente lo stesso se lo facessimo in Spagna o in Germania. Comunque c'è un'attenzione alla parola anche in Italia, anche se il teatro di oggi è meno scritto, chiaramente, parlo della Dante, di Spiro Scimone.

Per quanto riguarda invece le differenze tra le letture, le mise en espace e la messa in scena? Mi diceva lei prima che all'inizio erano perlopiù letture e mise en espace e poi il progetto si è aperto anche agli spettacoli veri e propri. Che criterio avete nell'assegnare una lettura piuttosto che una mise en espace, piuttosto che...

Noi non assegniamo. Il tipo di relazione che abbiamo con i teatri è quello di un partenariato, dunque noi diamo un contributo per ogni lettura o mise en espace, un contributo minimo di mille euro che non può coprire, ovviamente, tutte le spese, quindi dipende anche dall'impegno del teatro. Se invece loro hanno voglia di fare uno spettacolo, a questo punto entriamo in un altro discorso anche a livello economico. Dipenderà se si tratterà di una sola data, saranno più di una o si vorrà fare girare lo spettacolo. Ma diciamo che il livello minimo è quello della lettura che ci piace anche perché ci sono tanti teatri che fanno delle bellissime letture. Al Piccolo facciamo tre letture con grandi attori e va benissimo, il pubblico viene. Invece a Bari, a Lecce, a Napoli, al Teatro Nuovo. All'inizio alcuni spettacoli sono pensati come letture, poi, poco a poco, si trasformano, perché la gente si impegna moltissimo, anche se il livello minimo di mille euro è dato, loro vogliono fare di più. Così nascono le *mise en espace* che sono quasi spettacoli, ma senza mezzi di scenografia, con quasi niente, riutilizzano delle cose. È il teatro che si fa vivo sul palcoscenico e va crescendo.

Il progetto si basa anche molto sulla capacità di iniziativa delle persone, sulla risposta che vi danno. Sono i teatri stessi a scegliere, quindi, se ampliare o meno il lavoro di lettura?

Si.

Secondo lei, a livello istituzionale e di rapporto con la testualità, con la drammaturgia che differenza c'è tra il sistema teatrale italiano e il sistema teatrale francese?

Il sistema francese è molto molto più forte. C'è un sostegno pubblico importantissimo, alcuni dicono anche troppo, si fanno anche tante cose meno meritevoli. Però è chiaro che c'è stato, grazie a Malraux, un grosso lavoro sulla decentralizzazione teatrale che ha permesso a ogni città di avere un teatro, teatri che continuano ad essere sovvenzionati tantissimo dallo Stato. C'è anche una rete di *Centres Dramatiques Nationaux*, una ventina, che hanno anche il compito di creare degli spettacoli di drammaturgia contemporanea che girano dappertutto. Ci sono i Teatri *national*, il Théâtre de la Colline, il Théâtre de l'Odéon, diretto da Olivier Py, ci sono Festival grandissimi, non c'è un festival più importante al mondo di quello di Avignone, neanche a Edimburgo. Tutto questo crea le condizioni per un'energia, per una produzione teatrale molto importante e forte. Poi l'edizione segue. Anche se sono in crisi, in Francia, i testi teatrali continuano ad essere pubblicati.

In Italia non è così. Il problema è la mancanza di soldi. I teatri in Italia si scambiano gli spettacoli, i Direttori di teatri sono spesso anche registi e vogliono portare in giro il loro progetto, fanno degli scambi permanenti e questo sterilizza la produzione. Per i drammaturghi, poi, non c'è il sostegno dello Stato. In Francia abbiamo dei drammaturghi *en résidence*, tanti autori sono pagati da un teatro e fanno, non so, un testo all'anno o due, o sono anche utilizzati, ad esempio, per fare dei lavori con le scuole. Anche grandi nomi, Françoise Bon, ad esempio, ma sono tanti a fare dei lavori di avvicinamento con le scuole. Gli autori possono partecipare alla programmazione generale di un teatro, eccetera eccetera. Tutto questo non esiste assolutamente in Italia. Le case editrici non fanno teatro: la Einaudi fa quattro titoli l'anno, Mondadori non so neanche se fa teatro, poi ci sono le case specializzate, Ubulibri, Costa & Nolan, va bene, ma fanno poche cose. Dunque i drammaturghi non hanno il tempo né la voglia di scrivere teatro, fanno altre cose, fanno romanzi, cinema, e fanno i drammaturghi quando possono perché non possono vivere del proprio lavoro. Però ci sono anche tanti Direttori di teatro importanti in Italia che capiscono che non si può fermare il ricambio e che è importante anche per l'immagine del teatro, per la crescita culturale degli spettatori, avere altri tipi di progetti, vedere altri tipi di drammaturgia. La drammaturgia francese è a un livello molto alto oggi perché è molto sovvenzionata, produce anche delle cose che magari non sono all'altezza, lo sappiamo, ma anche il meglio ed è importante farlo circolare in Italia, non per nazionalismo, ma perché è un punto forte, come ci sono tanti punti forti in Italia su altri settori.

C'è qualche aspetto che vi ha ostacolato nell'arco dei tre anni o qualcosa che vi ha facilitato nell'evoluzione del progetto?

Io direi che quello che mi ha facilitato di più è stata Claudia Di Giacomo. Senza di lei e PAV non avrei fatto nulla perché non abbiamo la forza, qui in Ambasciata, di portare avanti un progetto del genere, ci vuole un italiano. C'è tutta una mentalità, tutta una conoscenza intima del sistema produttivo italiano e noi che siamo qui per quattro anni, io me ne vado quest'estate, non abbiamo il tempo di conoscere tutti, prenderebbe due anni o forse tre conoscere tutti i partner principali. Dunque, chiaramente, senza l'appoggio di una struttura efficace questo non sarebbe stato possibile. Poi ovviamente non direi che il progetto sia stato accolto subito bene dalle istituzioni italiane, ma è stato accolto bene dal pubblico, dagli editori, dai traduttori che si sono molto impegnati. Per questo l'abbiamo continuato e amplificato con il successo che ha acquisito oggi. Se va, ad esempio, qui, al Teatro Argentina, io ci sono passato davanti ieri, vede l'*affiche*, il poster, e cosa si vede? Per tutto l'anno *Face à Face*, curiosamente. Però, a quanto pare, oggi non si può fare un cartellone di un grande teatro pubblico o anche privato, senza *Face à Face*. È l'unico logo che c'è in fondo alla pagina e questo mi ha colpito, sembra che sia una cosa strana ma anche molto bella.

Dunque direi che l'elemento fondamentale è il fatto di avere una struttura della qualità di quella della Di Giacomo, ma, al di là di questo, quando noi facciamo cooperazione in questo tipo di ruoli, di Addetto culturale, di Consigliere culturale, se non sappiamo coinvolgere gli italiani più bravi, questi progetti non funzionano, è sempre così. Gioia Costa, grande traduttrice, una delle traduttrici migliori dal francese all'italiano per il teatro, anche critica teatrale, ha visto tutto, eccetera; Antonio Calbi che ha una grande sensibilità, una genialità nell'identificare i talenti di domani e questo è importante. Questo è il mio compito: saper riunire tutte le energie e le persone più brave affinché creino un sistema tra di loro per andare avanti e questa è la cosa più complicata, ma quando si fa e funziona, allora un progetto ci rende quello che abbiamo dato.

Quindi, ancora una volta, tutto si basa sulle persone...

Sulle persone, sull'impegno e sull'acuità della scelta delle persone giuste e soprattutto, per noi, come ambasciata straniera, sul coinvolgimento degli italiani, perché poi saranno loro a dover prendere in mano la situazione se io me ne andassi, mi farebbe piacere, che, senza di me il progetto continuasse. Per il momento mi sembra che il rapporto Francia – Italia per il teatro sia fondamentale per il rapporto culturale fra i due paesi e mi sembra che fare un

progetto bilaterale sia una cosa molto giusta. Dopodiché si può ragionare: se allargare il progetto a livello di numero di paesi, ad altri settori del teatro, a cose più visive o a poesia e teatro eccetera, se si possono ottenere dei finanziamenti europei. Per il momento continuiamo così perché se l'aspettano anche gli italiani, sia il pubblico che i teatri.

INTERVISTA GIOIA COSTA (Roma, 23 giugno 2009)

Per prima cosa volevo chiederle come si comporta, in quanto traduttrice, nel momento in cui deve rendere il senso e il suono della parola.

Ogni lingua, ma forse ogni scrittura, ha un movimento inconfondibile, un'andatura, un ritmo senza il quale perde l'equilibrio. Traducendo un testo bisogna cercare di dargli un nuovo movimento, e far sì che sia naturale, che sembri semplice.

A volte una traduzione fedele può generare un corpo morto: se il testo tradotto non ha un nuovo ritmo è francese *spostato* nell'italiano, immobile e muto. Ma è col rigido corpo muto che inizia la ricerca: attraverso equivalenze, assonanze, segreti richiami fra le parole si può riuscire a rendere la vita della lingua francese nella sonorità italiana, mantenendo una fedeltà che diventa allora una bella conquista.

Per tradurre è necessario avere una sensibilità linguistica, ma, nel caso di un testo teatrale, anche una fortissima sensibilità teatrale. Come si relaziona con questa doppia sensibilità e con i contesti, con il pubblico che andrà ad incontrare il suo testo tradotto?

Klossowski ha tradotto l'*Eneide* e Foucault, scrivendo un breve saggio dedicato a questa traduzione, distingue le *traduzioni laterali* da quelle *verticali*: le laterali sono quelle che prendono masse di senso e suono e le fanno passare sulla rilegatura del libro, da una pagina all'altra e da una lingua all'altra, mentre le verticali sono quelle che tengono conto dell'incidenza di una singola parola che, come un sasso lanciato in uno stagno, genera delle onde e determina l'andamento dell'intera pagina. In questa prospettiva, cambiando una parola tutta l'architettura e tutta l'architettura della pagina vacillano. Questa immagine per me è stata determinante: dopo averla letta ho cercato di tradurre ad alta voce.

Benché la lingua del teatro sia scritta per l'ascolto, leggerla è bellissimo: basta pensare a Eduardo De Filippo. Si sa che è un grande attore, ma nella pagina possiede un senso dei tempi che diventa teatro della scrittura.

Eccezioni a parte, il destino naturale della drammaturgia è quello di essere ascoltata, ma ogni traduzione deve tener conto che nella scrittura felice esiste un movimento interno, che è ritmo, il respiro della pagina. È un'architettura, come lo è l'impaginazione, che deve riapparire diversa in italiano. E poi, in teatro l'attenzione ha dei tempi misteriosi e, per mantenerla viva a volte bisogna introdurre nella lingua una sorpresa.

Ad esempio?

Ho avuto la gioia di tradurre *I pretendenti* di Jean-Luc Lagarce per Luca Ronconi. Incontrandolo mi ha detto: “Sa qual è la differenza del pubblico francese e italiano? il francese ascolta, l’italiano guarda”. Sembra poca cosa, ma è un’intuizione straordinaria. Allora, cosa fare affinché il pubblico non si distragga? In alcuni passaggi abbiamo rotto il senso della frase, anche a costo di creare un errore, e mi ha spiegato che l’errore può essere la cosa giusta, e che non lo si deve temere, perché l’attenzione chiede ciclicamente stupore. I suoi consigli sono sorprendenti, vedono prima, vedono oltre. Sono stati una lezione importante.

Solitamente quanto tempo impiega per tradurre un testo?

Molto.

Ha delle fasi?

C’è un momento in cui mi sembra indispensabile fermarsi, lasciare che la pagina tradotta riposi e poi riascoltarla. La distanza cancella quel mimetismo che non fa vedere la pagina come straniera. Dopo un po’ di tempo torna ad essere estranea, nuova a se stessa pur nella sua adesione al calco. E allora la si sente e si capisce se possiede il movimento giusto, se può essere detta in scena.

Ha l’impressione di dar vita ad un nuovo testo?

No, però l’indicazione di Foucault sulla verticalità di alcune traduzioni è un monito e una guida, e avere sempre un po’ di candore nell’ascolto aiuta.

Credo che la giusta distanza permetta di *vedere* la lingua. Quando una frase ha richiesto tempo, quella frase non la si sente più naturalmente, perché si è troppo vicini per vedere. Occorre fare un passo indietro, allontanarsi.

Anche quando una persona scrive un qualsiasi testo originale, nella propria lingua, poi ha bisogno di un momento di distanza...

Ha ragione, è così, ma forse questo non giova solo alla scrittura...

...perché inevitabilmente ci si innamora moltissimo di quello che si scrive. Con la traduzione è come se i passaggi fossero tre: c'è il testo originale con la sua vitalità, la sua traduzione e, dopo il distacco indispensabile, si dà origine come a un testo di terzo grado.

Le capita di collaborare con l'autore?

Ogni volta che è possibile. Altrimenti è bello confrontare la propria traduzione con le precedenti, per uniformare alcuni termini: ad esempio in Foucault c'era la *déraison*, termine che è stato reso nelle precedenti traduzioni con “disragione” o “sragione”. Ecco, sapere cosa è stato fatto prima, e avvicinarvisi, evita confusioni. In genere, comunque, lavorare con gli autori è un'esperienza alla quale cerco di non rinunciare.

E cosa succede, quali sono le dinamiche che si creano?

Si diventa ospiti della parola: sono lingue che si scambiano le parti. Ogni volta arrivano sul tavolo antichi dizionari, ricordi, etimologie improbabili, assonanze scoperte per caso, e grazie a questi incontri nuove cose appaiono. Pensi alla differenza fra *mot* e *parole* in francese: *Mot* viene dal latino “mutire”, “parlare fra i denti” e per alcuni, come il Larousse, da “muttum”, “grugnito”; *parole* viene dal latino “parabola”, ed ha quindi il significato, molto più alto, di insegnamento, discorso. In italiano, la ricchezza di “parola” esiste in espressioni come “l'essere di parola” o dare la propria “parola d'onore” Non è splendido?

La mia prima traduzione è stata un testo di Valère Novarina: rileggerlo in italiano con lui mi ha fatto amare di più entrambe le lingue e il loro misterioso legame che affiorava mentre giocavano l'una con l'altra con una libertà inattesa. Con Novarina le parole diventano immagini e appaiono mestieri, trame, suoni.

Ogni autore crea delle strategie e dissemina segreti nella pagina, ma quasi tutti hanno una generosità strana, forse perché nulla è più nudo della scrittura.

E invece le capita mai di lavorare con le compagnie, magari sulla riedizione del testo in sede scenica?

A volte, e quando succede è davvero interessante: a me piace molto assistere alle prime letture, *aggiustare* il testo per l'attore come si *aggiusta* un costume, verificare se è tagliato bene, se cade bene.... Il corpo dell'attore è la naturale meta della traduzione, ed è lì che si capisce se funziona.

E, in quel caso, lei, con la conoscenza che ha del testo, una conoscenza ovviamente diversa da quella che può avere un regista o un attore, guida la compagnia? Ad esempio impedisce di fare un taglio piuttosto che un altro?

No. Se l'attore è a suo agio quando legge, quando parla, allora va tutto bene. Se invece affiora un'esitazione, se un respiro si rompe, allora bisogna trovare un'equivalenza. Anzi, la prova della scena denuncia ogni rigidità, ogni una stonatura. Ma il disegno dello spettacolo, la sua linea generale, è negli occhi del regista.

Il traduttore che collabora con una compagnia fa un po' da dramaturg, guida il senso del testo, ovviamente si fa anche guidare, lascia che gli attori o il regista approfondiscano la loro lettura. Però la sua conoscenza del testo interviene in sede scenica in qualche modo?

A me piace guardare, e credo di aver avuto fortuna: seguire le prove di alcuni artisti è un privilegio, e da loro ho imparato molto, ho trovato nutrimento per le mie domande. Nella logica cristallina della scena mi hanno insegnato che si può giocare con l'antigrammaticalità e con l'antifrastica, e guidare così l'attenzione in zone misteriose.

Lei ha notato delle strategie di adattamento scenico particolari, a parte questa di cui mi parla? Nel momento in cui il testo viene messo in scena cosa succede?

Si produce una cosa interessante: alcuni autori impongono all'attore un rapporto diverso con la scena, determinano la postura attraverso la parola. Sono casi rari, naturalmente, ma straordinari, perché allora la novità è davvero nella pagina. Esistono poi scritture profetiche, che non si afferrano subito, che richiedono tempo per essere capite. Ce ne lasciamo attraversare per un po' e poi, dopo, capiamo che con il loro passaggio è successo qualcosa. Questo può prodursi nella lettura, nella pagina, o nel corpo dell'attore.

Qualche esempio, tra gli autori di Face à Face?

Beh, questo progetto nasce dal lavoro appassionato che con Olivier Descotes Antonio Calbi Christine Ferret Massimo Monaci e Claudia Di Giacomo con Francesca Corona facciamo dal 2007. Abbiamo naturalmente scelto gli autori che per noi sono i più significativi in questa prospettiva.

Valère Novarina si impone all'attore perché produce teatralmente strategie nello spazio e nel tempo straordinarie. Lagarce lo fa in un altro modo, con l'arte del non dire: e alla fine l'impossibilità di parlare, quindi di essere, si impone come un grande vuoto che lascia sgomenti. Poi ci sono casi diversi: Marie NDiaye, per esempio, ha una scrittura alla quale ci si avvicina fiduciosi, descrive uno scenario sereno, apparentemente banale e poi tutto viene capovolto in poche frasi e diventa un inferno. Michel Vinaver, David Lescot, Olivier Cadiot, Olivier Py, Enzo Cormann, François Bon, sono scritture portentose e diversissime e, con tecniche diverse, producono una nuova scena, ma tutti interrogano il palcoscenico. Certamente, questi sono solo alcuni degli esempi eccellenti nei quali la pagina scritta sa imporre un'andatura a ciò che avviene in palcoscenico, in altri casi invece c'è una specie lungimiranza messa in scena, una capacità di raccontare quello che segretamente sta accadendo nella cultura, nella società, nell'animo di oggi. Ma non posso citarli tutti.

Però, comunque, lei riconosce che ci siano delle strategie di scrittura in cui l'autore impone in qualche modo un movimento all'attore?

Sì: alcuni autori impostano, scrivendo, il movimento dell'attore in scena. Pensi alla punteggiatura: prima decide il ritmo della pagina, poi il respiro dell'attore, il suo movimento, il suo soffio. Vista così diventa fondamentale e delicatissima, nella sua leggerezza.

Quando un attore incontra una partitura che non obbedisce alle regole drammatiche deve eseguire quello che la pagina gli consegna. E la sua illimitata libertà deve fare i conti con nuove leggi.

Dal momento che lei, oltre a far parte del Comitato artistico, conosce il teatro francese, quale pensa sia il panorama culturale, teatrale, che crea Face à Face, qual è l'immagine che disegna a livello autoriale?

Molti autori li conoscevamo, ma molti altri li abbiamo scoperti con entusiasmo. Per *Face à Face*, fin dalla prima edizione, il nostro lavoro di lettura e di scelta dei testi è davvero accurato. Posto che la drammaturgia contemporanea non è legata alla data di nascita di chi scrive, ma al tipo di innovazione che riesce a produrre, quando una parola modifica il gioco scenico lì è il nuovo, e lì c'è sempre un po' di mistero.

La nostra scommessa è quella di riuscire a farle arrivare in Italia, e per questo seguiamo con cura ogni passaggio: la traduzione, la regia, la scelta degli interpreti, la pubblicazione. È veramente un progetto culturale che vuole dare uno spazio e una scena in Italia alla parola

sorella d'oltralpe, senza dimenticare l'intuizione di Ronconi: il nostro è un pubblico che ascolta poco, quindi non è detto che queste produzioni avranno vita facile in Italia, come possono invece averla altre forme di teatro, più visivo o più visionario.

Quindi lei crede che Face à Face rispecchi questa ricchezza drammaturgica francese?

Sì, decisamente, e se non fosse così avremmo sbagliato tutto!

In Francia ci sono delle premesse istituzionali anche molto diverse...

Ha perfettamente ragione... Lei consideri che Jack Lang, quando era ministro, ha inventato una tassa per sostenere la cultura, raccogliendo 560 milioni di euro l'anno. E poi: la Francia sostiene la pubblicazione dei suoi autori nel mondo, con aiuti all'editoria e non solo... esiste insomma la forte volontà di difendere e far crescere la cultura francese. In Italia è ben più difficile.

Ci sono dei criteri che guidano la scelta di un testo o di un autore?

La novità della scrittura, la qualità della concezione scenica, la sorpresa che può nascondersi ovunque...

In che senso, la novità della loro scrittura?

Esistono autori che occupano posizioni singolari, che sono difficilmente classificabili, per i quali la scrittura è una materia da forgiare e non uno strumento utile a qualche cosa...ecco, e non è detto che l'autore più rappresentato sia il più interessante: andiamo veramente a cercare le scritture che possano fare uno squarcio e svelare qualcosa.

Anche il Dottor Descotes diceva la stessa cosa, nel senso che sono scritture variegata, ognuna ha qualcosa di diverso da dire e lo dice in modo diverso.

Poi, al di là di questo criterio generale, la forza della testualità, si ritrovano tutta un'altra serie di criteri, messi in luce da Descotes, come ad esempio il fatto che siano autori transgenerazionali. Quindi ad esempio criteri come la fama acquisita in Francia, il numero di testi prodotti?

Certo, è così: il successo è un indizio, ma noi cerchiamo anche nell'ombra.

La Francia ha accolto molte culture, e gli autori raccontano le loro storie che sempre più spesso arrivano da paesi lontani. Leggendole scopriamo linguaggi, ma anche costumi, sensibilità, meccanismi nuovi. Il teatro li racconta magistralmente e noi cerchiamo di dargli voce anche qui in Italia, scegliendoli.

Rispetto alla triennialità del progetto, lei ritiene che ci sia stata un'evoluzione, un cambiamento nella testualità?

Il progetto è cresciuto e ha portato con sé nuovi teatri, nuove città, ma anche nuovi autori e nuovi sguardi, e questo è un bel successo: ogni scommessa culturale è difficile, ma la crescita di un progetto dimostra che il terreno è fertile. Ad esempio, ogni serata di *Face à Face* è preceduta da una presentazione, e poi invitiamo l'autore a dialogare con il pubblico alla fine. È quindi l'occasione per conoscere gli autori, fare loro delle domande, ascoltarli, e questo non succede spesso.

Il pubblico, da Udine a Noto e da dicembre a giugno, segue con fedeltà ed è grato di questa occasione libera dalla regola degli scambi teatrali. Ma a noi sembra questo progetto abbia conquistato anche gli autori, gli attori, i direttori dei teatri.

Quali sono le principali differenze, nel sistema teatrale italiano e francese, nei confronti del testo drammatico?

La qualità e la quantità delle occasioni: in Francia ci sono incontri, dibattiti, lezioni aperte... basta accendere le radio, leggere i giornali e si vede qual è lo spazio dedicato al teatro. L'attenzione è stimolata. In Italia la tendenza è inversa, si sta smantellando il territorio culturale tassello dopo tassello e il pubblico si distrae... ma tagliando i fondi, trascurando l'educazione, chiudendo gli spazi di ricerca e di confronto come potrebbe essere diverso?

Gli obiettivi del progetto credo che siano abbastanza chiari, quali sono invece gli aspetti che hanno, secondo lei, favorito la nascita e l'evoluzione di un progetto del genere e quali quelli che lo hanno in qualche modo ostacolato?

Siamo una squadra composta da persone diverse: tutte teniamo molto al progetto e ci piace lavorare insieme. Olivier Descotes Antonio Calbi, Christine Ferret, Massimo Monaci, Claudia Di Giacomo e Francesca Corona della Pav. Abbiamo creato un gruppo affiatato, e

ciascuno ha portato il suo patrimonio di esperienze e saperi: rapporti con la Francia, strategie produttive, rapporti con le case editrici, traduttori, attori, autori, direttori dei teatri... non saprei dirle che parole di fiduciose.

Invece gli ostacoli?

In Italia ogni progetto culturale ha bisogno di una cosa precisa: maggiori fondi. È sempre lo stesso ostacolo. Per poter fare più produzioni e meno letture, per accogliere un maggior numero di spettacoli stranieri...: si creerebbe un rapporto più fecondo fra la scena italiana e quella francese, si aprirebbero i teatri a nuove visioni, come oggi riesce a fare solo RomaEuropa o alcuni festival estivi.

C'è una differenza tra gli autori italiani e gli autori francesi?

Credo che questa differenza sia anch'essa legata a una problematica economica: in Italia per un autore la prospettiva di vedere un proprio testo in scena, o pubblicato, è pallidissima e allora scrivere diventa un gesto coraggioso o un lusso. Esistono autori eccellenti, però o sono ricchi, o sono come Bram van Velde, creature dell'ombra e bisogna stropicciarsi gli occhi per vederli perché è tutto buio attorno a loro. Questo per dire che vivere scrivendo in Italia non è semplice. Per fare qualche esempio: Enzo Moscato può scrivere perché ha una sua compagnia, e spesso gli autori diventano registi o produttori dei loro testi. Oppure esistono eccezioni, come Antonio Tarantino che ha presentato *Gramsci a Turi* al Napoli Teatro Festival, scritto su commissione. Ma quante repliche potrà fare? Sempre troppo poche.

In Francia è diverso. Per esempio, Yves Mabin, che era a capo della *Subdivision du livre* al Ministero della cultura, svolgeva un vero lavoro di sostegno: aiutava a pubblicare, incentivava la traduzione, mandava i libri alle case editrici straniere, e ascoltava le proposte e i progetti. Molti volumi sono nati dalla sua intelligenza. E noi cerchiamo di raccogliere la sfida e le passioni che ci hanno preceduti e di goderle con tutti coloro che amano l'infinito gioco della parola.

INTERVISTA CLAUDIA DI GIACOMO

(Roma, 14 settembre 2009)

Qual è il vostro ruolo all'interno del progetto, da quanto tempo lo ricoprite e come siete stati contattati?

Noi siamo stati contattati dall'Ambasciata di Francia nel 2005, in occasione del lancio di T.E.R.I., un progetto per Tradurre, Editare, Rappresentare il teatro francese contemporaneo in Italia. Siamo stati invitati a una riunione che si è tenuta in Ambasciata nel maggio 2005, con tutta un'altra serie di operatori italiani, direttori di teatri, associazioni e altre strutture del genere, per cercare di capire come procedere per aiutare a promuovere il teatro francese contemporaneo. Dopo sei, sette mesi da quell'incontro siamo stati di nuovo ricontattati dall'Ambasciata per aiutarli fattivamente a proporre alle diverse strutture i testi della drammaturgia contemporanea francese. Loro avevano fatto un lavoro di grande raccolta di testi e di informazioni su autori e testi, su quello che era tradotto e quello che non lo era. Noi abbiamo rielaborato questo materiale chiedendo all'Ambasciata di indicarci quali erano gli autori su cui volevano puntare per un primo avvicinamento alla drammaturgia francese perché gli autori francesi sono tantissimi e quelli da loro raccolti in questo primo dossier erano più di cento. Quindi, abbiamo creato un dossier che raccoglieva una ventina di autori e per ognuno abbiamo inserito la biografia e le sinossi di alcuni testi. Abbiamo iniziato a mandare quell'incartamento ai diversi teatri per vedere se c'era un interessamento da parte loro a mettere in scena i testi o a creare qualcosa. Tutto questo con un incarico specifico dall'Ambasciata: la promozione del loro teatro presso i teatri italiani. Ha risposto molto positivamente a questo giro di proposte Antonio Calbi, l'allora direttore del Teatro Eliseo, che ha subito pensato ad un progetto e ha scelto anche il nome, che era appunto *Face à Face - Parole di Francia per scene d'Italia*. Con Antonio Calbi, con Gioia Costa e Olivier Descotes, addetto culturale dell'Ambasciata di Francia in Italia da settembre 2006 ad agosto 2009, abbiamo sviluppato il primo progetto che si è svolto tra gennaio e giugno 2007. Quindi il nostro compito è stato, fino a un certo punto, di promozione. Quando poi l'iniziativa si è concretizzata, noi siamo diventati il braccio operativo dell'Ambasciata, nel senso che abbiamo fatto da tesoreria generale, da organizzazione e da contrattualistica, da amministrazione del lavoro intero. Quindi abbiamo raccolto diverse fonti di finanziamento che venivano stimulate ovviamente dall'Ambasciata, da altri Enti locali italiani e abbiamo gestito la logistica e l'organizzazione di tutto il progetto.

Quindi per le sovvenzioni e i finanziamenti il primo intervento è dell'Ambasciata?

Il primo step è dell'Ambasciata, nel senso che è intervenuta sia personalmente, con dei soldi del BCLA, del bureau culturale, sia stimolando e creando la Fondazione Nuovi Mecenati (una fondazione in cui otto sponsor privati si sono raccolti nel 2005 con l'obiettivo di finanziare progetti italo-francesi in Italia) sia coinvolgendo Cultures Frances, un organo prettamente francese che si occupa dell'esportazione di spettacoli e autori francesi all'estero. Dopodiché abbiamo anche interpellato la Regione Lazio che, fin dal primo anno, è stata partner fondamentale del lavoro.

Quindi, la ricerca dei finanziamenti la fa l'Ambasciata?

La facciamo insieme. Ci sono alcuni finanziamenti prettamente appartenenti al mondo francese, quindi, ad esempio, Cultures France e la Fondazione Nuovi Mecenati sono strettamente legati all'Ambasciata. Con la Regione Lazio e più recentemente col Comune di Milano, invece, abbiamo lavorato insieme.

Il primo anno *Face à Face* aveva uno schema molto preciso, visto che erano sei serate a Roma e sei fuori Roma solo nei teatri che appartenevano alla Rete ExtraCandoni, costituita da sei teatri che si erano dati come obiettivo comune la promozione della drammaturgia contemporanea, e quindi era ovvio che venisse l'idea di lavorare insieme in rete su un progetto di questo genere. Dal secondo anno in poi, invece, il lavoro si è andato sempre più ad allargare. A quel punto sono stati di più i teatri che si sono voluti aggiungere a *Face à Face*, sono state diverse le formule di appartenenza al progetto. Abbiamo cominciato a far venire degli spettacoli veri e propri dalla Francia, ad avere delle produzioni vere e proprie fatte intorno ai testi, e non più soltanto delle letture. Via via il volume del progetto è andato crescendo e inspessendosi.

Quantitativamente?

Quantitativamente e, direi, anche qualitativamente. Nel senso che, ad esempio, è stato molto molto importante che il terzo anno sia intervenuto un maestro come Luca Ronconi che si è interessato a un autore francese come Lagarce, che per gran parte del pubblico italiano era abbastanza sconosciuto, anche se in Francia è un autore di culto. Questo ha sicuramente dato una qualità molto più forte al progetto.

Invece per quanto riguarda l'organizzazione voi vi occupate anche della tesoreria?

Sì, noi ci occupiamo di tutto. Raccogliamo questi finanziamenti che vengono su *Face à Face* e, nello specifico, ci occupiamo direttamente di alcuni teatri e di alcune serate. Produciamo in maniera diretta le serate che si fanno a Roma al Teatro Eliseo, quindi scritturando e contrattualizzando gli attori e amministrando tutto quello che serve per le serate, e ci occupiamo direttamente anche delle serate al Piccolo di Milano con le letture, mentre, ovviamente, gli spettacoli sono stati prodotti dal Piccolo e quindi noi abbiamo dato soltanto la nostra copertura di comunicazione. Per il resto gli altri teatri che entrano in rete ricevono un contributo forfettario per la loro partecipazione alla rassegna e vengono poi segnalati da un punto di vista comunicativo. La cosa che *Face à Face* mira a comunicare a livello nazionale è proprio l'integrità del progetto, quindi viene prodotto del materiale nazionale, dei depliant, dei libretti a fine progetto e tutta una serie di comunicazioni che vanno oltre quello che fa ogni singolo teatro. Il fine è dare al pubblico che va a Milano a vedere una lettura l'idea che anche a Roma, a Napoli, a Torino ci sono cose riguardanti il teatro francese.

Che budget avete?

Il budget è stato diverso nei vari anni. Nel senso che il primo anno abbiamo cominciato con una cifra complessiva abbastanza contenuta intorno ai sessantamila euro; il secondo anno sui centotrentamila; il terzo anno centocinquantamila. Però, ovviamente, il secondo e il terzo anno ci sono stati degli spettacoli veri e propri, quindi il costo è aumentato in proporzione al fatto che abbiamo dovuto spendere per viaggi e trasporti delle cifre considerevoli.

Quali sono i tempi di organizzazione e gestione di un progetto del genere?

Diciamo che noi lavoriamo tutto l'anno: mentre è in corso l'edizione di *Face à Face*, già prepariamo quella seguente. Le rassegne sono ovviamente legate alle stagioni dei teatri, quindi, mentre finiamo a giugno il festival, dobbiamo avere già pronto ciò che si farà a gennaio dell'anno seguente, in modo che i teatri lo annuncino nei loro programmi e nelle loro conferenze stampa che, in genere, si fanno a maggio. Quindi, di fatto, è un lavoro a flusso continuo, in parte è come occuparsi di una stagione teatrale.

Devo dire che da un punto di vista amministrativo è un progetto molto sano perché ha una fluidità dei finanziamenti abbastanza buona dal momento che, sia l'Ambasciata che gli Enti francesi, sono estremamente puntuali nei pagamenti e questo ci consente di poter aspettare, come tesoreria, i finanziamenti degli Enti locali italiani che sono un pochino più lenti. Una cosa molto importante avvenuta al secondo anno del progetto è stato l'ingresso del sostegno del Comune di Milano che ha permesso di dare una rilevanza del progetto su Milano molto importante, con le tre serate al Piccolo e con gli altri spettacoli organizzati. Sicuramente le città forti per *Face à Face* sono Roma, Milano, Napoli e Torino, città dove si fa, in genere, più di una serata. Mentre, ovviamente, tutte le altre città sono comunque importanti per il lavoro che fanno i singoli teatri, perché comunque avere un progetto a Lecce, uno a Bari, uno a Bologna, rende trasversale il progetto nella sua integrità.

Invece per la scelta degli spazi come vi muovete?

Dipende. Ogni anno diciamo che ci sono alcuni partner che sono storici, tipo il Teatro Eliseo che è presente come promotore dell'intero progetto fin dal primo anno. Quindi la scelta degli spazi va da sé con i teatri che ci siamo scelti come partner. Su Roma è vero che la Francia ha dei luoghi estremamente belli, quindi è chiaro che fare delle serate sia a Palazzo Farnese, sia a Villa Medici, come è successo l'anno scorso per la prima volta, ci è sembrato un omaggio doveroso ai luoghi belli di Roma e della Francia a Roma.

In Francia, invece, come funziona?

In Francia funziona in maniera diversa, nel senso che viaggiamo in Francia su stimolo e finanziamento di organi italiani, dell'Ente Teatrale Italiano e dell'Istituto di Cultura di Parigi. Queste due istituzioni, oltre a partecipare con dei finanziamenti, fanno la scelta degli autori e dei testi che vogliono proporre nei teatri francesi. Quest'anno abbiamo avuto la grande partecipazione del Théâtre de l'Odéon che ha riservato sia la serata d'apertura ad Ascanio Celestini, sia la settimana di chiusura che sarà a novembre e vedrà la partecipazione di cinque autori italiani, una sera via l'altra, con delle letture a loro dedicate. Per l'anno prossimo siamo ancora in fase interlocutoria con una serie di teatri e abbiamo avuto la collaborazione della Maison Antoine Vitez che si occupa di traduzione e che ci ha messo a disposizione il suo team di traduttori per lavorare sui testi che ancora non sono stati tradotti, fornendo delle schede di presentazione dei testi stessi così da poter presentare ai teatri una scelta di sinossi di opere di autori e da stimolare la loro curiosità

anche se non tutti i testi sono già tradotti. Quindi lo sforzo di questa seconda edizione di *Face à Face* in Francia è proprio quello di tradurre più testi possibili. Per la prima edizione abbiamo avuto la facilitazione che alcuni testi erano già tradotti e abbiamo dovuto fare delle traduzioni nuove commissionate da *Face à Face* soltanto in due casi: Vitaliano Trevisan e Francesco Silvestri. Quest'anno invece molti testi non sono tradotti e stiamo lavorando per stimolare la curiosità proprio verso queste stesse opere così da poterle tradurre. Diciamo anche che le opere che noi proponiamo in Francia hanno avuto una loro storia anche in Italia, negli spazi della drammaturgia contemporanea italiana, degli autori, da Letizia Russo a Paravidino, a Cavosi, sicuramente hanno avuto la loro possibilità di espressione.

Con la Dottoressa Ferret parlavamo anche del fatto che molti testi in Italia sono editi ma non curati.

Diciamo che l'editoria per il teatro ha sempre grandi problemi, quindi io penso che sia Ubulibri che Titivillus siano eroici nel produrre comunque degli autori francesi che non sono conosciuti al grande pubblico, che non sono neanche studiati nelle università, che non hanno quindi un bacino di lettori che possa andare a comprare il libro. In Francia la situazione è molto diversa perché l'editoria è molto sostenuta e finanziata. Si pubblicano più di trecento libri di teatro l'anno che è un numero anche eccessivo rispetto alla qualità delle produzioni che poi effettivamente vengono fatte. Quindi dal punto di vista editoriale sicuramente il teatro italiano ha delle enormi difficoltà a sostenersi, a motivarsi e a fare.

Voi partecipate anche alla scelta degli autori francesi?

Diciamo che la nostra competenza è più organizzativa e logistica, per cui siamo presenti a tutte le riunioni, anche a quelle di scelta e di discussioni sugli autori, però, in questo senso, la parola viene lasciata al comitato artistico, quindi a Olivier Descotes, a Christine Ferret, a Gioia Costa e agli altri che intervengono più direttamente sulla scelta degli autori, mentre invece Antonio Calbi, Massimo Monaci, sempre del comitato artistico, e noi con loro lavoriamo più sulla scelta dei cast. Da questo punto di vista c'è una divisione di campo, nel senso che ovviamente le persone con più competenze sul teatro francese, Olivier Descotes, Christine Ferret e Gioia Costa, con il suo lavoro di traduttrice, hanno più voce in capitolo rispetto alle scelte autoriali. Invece, Massimo Monaci, essendo un Direttore di teatro, e Antonio Calbi, operatore di teatro da sempre, essendo stato un Direttore di teatro per tanto tempo ed essendo ora Direttore del Settore dello Spettacolo dal vivo di Milano,

hanno una competenza più specifica sulla scelta di registi e attori. Quindi, in genere, il comitato si muove in questo modo. Noi andiamo ad incidere sulla formulazione dei cast, anche se è chiaro che il discorso produttivo viene di pari passo con la scelta dell'autore, perché le risorse per avere certi attori piuttosto che altri le possiamo elaborare solo lavorando insieme.

Quali sono i criteri della scelta delle compagnie e dei teatri?

Diciamo che all'inizio c'era un criterio molto preciso, perlomeno per Roma: volevamo grandi attori che leggessero i testi perché non erano conosciuti dal pubblico italiano. Chiaramente adesso che il progetto va un po' più avanti sulle proprie gambe, diventa un lavoro anche in cui si può osare e mischiare di più. Quindi da presenza ultranote come Roberto Herlizka possiamo anche avere compagnie un pochino più giovani che comunque fanno un lavoro di qualità. Ora c'è un pubblico che ha seguito *Face à Face* dall'inizio e che quindi va a seguire le letture sia fatte dal grande attore che dalla compagnia meno nota.

Un compagnia può proporsi?

Sì, nel senso che ovviamente le scelte vengono fatte anche in base alle cose che ci sono. È chiaro che se il Piccolo di Milano ha in produzione due Lagarce, evidentemente questi entrano automaticamente dentro *Face à Face* in termini di comunicazione, di promozione, di lavoro comune da fare. Ci sono gruppi anche più giovani che si sono interessati a determinati autori e che, a seconda del tipo di progetto, del tipo di cast che mettevano insieme, sono stati o meno coinvolti. Sicuramente l'aspetto più propositivo ce l'hanno i teatri dove si organizzano delle serate singole, quindi, non so, il Kismet di Bari, Napoli con il Teatro Nuovo. In questi casi vengono proposti sempre degli attori e dei registi a loro legati in qualche modo, si tratta di registi di riferimento del teatro. Quindi noi, chiaramente, quando parliamo con il CSS di Udine, piuttosto che il Kismet di Bari, il Koreja di Lecce o Bologna con il Teatro delle Moline, ci rimettiamo a quelle che sono le loro proposte artistiche. Scegliamo insieme il testo, dopodiché loro ci dicono che avrebbero piacere di far lavorare il regista tale con l'attore tale e noi siamo ben felici di dare spazio ad attori e registi da loro ritenuti idonei per il lavoro da fare.

Quindi sta poi anche ai singoli teatri scegliere se fare una lettura, una mise en espace o uno spettacolo vero e proprio?

Si, nel senso che ovviamente *Face à Face* modula il suo intervento a seconda delle proprie forze e di quello che ci viene proposto anche dai teatri satelliti. Dico satelliti non perché siano secondari, ma semplicemente perché producono una costellazione di rappresentazioni di natura diversa che non dipendono direttamente da noi come l'Eliseo o come le serate al Piccolo per cui scritturiamo il singolo attore o il singolo regista per fare una lettura, in base a un retaggio della prima impostazione. Quando noi abbiamo fatto la prima edizione di *Face à Face* c'erano sei serate a Roma e sei presso altri teatri. Quelle presso i teatri erano tutte organizzate dai teatri stessi e noi davamo un contributo forfettario e la comunicazione, mentre quelle organizzate dall'Eliseo erano tutte pagate direttamente da noi. Questo criterio si è poi allargato, salvo per il caso di Milano dove il contributo del Comune arriva direttamente a noi e quindi siamo noi a scritturare e pagare gli attori.

Che reazioni avete incontrato, nell'arco dei tre anni, negli autori e nel pubblico?

Gli autori francesi, quando sono venuti, la maggior parte delle volte, sono stati molto contenti, naturalmente, che si mettessero in scena i loro testi con attori anche di un certo peso. Dal punto di vista del pubblico ogni testo e ogni autore hanno il loro riconoscimento. Fortunatamente c'è un interesse di base molto forte, le sale sono sempre gremite, c'è un pubblico che ci segue e questo è un dato importante.

Sul versante francese, invece, come sono accolti gli autori italiani?

Diciamo che il pubblico francese è molto abituato a spettacoli internazionali. Lì c'è sempre un seguito di pubblico molto folto, una curiosità verso i testi molto forte e c'è anche una storia, nel senso che i francesi importano di più il teatro contemporaneo italiano di quanto facciamo noi con quello francese, quindi alcuni autori si sono già fatti strada in Francia, da Paravidino a Spiro Scimone a Emma Dante. Lì ci sono una cultura e un'accoglienza sicuramente diverse rispetto all'Italia. Tant'è che in giugno abbiamo fatto un incontro con Paravidino a Parigi, nell'ambito di *Face à Face - Francia* in occasione dello spettacolo che c'è stato all'Odéon del testo *La malattia della famiglia M* fatto da una compagnia rumena. Quindi lo spettacolo era di un autore italiano, in rumeno, a Parigi, ed è stato per dieci giorni all'Odéon. Diciamo che in Francia ci si muove su un panorama teatrale molto molto dinamico che si incuriosisce anche molto facilmente.

Il Dottor Descotes mi diceva che anche in Italia il pubblico è sempre venuto e ha sempre dimostrato una grande curiosità...

Assolutamente. I primi anni sicuramente c'era la curiosità anche di vedere degli attori che leggevano dei testi nuovi, poi, via via, il pubblico si è appassionato alla formula più disinvolta della lettura di alcuni testi, formula che comunque crea una circolazione di alcuni nomi e di alcune opere che prima erano completamente sconosciuti, mentre adesso, almeno per sentito dire, sono noti. Pommerat, Py o altri ora non sono più sconosciuti.

In generale, quali sono gli aspetti che facilitano e quelli che ostacolano un progetto del genere?

La qualità della collaborazione con i teatri è fondamentale. Gran parte del nostro lavoro consiste nel fare continuamente il giro dei teatri, capire a che punto siamo, fissare le cose, le date. Insomma, è un lavoro di fino con i teatri. Di orchestrazione generale.

Invece qualche ostacolo?

Gli ostacoli sono di ordine economico. Quest'anno è sicuramente meno sicuro di quello precedente perché la crisi c'è sia in Italia che in Francia, quindi, da questo punto di vista, c'è un ridimensionamento del budget complessivo e abbiamo una portata del progetto più leggera rispetto all'anno scorso.

INTERVISTA CHRISTINE FERRET

(Roma, 12 ottobre 2009)

Qual è il suo ruolo all'interno dell'Ambasciata e quale all'interno del Comitato artistico?

Io sono a Roma da tre anni e sono bibliotecaria. All'Ambasciata mi occupo del Settore del libro quindi ho un piccolo budget per aiutare gli editori italiani a tradurre dal francese, è una cosa che non molti sanno, e ho anche un altro piccolo budget per far venire autori francesi in Italia per presentare i loro libri qui. Questo permette un dibattito su temi comuni tra Italia e Francia. All'interno del Comitato artistico mi occupo della proposta di testi, scelti a partire dall'attualità francese. Faccio un lavoro di ricerca continuo. Mi occupo anche della scelta dei traduttori e lavoro con l'editore che, dall'anno scorso, è la Titivillus. Scrivo anche brevi prefazioni, dato che abbiamo un budget ridotto, anche se la firma è dell'intero Comitato.

Quali sono i criteri che adotta, sia nello scegliere i testi da proporre al Comitato artistico, sia nello scegliere quelli che poi verranno pubblicati?

Cerchiamo di pubblicare tutti i testi che scegliamo, o, almeno, tutti quelli che facciamo tradurre. La scelta è una questione soggettiva però, in genere, ci guida il criterio della qualità. Scegliamo autori che siano ancora poco conosciuti in Italia per farli conoscere al mercato. L'anno prossimo, per esempio, faremo Olivier Cadiot che ancora non è stato pubblicato in Italia. Per noi è molto importante promuovere autori che possano poi vivere di vita propria nel panorama italiano. Come nel caso di Pommerat che abbiamo proposto all'inizio e adesso è molto più conosciuto. A volte scelgo anche testi che magari non mi piacciono ma hanno avuto successo in Francia: se un giovane autore ancora poco conosciuto in Francia, com'era due anni fa Ronan Chéneau, ottiene poi un grande successo, cerchiamo di promuoverlo, perché è parte dell'attualità francese, nonostante magari presenti dei testi difficili. Anche lo spirito contemporaneo dell'opera, la sua universalità sono importanti. In genere la drammaturgia francese non è molto divertente, quindi cerchiamo di trovare un equilibrio tra testi seri, che trattano, ad esempio, di problemi sociali, come ad esempio, Emmanuel Darley che parla del precariato, e diverse tendenze del teatro contemporaneo, senza fare spettacoli di *boulevard* ma con temi magari più leggeri, non solo intellettuali. È un lavoro un po' complesso. Comunque adotto soprattutto il criterio della qualità e cerco di individuare testi che vadano al di là del

semplice evento teatrale, rimanendo nella mente della gente come un oggetto su cui riflettere.

Poi ci sono ovviamente autori come Olivier Py, che ora è direttore dell'Odéon, perché è importante lavorare anche con autori della sua portata. Un caso simile è quello del testo di Mouawad che io trovo molto bello, ma anche molto difficile. È stato comunque fondamentale invitarlo anche perché era uno degli artisti presenti al Festival di Avignone

Legge moltissime riviste francesi e si lascia anche consigliare dalla SACD?

Si, dato che sono in Italia non posso andare a Parigi solo per vedere uno spettacolo. Cerco di seguire la stampa, le riviste specializzate. Anche la SACD è molto importante: ci dà dei consigli e ci fornisce un quadro generale della situazione teatrale in Francia, perché è ovvio che, non vivendo a Parigi, non posso essere al corrente di tutte le novità.

Mi può dire qualche titolo di queste riviste?

“Mouvement”, che ha anche un sito internet molto curato, “Théâtre aujourd’hui”. Leggo anche riviste meno importanti o non solo di teatro, ma di cultura in generale. Mi servo anche di canali non ufficiali: amici, parenti che vanno a teatro e che possono consigliarmi sui testi da leggere.

Invece per quanto riguarda i traduttori, li scegliete voi, li pagate voi? Con quale criterio?

Si. Ancora una volta il criterio è la qualità perché per il teatro la traduzione è molto particolare. Parlo con persone di cui mi posso fidare perché so che hanno una sensibilità particolare. Ci sono anche dei criteri economici, perché, ovviamente, se mi chiedono troppo per tradurre un testo, io non posso permettermelo o, comunque, ci penso un attimo. Può anche darsi che un traduttore mi chieda di avere dei soldi per andare a Parigi o comunque in Francia per incontrare l'autore, per instaurare una relazione diretta e in questi casi, se non ci sono i soldi, troviamo delle soluzioni attraverso la SACD che aiuta anche i traduttori.

Mi diceva che avete stretto un partnership quest'anno, in particolare con la Titivillus...

Si. Il problema è che la Titivillus è una piccola struttura che non fa solo attività di pubblicazione, ha anche un teatro, fa spettacoli. Poi sono pochi, quindi l'anno scorso mi sono un po' dispiaciuta perché questi libri sono stati pubblicati ma non hanno avuto nessuna promozione. Avevo invitato l'editore a venire con delle copie dei libri, il pubblico le richiedeva, invece non ce n'erano. Ho parlato con l'editore e mi ha detto che non hanno la possibilità di aiutarci anche in questo. Quindi ho contattato una traduttrice che non traduce per noi, ma fa un lavoro di ricerca sugli spettacoli e ha seguito tutte le edizioni. Le ho chiesto di farmi una proposta di preventivo per questo lavoro di promozione delle opere pubblicate, di comunicazione, di contatto e relazione con i giornalisti, piccole conferenze stampa, di invio di informazioni a chi di dovere. Io non ho la capacità né la rete sufficiente per fare un lavoro del genere, conosco qualcuno a Roma, ma non basta. Devo dire che lei mi ha presentato un preventivo troppo alto che, con il budget che abbiamo, non ci possiamo permettere.

La cura delle edizioni, invece, la fa lei ?

Si, anche se non è il mio campo, quindi preferirei avere una persona esperta che se ne occupi. Ma la dovrei pagare e siamo sempre in difficoltà, quindi, anche se io magari non so la persona più giusta per svolgere questa attività, non c'è altra possibilità.

Mi ha detto che partecipa alla scelta dei testi ma partecipa anche alle altre fasi, come, ad esempio, quella della scelta delle compagnie?

No, questo lo fanno il PAV e, in genere, gli italiani, l'addetto culturale dell'Ambasciata. Ma non è il mio lavoro, io partecipo, poi alla fase successiva, seguo gli spettacoli.

Pensa che ci siano delle differenze, a livello di testualità, tra le varie edizioni alle quali lei ha partecipato?

Io non ho partecipato alla prima edizione perché ero arrivata da poco, l'ho seguita da lontano. Durante la prima edizione sono stati presentati testi già tradotti in italiano perché eravamo ancora in prova, quindi non potevamo correre il pericolo di fare qualcosa di troppo costoso senza essere sicuri del pubblico. Solo durante la seconda edizione abbiamo cominciato a far tradurre, quindi, a poco a poco, si è allargato lo spettro dei testi, insieme a quello delle città e dei teatri coinvolti. Ma i criteri di scelta sono sempre gli stessi.

Quindi il primo anno avete fatto ciò che hanno fatto, durante la scorsa edizione, per gli italiani in Francia: prendere testi già tradotti. Mentre quest'anno so che cominciate anche a tradurre dall'italiano al francese.

Si, ma ci sono anche delle cose sbagliate. Mi ricordo, per esempio, che ho molto sostenuto un testo di Mínyana che io trovo molto forte che s'intitola *La casa dei morti*, un testo già un po' vecchio che però pensavo fosse, e penso ancora sia molto importante, ma anche molto duro, poco comprensibile, con temi difficili, come la morte della madre. Magari in quell'occasione ho sbagliato io, dovevo proporre cose più divertenti, più leggere. Oggi mi rendo conto, dopo tre anni che sono in Italia, che la mentalità è molto diversa e certe cose che funzionano in Francia non possono funzionare qui.

Per questo credo serva il Comitato artistico, per lo scambio di opinioni.

Avete incontrato reazioni sempre favorevoli in editori, autori e traduttori?

Si, sempre. Una volta sola, a Bologna, Noëlle Renaude si è un po' dispiaciuta perché abbiamo fatto un lavoro con Luigi Gozzi, un traduttore molto in gamba e una grande figura del teatro italiano, con attori non professionisti. Io ho visto la presentazione dello spettacolo, era un lavoro bellissimo, molto curato. Poi hanno organizzato una festa di accoglienza in onore dell'autrice. Ma soprattutto il lavoro teatrale era davvero interessante. L'autrice se l'è presa perché non c'erano attori professionisti e ha visto in questo il segno di un disinteresse dell'Ambasciata, come se non prendesse il suo lavoro sul serio. Ma è stato l'unico caso che ricordi. Tutti gli altri autori sono stati, diciamo, meno narcisisti, hanno sempre riconosciuto il lavoro fatto.

Invece i traduttori come reagiscono di solito?

Diciamo che, prima di tutto, i traduttori sono contenti perché li paghiamo meglio degli editori italiani, perché in Francia da qualche anno c'è, attraverso il Centro nazionale del libro, un discorso volto a far riconoscere il lavoro dei traduttori come un lavoro d'autore, quindi c'è un grande dibattito sulla questione dei diritti. Attraverso questo progetto sul teatro in Italia stiamo anche cercando di sostenere il lavoro dei traduttori che qui vengono pagati una miseria. Io per una traduzione di un testo teatrale pago almeno duemilasettecento euro. Il pagamento dà valore al lavoro e io devo essere sicura della qualità di una traduzione teatrale, sempre molto complessa, perché so che un lavoro fatto in una settimana non andrà bene. Inoltre spesso bisogna fare due versioni: una per la

scena, che può essere un po' diversa dal testo originale, e una per l'edizione definitiva, più fedele. Ad esempio ricordo che in un testo di Ronan Chéneau venivano citate molte figure politiche francesi e la traduttrice si è trovata in difficoltà e io le ho consigliato di trasformarli in personaggi italiani. Per l'edizione scritta questo non si può fare, si può giocare sui modi di dire per fare un lavoro di interazione con il lettore, ma non si può cambiare completamente il contenuto dell'opera.

E gli editori?

Con gli editori è un po' più difficile, sono sempre un po' scettici perché sanno che il teatro non si vende. Io ho lavorato il primo anno con Costa & Nolan, una casa editrice di Milano. È anche vero che, magari, la scelta dei testi non era abbastanza strutturata, né avevamo grandi nomi, quindi la casa editrice ha avuto dei problemi a vendere le copie. La stessa cosa che è successa l'anno scorso con la Titivillus, ma credo che sia in generale dura, perché gli editori hanno tutto l'interesse di far circolare le loro opere, ma si scontrano con tutta una serie di difficoltà materiali

Mi diceva che a volte capita che gli autori seguano le traduzioni...

Sì, si instaura una relazione diretta tra autore e traduttore. Ci può essere una traduzione frutto di una collaborazione, con, anche in questo caso alcuni problemi. Ad esempio mi ricordo che Gioia Costa ha avuto dei problemi con Jean-René Lemoine che credeva di capire, parlare e leggere perfettamente l'italiano, mentre è francese, ha vissuto solo un anno in Italia. Nonostante questo, pretendeva di interferire nella traduzione. Ogni tanto la collaborazione può essere pericolosa, ma è successo solo una volta, negli altri casi c'è stata sempre una grande disponibilità.

Quali sono, secondo lei, le differenze tra l'editoria per lo spettacolo italiana e quella francese?

Penso che la Francia abbia avuto da sempre una politica del libro più intensiva, dinamica. A partire dagli anni Novanta si è creata una rete di librerie per il teatro. Nelle grandi città si sa che, andando al Théâtre de l'Odéon, si troverà una libreria con i testi messi in scena. Ci sono anche piccole librerie, soprattutto a Parigi, che hanno un fondo di teatro. Qui in Italia è più difficile, ci sono dei limiti nella distribuzione dei libri, ma non solo dei testi teatrali. Ci sono delle piccole case editrici che non riescono ad emergere.

Quindi in Francia è tutto molto più sostenuto dallo Stato?

Sì, anche le pubblicazioni. Ci sono programmi per tutta la catena del libro, partendo dall'autore, con residenze di scrittura, al traduttore che si può anche aiutare attraverso vari tipi di borse, fino all'editore, persino per aiutarlo a fare dei cataloghi on line e, addirittura, fino alle librerie. Per esempio, le librerie possono chiedere dei soldi, non molti, per creare un fondo di poesia, di teatro, di fumetti e il CNL finanzia l'acquisto di novità. I libri sono presenti nelle librerie. In Francia c'era, e c'è ancora adesso, una cura dell'intero processo della catena del libro perché tutti i punti sono legati, quindi se non si cura il lavoro del libraio, si sa che l'editoria avrà delle difficoltà, perché è tutto collegato. Anche lì, comunque, ci sono problemi di soldi.

Invece per la copertura dei diritti?

Li paghiamo noi.

Come funziona la catena dell'edizione di un vostro testo in Italia?

Facciamo una lista di testi da proporre, scelti dopo le varie discussioni con il Comitato artistico, alcuni già tradotti, magari già presentati in altri teatri, insieme ad altri non tradotti. Il PAV inizia a proporre questa lista ai vari teatri e in base alle scelte dei teatri stessi, dato che c'è una ripartizione su tutto il territorio coinvolto nella rassegna, io faccio tradurre i testi scelti, ma non ancora tradotti e poi, quasi nell'ultima fase, si propone la traduzione all'editore italiano. I diritti sono un aspetto che curo io, ma è una pratica assolutamente amministrativa: contatto l'editore francese mi informo sul prezzo dei diritti, chiedo all'editore di fare un contratto con la casa editrice italiana anche se lo pagherà l'Ambasciata, quindi chiedo di mandare a me la fattura. Il problema nasce spesso con la casa editrice italiana che magari si dimentica o rimanda e fa slittare tutti i tempi.

Però, comunque, non tutti i testi vengono pubblicati...

No, di solito no. L'anno prossimo spero che possa succedere e Andrea Mancini me ne ha dato la conferma ma a condizione che si trovi una soluzione per valorizzare di più questi libri. Invece, come dicevo prima, il preventivo per la comunicazione e la distribuzione di tutti i libri in tutti i teatri e nelle grandi librerie che ho avuto, minimo, mi costerebbe

quattromila euro e non me lo posso permettere. Ricordo bene, ad esempio, che a Bologna molte persone venute a vedere Mouawad mi hanno chiesto dove avrebbero potuto trovare il testo dello spettacolo ed ero disperata. Quindi ho bisogno di una persona che si occupi solo di questo, della presenza del libro nelle librerie e nei teatri, perché riconosco che è un lavoro fondamentale.

INTERVISTA ANTONIO CALBI
(Milano - Palazzo Marino, 5 novembre 2009)

Come nasce il progetto e quando e con che ruolo lei è stato coinvolto?

Non mi ricordo precisamente quando nasce il progetto, ma credo nel 2005. C'era Olivier Bouin e Descotes non era ancora arrivato. Viene a trovarmi all'Eliseo di cui, all'epoca, ero Direttore artistico, Claudia Di Giacomo di PAV, un'associazione di Roma molto dinamica e capace, con la quale avevo realizzato, nel 2004, un progetto enorme, impegnativo, complesso che era *Italy for Rwanda (1994-2004)*, sulla memoria del genocidio dei Tutsi ruandesi, che portammo in cinque città d'Italia. Quando Claudia viene da me mi dice che c'è la possibilità di costruire un progetto di promozione della drammaturgia contemporanea francese in Italia e mi chiede di farmene carico. Infatti, se lei vede i materiali della prima edizione, elaborati da noi, da me direttamente, io ho il ruolo di chi ha costruito e curato il progetto. Poi, quando mi sono trasferito a Milano, ho lasciato tutto in eredità all'Ambasciata, a PAV e all'Eliseo che sono i tre principali partner. Quindi, se consulta i pieghevoli della prima edizione, legge "ideazione e cura: Antonio Calbi", "direzione artistica: Antonio Calbi e Gioia Costa". Diciamo che la prima persona alla base del progetto è il sottoscritto. Poi è arrivato Olivier Descotes, persona molto dinamica e intraprendente, l'ha fatto proprio, l'ha continuato, l'ha sviluppato. Mi ha fatto rimanere un po' perplesso il fatto che sul catalogo da lui curato, fatto prima di lasciare l'Ambasciata di Francia, in cui documenta tutti i progetti ereditati o messi a punto da lui, c'è un'omissione della paternità del progetto: cita Antonio Calbi del Teatro Eliseo e Gioia Costa, ma non mette in evidenza che il progetto l'ho costruito io. Non mi piaceva tanto l'idea di promuovere la drammaturgia francese, così, *d'emblée*, allora ho elaborato un progetto che, fin dal titolo, è molto chiaro, cioè *Faccia a Faccia, Face à Face*: confronto tra i due sistemi, tra i due mondi teatrali, tra le due drammaturgie. Questo era il primo principio che ha ispirato e guidato la costruzione della prima edizione. Se ben ricordo, gli autori sono stati scelti insieme ma soprattutto con l'apporto di Gioia Costa perché io conoscevo la drammaturgia francese ordinariamente, non mi sono mai considerato uno studioso dell'argomento. Quindi, la scelta dei testi l'ha fatta con perizia Gioia e poi abbiamo discusso insieme gli autori. Consideri anche che ci venivano date molte sollecitazioni dalle istituzioni francesi preposte che, se volevano un autore, ci invitavano caldamente a inserirlo. Ho accolto con piacere questa possibilità e per me è sempre stato chiaro, fin dall'inizio, che doveva essere

un confronto. Ecco perché ho cercato di diffonderlo su tutto il territorio nazionale, quindi coinvolgendo la rete del Candoni, il primo anno.

Poi questo imprinting, questa volontà di fare un progetto geograficamente capillare, è stata ereditata e sviluppata. Anche lì, non c'era scritto da nessuna parte che doveva essere un progetto fatto in altre città, io ho pensato di farne un treno, di farne una specie di discesa di Carlo VIII con lo stendardo di *Face à Face* da Udine a Palermo, da Ventimiglia a Santa Maria di Leuca. La diffusione su tutto il territorio è stato il secondo criterio.

Un terzo criterio è stato il coinvolgimento diretto dei teatri, cercando di attivarli al massimo, di invitarli a far proprio il progetto, le drammaturgie, di scegliere i copioni, in base alla sensibilità espressa fino a quel momento.

L'altro elemento per me imprescindibile era la presenza degli autori, oltre alla *mise en espace* o alla lettura e il confronto tra l'autore francese e l'autore italiano, cosa che poi si è persa nella seconda edizione. Per cui, anche quello di associare, perlomeno a Roma, a ogni copione un rappresentante della drammaturgia italiana, serviva a far sì che il progetto non fosse semplicemente al servizio dei francesi ma prevedesse una reciprocità e sulla reciprocità ho sempre insistito. Durante la prima conferenza stampa, davanti all'Ambasciatore ho sottolineato il mio augurio affinché l'anno seguente accadesse la stessa cosa in Francia. Certo, loro possono rispondere che sono stati loro ad aver promosso in Italia, che dovrebbe fare altrettanto l'Ambasciata italiana in Francia, ma, come lei ben sa, noi siamo assolutamente incapaci, non solo di stare bene a casa nostra, ma anche al di fuori dell'Italia. Sulla capacità dell'Italia di promuoversi all'estero si potrebbe scrivere un manuale di inefficienza e di incapacità.

La prima edizione è stata bella: mi ricordo le serate all'Eliseo sempre prese d'assalto, con una bella tensione, una bella atmosfera, un bel clima, come le serate all'Ambasciata. Il progetto è nato come opportunità di far conoscere gli autori e i testi contemporanei francesi agli italiani, ma anche di attivare un dialogo tra autori italiani e francesi e altrettanto sarebbe dovuto accadere in Francia. Doveva essere un confronto tra i due sistemi teatrali, cioè: perché una nazione come la Francia ha un sistema teatrale molto più solido del nostro, una lingua unica da molto più tempo di noi, è così compatta e così diversa rispetto a noi? Queste erano le domande che mi ero posto e che volevo che, alla fine del progetto, in qualche modo, avessero risposta. La differenza è che i francesi sfornano testi in continuazione, ci sono platee che li attendono, li applaudono, li apprezzano, lo Stato e le varie istituzioni sostengono la scrittura in modo organico, costante, serio, e quindi c'è un sistema di autori, di drammaturgia contemporanea molto più solido e interessante dal punto di vista del peso, dell'organicità. Il nostro sistema,

invece, si disinteressa totalmente degli autori contemporanei, non si rischia, il pubblico è stato abituato ad essere pigro e ad accontentarsi di classici, il massimo per i programmatori, per i registi, per il pubblico è andare a vedere o produrre un classico leggermente rivisitato. Certamente il teatro francese ci insegna che ha una grande tradizione, da Molière in avanti, di patrimonio, di eredità, di repertorio che però non schiaccia mai il contemporaneo. Da noi, invece, il contemporaneo non esiste. Nonostante questo, l'idea che mi sono fatto io, è che noi abbiamo un maggior dinamismo in quel teatro che non appartiene alla scrittura, alla parola, ma ha altri codici, altre forme, altri tipi di sperimentazione. Quindi noi abbiamo Motus, eccetera, loro hanno Schmitt, piuttosto che Marie NDiaye che è stata la prima donna a vincere il premio Goncourt. Quindi noi abbiamo una tradizione diversa, ma, soprattutto, abbiamo una lingua che non è una lingua teatrale, è giovane, poliedrica, parcellizzata nelle lingue regionali, i dialetti. Gli autori francesi sono dei bravi mestieranti perché hanno platee che li attendono, ma mi sembra, almeno per quello che ho potuto testare, che non ci siano delle sperimentazioni dal punto di vista della lingua e della forma testo straordinarie. Ma va bene anche così, sono comunque invidiabili, hanno un sistema che funziona, abbiamo tanto da imparare da loro. Quindi diciamo che *Face à Face* doveva essere anche un'occasione di riflessione e confronto tra i due sistemi. Le domande erano: tu, autore come ti mantieni? Così poteva venire fuori che i francesi sono autori che vivono del loro lavoro e non persone che, come in Italia, sovente, scrivono a tavolino e raramente vivono del loro mestiere, o incontrano la messinscena.

Perché è stato abbandonato questo face à face effettivo?

Per incapacità nostra, ma anche per un metodo non cristallino di chi è entrato dopo come partner. Quando ho visto che a Parigi giravano i soliti nomi, sono rimasto un po' deluso. Perché è chiaro che portare Scimone, eccetera, va benissimo, però doveva esserci una reciprocità più vistosa e più simile, nella costruzione, a quello che avevamo fatto noi. Da questo punto di vista, però, dobbiamo responsabilizzare le nostre istituzioni, che non hanno svolto il loro compito alla stessa maniera dei francesi. Sicuramente è una reciprocità impari. È anche vero che il sistema francese non è articolato come il nostro, è molto monocentrico, per cui si fa una cosa a Parigi e si dà per assolto il compito.

Lei ha partecipato anche alla ricerca dei finanziamenti? Ad esempio, com'è avvenuto il coinvolgimento del Comune di Milano?

Il Comune di Milano è subentrato dopo, quando io, dal primo gennaio 2007, sono venuto a lavorare qui. Avevamo già intenzione, durante la prima edizione, prima che io diventassi Direttore del Settore Spettacolo, di allargarlo anche a Milano e di trovare dei finanziamenti pubblici. Non solo, teatri e compagnie complici, ma anche qualche istituzione. Si pensava già ad altre città. La più facile era Milano perché era la mia città, per cui avevamo già messo in cantiere, nel 2006, che avremmo bussato a questa porta. Quando sono arrivato, ho parlato con Sgarbi, che era Assessore alla Cultura, ha dato subito il suo ok, e il Comune è diventato partner istituzionale, con conferenza stampa a Palazzo Marino, la sede del Comune, e coinvolgimento dei teatri, a partire dal Piccolo.

Era naturale l'approdo al Piccolo. Nel testo che io avevo scritto per la prima edizione, facevo riferimento alle analogie e alle differenze tra i due sistemi. Ricordavo come la nascita del Piccolo Teatro si rifacesse al sistema dei teatri pubblici da Jean Vilar in poi in Francia; ricordavo come Strehler fosse molto amato dai francesi anche perché socialista, come Jack Lang, allora Ministro della Cultura, e come avesse contribuito alla fondazione del Teatro D'Europa, l'Odéon a Parigi.. Se non ci sono la visionarietà, l'amicizia, l'empatia che si creano tra le persone, sovente, le cose poi si realizzano con più difficoltà. Non a caso quando Strehler si è dimesso, si è chiesto a Jack Lang di prendere un *interim* nell'attesa di decidere che cosa sarebbe stato del Piccolo. Quindi il dialogo tra le due civiltà teatrali c'è stato, a partire dai Comici dell'Arte, ovviamente, che, dal Cinquecento in avanti, se ne sono andati a Parigi, fino a Goldoni che sceglie di passare l'ultimo periodo della sua vita lì, senza arrivare a Leonardo. Tra le due culture c'è sempre stato uno scambio serrato. Forse, è la nazione di maggior riferimento per noi. Pensi al mondo dell'architettura: da Gae Aulenti che va a fare la Gare d'Orsay, a Piano, Rogers, eccetera, che fanno il Beaubourg. Diciamo che sul piano della cultura c'è sempre stato un fervidissimo dialogo tra i due mondi, a partire dai Medici

Tornando al discorso dei soldi, il Comune di Milano è diventato un partner, come il Piccolo. Poi si è affievolita un po' quella caratteristica, che secondo me era importante, di laboratorio di pensiero, di scambio, quella dimensione da addetti ai lavori, ma anche per i curiosi.

Quindi, attualmente, lei non partecipa alle riunioni del Comitato Artistico?

No. Sono stato tenuto dentro ma, materialmente, non partecipo.

Ha seguito direttamente solo la prima edizione?

Ho costruito il progetto. Che poi oggi è leggermente diverso, ha perso dei pezzi, ma questo va bene. Per cui io rivendico la paternità di quella messa a punto, di quella forma che sarebbe potuta benissimo essere un'altra, visto il carattere di incontro, di diffusione, di tanta carne al fuoco, ma iper-selezionata, il coinvolgimento di certe compagnie e non di altre, di certi teatri e non di altri, questo è stato elaborato durante la prima edizione. Poi sono contento che il progetto vada avanti e che abbia successo. L'altro mio rammarico è che non ci sia stato un controllo preciso, perlomeno io non l'ho percepito, sulla parte francese.

Il primo anno quanto è durata la costruzione del progetto, da quando lei è stato coinvolto a quando il progetto è partito?

Ci abbiamo messo poco, anche perché io sono uno abbastanza veloce. Dal primo incontro con Claudia Di Giacomo che mi ha chiesto di inventare qualcosa per questa possibilità che era venuta fuori, due mesi. Abbiamo messo subito tutto a punto, ci siamo confrontati con i responsabili dell'Ambasciata. Abbiamo fatto la conferenza stampa con l'Ambasciatore e credo che fosse venuto anche Marrazzo.

Quindi non le farò nessuna domanda sulla triennialità...

Secondo me la prima edizione è stata molto vivace, molto bella; la seconda edizione, ancora; già la terza si è un po' affievolito quello spirito di scoperta, abbiamo inglobato cose che erano già in cantiere, vedi il caso del doppio Lagarce del Piccolo. Però la bontà del progetto c'è ancora, nonostante i soldi siano pochi. Secondo me, anche il titolo era bello: faccia a faccia, *face to face*. Poi infatti pensavamo, addirittura, fantasticavamo, che avremmo fatto altrettanto con la drammaturgia inglese.

Quale criterio ha guidato la scelta di autori e testi?

Cercavamo di trovare quei testi che potessero incontrare il favore e l'apprezzamento del pubblico italiano. Abbiamo provato a diversificare il più possibile l'offerta, nel senso che abbiamo elaborato un programma che contemplasse la commedia un po' leggera, il dramme, dando conto di una drammaturgia sfaccettata. Mi ricordo che avevamo fatto leggere a Claudia Cardinale Marie NDiaye, poi però non l'abbiamo coinvolta. Insomma, cercavamo di trovare quei testi giusti per l'Italia. E si ritorna al discorso di prima perché,

mentre Parigi è abituata a un certo tipo di commedie, qui il contemporaneo che non sia il Novecento già conosciuto o il moderno, non prende. Giocammo molto sull'attrattività: vista la novità degli autori, cercammo di associarli agli attori, questo è stato un lavoro che mi sono divertito a fare. Per cui appunto, dalla Lojodice, a Blas Loca Rey, alla Sandrelli, quelli che erano amici. Per esempio, era scontato far incontrare Herlitzka con Novarina, perché lo aveva già fatto prima. Tutto questo è venuto facile ed era necessario, perché il Teatro Eliseo ha un ventaglio di relazioni, creato nel tempo, che è un grosso patrimonio, per cui questo è stato un elemento importante, anzi, è stata una delle linee ispiratrici del progetto: far conoscere gli autori francesi, i testi più interessanti, farli dialogare con gli autori italiani per cercare di capire differenze e analogie tra i due sistemi, ma, soprattutto, mettere in bocca quelle parole a degli attori promoter, a degli attori testimonial di un certo peso. Per cui è stato bello, anche con poche prove, che questi attori si mettessero in gioco.

Il criterio di scelta delle compagnie è stato questo, quindi?

Sì, per esempio, mi ricordo che l'Arca Azzurra Teatro cercava un testo d'ensemble che permettesse di utilizzare al meglio una compagnia molto *amical familiare*. A Udine facevano cose un po' più d'impegno, allora avevamo pensato *Daewoo* di François Bon. Su Napoli avevamo pensato a qualcosa di più visionario e scoppiettante, per questo Moscato. Abbiamo tenuto conto delle caratteristiche, abbiamo cercato di far incontrare al meglio, in modo più empatico possibile, gli artisti con i testi. Poi non so se questo nelle edizioni seguenti sia stato portato avanti.

Quindi lei non ha seguito affatto il progetto in Francia?

No, per niente, non sono stato coinvolto, non sono stato neanche invitato. Io mi sono lamentato per questa cosa. Io sono stato il primo ad aver parlato con l'ETI di questa possibilità, ne parlai con la Marinelli, nel caso in cui volesse essere coinvolta, al tempo era Direttrice del Dipartimento del Comune, ma nonostante, appunto, gli scambi tra Veltroni e Delanoë, il sindaco di Parigi e nonostante tutta l'amicizia tra Roma e Parigi, quando siamo andati a bussare alla porta del Comune, ci è stato detto picche, il primo anno. Probabilmente, è subentrata la classica pigrizia delle persone che non osano, finché non capiscono di cosa si tratta. Probabilmente hanno pensato: prima sperimentate, poi vediamo. Che invece è sbagliato perché le istituzioni hanno proprio questo compito.

Nel momento in cui proponevate i testi alle compagnie, ai teatri, non fornivate criteri per la resa scenica?

Assolutamente no, nel rispetto dei ruoli e delle competenze. Anzi, io mi ricordo che il primo anno, furono fatti leggere anche più copioni alle compagnie. Ma questo era il compito di Gioia Costa, il mio è stato quello di costruire il progetto e di selezionare le compagnie. Poi non avevo il tempo di leggere i copioni, quindi, alcune volte lo facevo, ma, soprattutto, si facevano delle riunioni, si discuteva, Gioia ci raccontava le trame, gli stili della lingua e si combinavano gli accostamenti, le associazioni, i matrimoni.

Gli obiettivi sono chiari, ma, secondo lei, quali sono state le condizioni che hanno favorito e quelle che invece hanno ostacolato il progetto, nel momento della sua nascita?

Di favorevole c'era, secondo me, l'idea dell'internazionalità. Claudia ha visto bene in me la persona giusta perché l'Eliseo era un teatro importante e, nel momento in cui si è sbilanciato, si è buttato, anzi, si è fatto conduttore, si sono aperte molte porte, anche se poi ne sono rimaste chiuse altre. Però, durante il mio quinquennio romano, di progetti di questo tipo, trasversali, ne abbiamo fatti. Il taglio che ho dato al mio lavoro all'Eliseo, è stato proprio quello: farlo uscire dalla sua dimensione un po' monolitica e metterlo come capo popolo, capo banda anche in progetti nuovi per la sua tradizione. Dal progetto sulle donne, a quello sul teatro civile, al *Rwanda*. Anche lì il Comune non c'è stato, clamorosamente. Veltroni, che è un africanista e aveva detto di voler andare lì in pensione e di prendere un aereo ogni due anni per andare in Africa e portarci i ragazzi, le scuole, a giocare a pallone, in Senegal piuttosto che in altri paesi africani, al *Rwanda* ha dato picche. Ci sono delle cose che non tornano.

Quindi, la cosa che ha facilitato è stata avere una persona come me, specializzata nella costruzione di progetti, fino ad oggi tutti quelli che ho fatto sono stati vincenti per un combinato di ingredienti che io uso sempre. Certi progetti vanno costruiti, comunicati e fruiti in un certo modo, questa è la felice chimica e alchimia che ho sempre fatto in vita mia. *Teatri90*, *Teatri90 Danza*, *Teatri dello sport*, il *Rwanda*, *Subway*, *Sinfonie per i corpi soli*, *Face à Face*, il progetto di teatro e carcere all'Eliseo che è stata una cosa pazzesca perché abbiamo portato uno spettacolo prodotto da noi, di Orsini, Marini, con la regia di Elio De Capitani, scelto da me, sulla *Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde a Rebibbia e abbiamo fatto un baratto, chiedendo ai carcerati ergastolani, camorristi, un pezzo della loro *Tempesta*, stupenda, fatta prendendo la traduzione di Eduardo in napoletano seicentesco. Erano tutti progetti che prevedevano la rete. I tre omaggi che abbiamo fatto quando ero all'Eliseo, a

tre milanesi, Strehler, Gadda, Testori, sono stati condivisi con altri. Per esempio, quello su Testori inglobava altri teatri di Roma, il Vascello, l'ETI, il Valle, quello su Strehler il Piccolo e il Valle. Ho sempre cercato di lavorare in rete.

Questo, soprattutto, è stato un elemento vincente insieme al fatto che il *planning* di partenza fosse promosso dall'Eliseo e Calbi. L'Ambasciata di Francia, certamente, tutto il *cotè* francese, sapere di avere alle spalle tutta l'associazione degli editori, dei traduttori, il Ministero, delle istituzioni al servizio, è stato una garanzia. *Face à Face* nasceva con delle caratteristiche positive, una buona spinta.

Però, alla fine, io mi domando: poi, tutto questo a che cosa è servito? Qualcuno degli spettacoli testati ha avuto vita propria? Poco. Perché tutto si è sviluppato in un contesto di pigrizia e fragilità del sistema teatrale italiano, per cui è chiaro che se si deve scegliere tra Emmanuel Schmitt e Pirandello, si sceglie ancora Pirandello, anche se Schmitt è abbastanza commerciale, ha scritto moltissime farse. Non so, secondo me, l'obiettivo è stato raggiunto. Perlomeno nella prima edizione. Poi è uno di quei progetti che io non tirerei per le lunghe. Io sono abituato a lavorare per trilogie e, anche se le cose vanno bene, bisogna abbandonarle, perché, se ci si siede, perdono valore, a meno che non abbiano una connotazione festivaliera, o, comunque, una lunga prospettiva, ma, anche in quel caso, devono rinnovarsi continuamente. In questo caso io lo avrei azzerato a tre. Avrei fatto tre edizioni di *Face à Face* e poi avrei provato a fare qualcos'altro. Mi sarei concentrato su delle coproduzioni, magari avrei preso tre testi, o anche uno solo, coprodotto e sostenuto nella distribuzione, avrei fatto un concorso tra le opere testate l'anno precedente per verificare quale alla prova del palcoscenico e dell'incontro col pubblico fosse risultata più interessante, l'avrei sostenuta co-produttivamente, facendola fare da due o tre compagnie e scegliendo la migliore. E poi avrei fatto più scambi. Però sarebbe stato uno sviluppo che lo avrebbe trasformato in un'altra cosa. Quindi, visto che *Face à Face* coinvolge una ventina di teatri, dire a questi teatri: benissimo, ospitate uno spettacolo francese, vi aiutiamo, però vi facciamo conoscere i vostri cugini d'oltralpe e istighiamo le istituzioni italiane a fare altrettanto di là. Forse lo sviluppo poteva essere cominciare da un *Face à face* drammaturgico e farlo diventare un'occasione di scambi, di gemellaggi, magari meno dispersivo, concentrandosi, un anno, su tre città, tre compagnie, l'anno dopo, su altre tre, eccetera. Possibili sviluppi, secondo me, ce ne sono tanti. Anche perché gli autori che abbiamo promosso durante le edizioni sono una cinquantina. Metta insieme gli autori italiani degni di andare all'estero: sono pochi.

Credo anche che sia mancata una giornata di riflessione sulla drammaturgia, a me è mancata, io avevo suggerito di farla, un meeting di una giornata in cui inviti le istituzioni, i

direttori dei teatri, cioè il sistema, e gli autori, italiani e francesi a fare il punto sulle analogie e differenze. Noi abbiamo da imparare da loro e loro hanno qualcosa da imparare da noi. Sarebbe stato utile e magari si potrebbe fare.

Comunque, in genere, è stata un'occasione positiva, anche se si poteva sfruttare meglio per entrambi, soprattutto per noi e, forse, qualche conclusione si poteva trarre: quali sono i temi che frequentano: la famiglia, i sentimenti; le tipologie di scrittura; le tipologie di poetiche; le tipologie di soggetti e temi; le tipologie di pubblico a cui si rivolgono. Tutte cose che raccontano i testi.

Io la prima edizione me la sono fatta tutta. La scorsa edizione, qui a Milano c'era poco, ho visto i Lagarce e le due serate.

Secondo lei, stiamo assistendo a un ritorno di testualità?

No, secondo me, assolutamente no. Direi di no, nel senso che non vedo autori nuovi. Alla fine degli anni Ottanta ero alla Ubulibri e si parlava di ritorno del testo perché nell'85, con *Pièce noire*, Moscato aveva vinto il Riccione, c'era Quadri. Ma, guarda caso, era una lingua assolutamente eccentrica, visionaria, un personaggio visionario. Quindi il testo in Italia è sempre legato a una figura molto anomala, molto carnale, sempre lingua – corpo – parola, come Testori ci ha insegnato, quindi tutta la drammaturgia italiana alta, artistica che si è affermata è stata legata a personaggi... maledetti? Straordinari! Veri artisti, non mestieranti, tutta gente che si sporca col palcoscenico, che si mette in gioco direttamente. Testori ha finito, nell'ultimo periodo della sua vita, per buttarsi in scena, da *In exitu* alla stazione centrale di Milano o nella sua famosa replica del Teatro della Pergola, a Firenze, con gli insulti, eccetera. Tarantino non si è messo in scena ma ha una lingua assolutamente poetica. Per il ritorno di testualità, se intendiamo una drammaturgia corrente, ordinaria, mi vengono in mente Erba, Longoni. Ancora loro. Le grandi punte sono quelle degli anni Ottanta: Scaldati, Moscato, Ruccello, Tarantino. Le grandi lingue. Ecco, ho la sensazione che Massini sia uno capace, che unisca tutte e due le cose: una perizia sulla lingua e una volontà di essere meno poetico, più reale. Paravidino, Letizia Russo, Spiro Scimone, sono quelli della seconda generazione. Però, secondo me, un ritorno della testualità, no. Nel senso che se vedo il nuovo, che per fortuna c'è sempre, vedo cose che, certo, utilizzano la parola, ma sempre legata alla cosiddetta scrittura scenica. Se penso a Babilonia Teatri, c'è la parola, però è un rap, ad esempio in *Made in Italy*, alla parola è sottratta quella aulicità, quel tono che magari noi pensiamo debba avere a teatro, è resa quasi verso, scarna, buttata lì. Lo stesso discorso vale anche per gli altri, i nuovi che ci fa scoprire Scenario o i figliolini

dei figliolini. Secondo me il nostro teatro è sempre una via di mezzo: c'è Pippo Del Bono che fa l'artista, si denuda, si mette in scena e usa la parola come elemento tra i tanti e poi, per fortuna, ogni tanto emerge qualche autore. Però chi sono gli autori che vengono rappresentati che superano un tot di repliche? Non so, la Battaglini è rimasta lì appesa. Dove sono gli autori italiani che hanno avuto il beneficio di una tournèe, di un periodo serio di repliche?

Secondo lei, questo a cosa è dovuto?

Secondo me è proprio una inadempienza del teatro in generale. Il teatro o eccede in artisticità o in ordinarietà e in pigrizia. Secondo me è colpa di più figure e ruoli e del contesto. Nel senso che, per esempio, l'autore si pone il problema di far parlare il suo testo? Perché in Italia nessuno si è preoccupato di scrivere un testo sulla nostra situazione attuale? Perché non c'è un copione su Berlusconi? Il cinema ci ha provato un pochino di più a raccontare chi siamo e dove andiamo, che è banale e retorica come domanda, ma è fondamentale perché per me il teatro è arte speciale, è esperienza, non fruizione passiva ed è un'esperienza dialettica di condivisione, non ha non una funzione sociale, ha una dimensione sociale. Quindi quando un autore scrive per il teatro, di che cosa ci parla? Io non vedo copioni che parlano di noi, di noi Italia. Piccole cose. Si fa teatro di impegno, si raccontano i *Miserabili* di Paolini, il *Vajont*, le morti bianche; l'unico spettacolo sulla mafia che ricordo era *Il processo* di Fava, interpretato allo Stabile di Catania nel 1985, mi sembra, venticinque anni fa. Qual è l'autore che, semplicemente, non in modo realistico o d'impegno, ma, semplicemente, ci racconti qualcosa che siamo noi? Spesso si trovano degli agganci con la cronaca, con la realtà, allora si produce lo spettacolo sull'eccidio di Voghera, queste cose che non servono a nessuno se non qualche gruppo o qualche compagnia militante o d'impegno che crede ancora in un teatro fatto per piccole comunità, per piccole platee. Però il teatro italiano non ha mai avuto la missione di raccontare l'Italia. Chi ha raccontato l'Italia è stato Pirandello, alla sua maniera, con la borghesia eccetera, poi c'è stato Eduardo, e basta. Per il resto Dario Fo si è divertito, certamente. Però quali sono gli autori degni di essere esportati? Pochissimi. Gli altri sono tutti piccole cose, non so Longoni, la Comencini. Quando ho visto *Tre partite* mi sono talmente irritato perché era talmente banale che sono rimasto sconcertato, poi, dopo, l'ho anche rivalutato perché ho pensato che, nell'assenza, questa sia la via più breve per far rimanere il pubblico a teatro senza fargli vedere Shakespeare, Molière, Pirandello o Goldoni, anche se era proprio ai minimi termini, una roba oratoriale, l'ho definita. Ma questo è anche il nostro cinema. Noi

siamo piccoli, siamo provinciali, siamo poveretti, l'Italia è così, ma in tutti gli ambiti: la nostra musica, la nostra coreografia, la nostra danza, la nostra pittura. Abbiamo poche cose eclatanti e quelle poche eclatanti sono ruffiane: Cattelan, piuttosto che la musica leggermente ruffianetta, da Einaudi a Bocelli. Non abbiamo una tradizione culturale forte, siamo un mix di populismo, di televisivo, di lobby intellettuali, ci sono i vari cenacoli che però non portano a nulla. Questa è la sociologia dell'Italia, l'antropologia di un paese. Secondo me il teatro non si è interrogato a sufficienza e poi è troppo isolato, troppo frammentato con Enia da una parte, Emma Dante dall'altra. Questa è la responsabilità degli artisti.

Ieri c'è stato il funerale della Merini e ho pensato proprio questo. C'era moltissima gente al Duomo, gente qualsiasi ed è stato bello questo lungo applauso per una persona che, prima di essere una matta, era una comune che però diceva delle cose e i versi che venivano fuori dalla sua bocca, anche in questo modo un po' svogliato, erano potentissimi, sono potentissimi. E ho pensato che i poeti sono per i laici ciò che i santi sono per i credenti. Il poeta è un mistico, in fondo, è un tramite che tira fuori delle cose che noi non siamo capaci di dire. Allora il teatro dovrebbe essere proprio questo: il luogo in cui si aprono visioni, squarci, emozioni, inquietudini, in cui si ragiona e si viene colpiti. Che lo faccia con una parola, con un bel testo che mi racconta un flash, visionario o realistico che sia, di una dimensione metafisica, spirituale o concreta, che lo faccia con la parola, realistica o poetica, che lo faccia con un corpo, una danza, una dimensione scenica articolata alla Raffaello Sanzio non è importante, ma deve farlo. Secondo me, la maggior parte del teatro italiano non lo fa. Io non credo negli attori e nelle attrici *mannequin*, c'è molto narcisismo anche nella nuova generazione, penso ad alcuni attori quarantenni che pensano prima di tutto a se stessi, a come devono comparire in scena e a quanto devono guadagnare. Io non ho conosciuto un attore umile, operaio, ho conosciuto attori molto rigorosi, attori che studiano. Valentina Cortese, umilissima, ha ottantasette anni e studia ancora prima di fare i magnifici atti della Merini o *L'amore* di Testori, ma queste sono persone uniche. Un Soleri che, ancora oggi, si fa dieci piani a piedi per fare ginnastica e tiene viva la tradizione, perché non è vero che *l'Arlecchino* è uno scandalo, io l'ho visto applaudire a Montreal con le lacrime. Questi però sono casi eccezionali.

Quindi, secondo me, manca la serietà, la vera passione, manca la vera onestà intellettuale della gente di teatro. Colpa degli autori che, quando si mettono a tavolino, non ho capito a chi pensano. Colpa degli attori che pensano solo a se stessi. Colpa dei registi che o sono troppo autoreferenziali, o sono troppo mestieranti, al servizio di uno spettacolo che è una tavola imbandita. Ci sono registi che andrebbero eliminati, che hanno fatto il male del

teatro italiano, che si considerano dei coordinatori dell'allestimento, mentre la regia è un'altra cosa. O sei un regista autore, alla Ronconi, o sei un regista che tira fuori dagli attori il massimo, ma tu devi sparire, deve vibrare lo spettacolo, dovuto anche alla tua regia. Quindi la responsabilità è di tutti gli artisti di teatro e dei direttori dei teatri che, il più delle volte, sono degli artisti. Ma è finita l'epoca dei teatri casa dei registi, dopo Strehler e Ronconi, fine. I teatri devono essere gestiti da Direttori generali, come sono stato io, possibilmente *open mind*, possibilmente che abbiano la capacità di riformare, di far dialogare tradizione e innovazione, di condurre il pubblico anziano verso il nuovo. Quando io ho portato Paravidino, il dialogo di Fausto Russo Alesi, *Natura morta in un fosso*, con la regia di Sinigallia, al Piccolo Eliseo, il pubblico è scoppiato perché l'attore era bravissimo, il testo raccontava l'Italia e tutti l'hanno seguito. Quindi l'intelligenza di un direttore è capire cosa si può fare in teatro e cosa si può fare per andare avanti.

Poi è colpa, ovviamente, delle istituzioni che non fanno il loro mestiere, perché la politica culturale non vuol dire fare il minculpop e controllare, censurare o dirigere eccessivamente, ma creare patti con la compagnia in base a scambi: io ti sostengo, ti do la sede, ti do dei soldi, ma qual è la tua funzione, me la racconti? Ognuno deve trovare le sue ragioni, un teatro ha le sue, un altro teatro ne ha altre.

Quando queste persone sono leggermente disoneste con se stesse, disoneste con il teatro come istituzione, esperienza, fatto, e disoneste con il pubblico, si ottiene quello che è il teatro italiano, ma anche la cultura italiana. Perché lo stesso si dica dei musei, degli enti lirici. Quando io vedo l'utilizzo che viene fatto dei soldi, quando scopro di direttori di teatri pubblici che prendono quattrocentomila euro all'anno, più di un sindaco, più del governatore di una regione, capisco che c'è qualcosa che non torna. Nel senso che, se la cultura è considerata un bene così prezioso da pagare così tanto le persone, allora siamo in un paese civilissimo. Ma, visto che non lo è, perché i teatri hanno tutti i conti in rosso, non c'è un ente lirico che non sia a rischio di chiusura, ne sono commissariati tre su dieci, c'è qualcosa che non va. Andrebbe riaggiustato tutto per restituire al teatro quella che è la sua funzione: essere un'occasione artistica e culturale importantissima, al di là di come lo si utilizza. Io non vedo la differenza tra una creazione di Romeo Castellucci, una messinscena straordinaria di Ronconi e Babilonia Teatri perché, all'interno di uno stesso grande contesto che si chiama teatro, ciascuno rispetta la propria poetica e fa i conti con i propri mezzi e le proprie platee. Questo dovrebbe essere il sistema, fatto di grandi querce e del sottobosco. Quando questo viene a mancare, quando ci sono teatri pubblici che hanno lo stesso direttore da trent'anni o teatri gestiti da artisti che pensano alle loro regie e compilano dei cartelloni che sono solo degli scambi, a quel punto si fanno dei danni che è

difficile sanare e il teatro perde il suo ruolo, la sua centralità, la sua funzione. Non a caso, dal Settecento in avanti, il teatro è stato fondamentale. Pensiamo alla proliferazione nell'Ottocento, dall'unità d'Italia, di migliaia di teatrini. Perché il teatro era considerato un luogo importante, il luogo della borghesia, del popolo. Oggi invece è un magma pazzesco. Io, nel ruolo che ho oggi, di amministratore, ho cercato di mettere un po' di ordine, per esempio con la meritocrazia. Noi abbiamo ventuno teatri convenzionati con cui abbiamo instaurato un rapporto di scambio, ma non solo in termini di giornate lavorative, di alzate di sipario, degli spettacoli gratis da dare ai vecchietti, della partecipazione obbligatoria al premio per il miglior spettacolo prodotto a Milano dato da una giuria popolare, eccetera, ma, soprattutto, in termini di identità: dove stai andando? Allora noi abbiamo introdotto delle griglie meritocratiche che registrano l'identità del teatro, sia artistica che gestionale. Le griglie sono state elaborate con gli Assessori che si sono avvicendati, Sgarbi, la Moratti e Finazzer Flory, insieme a una commissione composta, quest'anno, da Renata Molinari, da Magda Poli del "Corriere" e da Paolo Bosisio che è un accademico, quindi tre figure diverse e complementari. Quando cominci a vedere, in una città come questa, che hai ventuno teatri convenzionati con il Comune, quindi in cui si riconosce un senso civico, compresi teatrini piccolissimi, l'ultimo arrivato è il PIM in periferia, cominci ad avere un sistema che dovrebbe funzionare. Poi sta agli artisti, sta agli operatori muoversi. Io questo non lo vedo, non vedo strategie nuove di comunicazione, per attirare e fidelizzare il pubblico, per inventare i teatri come luoghi vivi. Vedo un po' di tentativi. La nostra è una delle politiche per lo spettacolo più articolate in Italia: stampiamo trecento cataloghino di tutte le stagioni musicali, teatrali e di teatro ragazzi distribuiti con il "Corriere della sera", manifesti che raccontano tutto, un premio in nove categorie con una giuria popolare, l'anno prossimo lanciamo un concorso di drammaturgia urbana, che racconta come cambiano gli scenari urbani, perché Milano, finalmente, è una città cosmopolita, prendi la metropolitana e ne vedi di tutti i colori, ma dove sta andando questa città? Qualcuno si interroga? Eugenio de' Giorgi, un povero disgraziato, isolato, che nasce come comico dell'arte, che fa Arlecchino tutti i giorni, è l'unico che ha fatto uno spettacolo sulla vicenda Fiorani del Banco di Lodi ed è stato denunciato. Non l'ha fatto Elio De Capitani, non l'ha fatto Ronconi. Dobbiamo aspettare ancora Fo che ci racconta il Sant'Ambrogio come se fosse il vecchio Berlusconi? Queste sono guittate, non sono cose serie. Va bene, a Fo tutto è concesso. Ma chi ci sta raccontando? Lo fa un po' il cinema. Tornatore ha preso un suo pezzo di storia biografica, del PCI dagli anni Cinquanta in Sicilia. Oppure il cinema fa i suoi quadretti alla Comencini, alla D'Alatri, alla Virzì. E in teatro, tutto questo? Il teatro lo fa poco, adesso ci stiamo arrivando. Noi forniamo molto al teatro, vedi tutti gli attori, da

Servillo in giù. Questo era un po' l'obiettivo che ho perseguito all'Eliseo, pensando che non ci fossero dei registi nuovi giusti per quel teatro e chiedendo a Moretti, a Matteo Garrone, che aveva fatto solo *L'imbalsamatore*. Appena è arrivato a Roma, l'ho convocato e gli ho detto: senti, tu hai una dimensione assolutamente teatrale, per favore, facciamo uno spettacolo, scegli un testo, scrivi. Poi non ci siamo più riusciti perché stava già scrivendo la sceneggiatura di *Gomorra*. Adesso abbiamo la Comencini che porta al cinema il tema della famiglia a tavola che, voglio dire, si porta in scena da Eduardo con *Sabato, domenica e lunedì a Festen*. Siamo ancora lì. Non c'è niente di sorprendente. Dove sono le cose nuove? Mi sembra proprio tutto piatto.

In Francia lei dice che la situazione è diversa?

No, io non la conosco molto perché mi muovo poco, però secondo me è *routinière*, c'è molto teatro di testo, teatro borghese, c'è poco guizzo. Secondo me, meglio la Germania e l'Inghilterra.

INTERVISTA ROSSANA RUMMO

(Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 26 novembre 2009)

Qual è il suo ruolo all'Istituto Italiano di Cultura e quale all'interno del progetto Face à Face?

Rossana Rummo, Direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi e, per il progetto *Face à Face*, partner e coproduttore insieme all'ETI, oltre che membro del comitato scientifico del progetto stesso.

Com'è avvenuto il suo coinvolgimento?

Il progetto *Face à Face* è partito tre anni fa in Italia e io lo conoscevo già prima di venire a Parigi e lo trovavo molto interessante. Presentava gli autori francesi in Italia, quindi prevedeva una selezione e la rappresentazione dei loro testi in teatri italiani. Erano già tradotti o venivano tradotti per l'occasione e venivano letti e messi in scena da attori o registi italiani. Questa iniziativa fu promossa, ed è ancora operativa in Italia, grazie all'Ambasciata di Francia a Roma con diversi partner italiani e francesi e, quando sono arrivata in Francia, ho ritenuto che questo fosse un modo molto interessante, nuovo ed efficace per presentare la nuova drammaturgia italiana che, nonostante i legami molto forti con il teatro francese mi sembrava meritasse un'attenzione particolare. Mi sembrava importante promuovere una generazione di autori che, in qualche misura, era meno conosciuta o, addirittura, sconosciuta. Quindi, con l'ETI, che ha il compito istituzionale di promuovere il teatro italiano, ho pensato di fare una cosa simile in Francia attraverso la selezione di una decina di autori italiani che avrebbero potuto interessare il teatro francese e chiedere anche ai teatri francesi di essere partner di questo progetto mettendo a disposizione non solo i luoghi, ma anche affiancandoci in quel lavoro di ricerca di attori e registi che potessero essere vicini ai progetti drammaturgici. Questo è il motivo per cui abbiamo cominciato quest'anno. Abbiamo avuto, credo, molto successo. Adesso siamo alla fase finale del 2009 con la settimana conclusiva all'Odéon dove presentiamo cinque autori, uno per sera, con cinque gruppi di attori, compagnie e registi francesi, mi pare di capire, con grande successo: ogni sera è tutto pieno.

Quindi lei ha il ruolo sia di Ente promotore, come Direttrice dell'Istituto, sia di membro del comitato scientifico...

Si, quindi, mi occupo anche della selezione dei testi. Noi, come gruppo, ETI, Istituto e Marie Raymond di France Culture, facciamo una prima selezione e poi sottoponiamo questa rosa molto allargata di testi ai teatri. Dopodiché sono i teatri a scegliere gli artisti che gli interessano in base alle loro sensibilità. Noi non imponiamo nulla, facciamo una larga selezione. Anche per ragioni economiche non possiamo pescare soltanto negli inediti italiani perché c'è anche un problema di traduzioni il cui costo incide, evidentemente. Quindi cerchiamo un po' di mischiare i testi già tradotti, che quindi ci fanno risparmiare un po' di soldi e che hanno già una certa notorietà in Francia, con quelli più sconosciuti e sui quali interveniamo anche per la traduzione.

Per la traduzione, come vi comportate?

Noi, quest'anno, ci siamo rivolti alla Maison Antoine Vitez che è una struttura, un'istituzione francese che si occupa proprio della traduzione di testi teatrali. Altre volte ci siamo rivolti ad alcuni grandi traduttori dall'italiano che lavorano con i nostri autori, sia di letteratura che di teatro.

A livello di tempi, quanto ci mettete? Perché sul versante italiano mi hanno detto che ci mettono un anno.

Grosso modo ci mettiamo lo stesso tempo. Nel senso che noi ci stiamo già muovendo da sei mesi. Tenga presente che, in qualche misura, noi volevamo anche un po' capire come andava, perché, essendo la prima edizione, volevamo testare che tipo di ritorno avremmo avuto. È stato comunque un investimento abbastanza rilevante, almeno per l'Istituto, considerate le scarse risorse a disposizione, quindi è stato un impegno grosso che si fa sul teatro, dovendo e volendo fare anche altre cose. Quest'anno ci siamo mossi con sei mesi di anticipo, io spero che l'anno prossimo ci si possa muovere un po' prima. Ci differenziamo dall'Italia, non abbiamo programmi coincidenti, perché le stagioni non coincidono e anche perché loro sono partiti prima di noi e hanno un vantaggio. L'evoluzione del progetto è legata anche al fatto che noi ci auguriamo che una volta che questi testi siano letti con successo, come è accaduto adesso all'Odéon, com'è accaduto in altre città di Francia, poi nasca un interesse da parte dei teatri stessi a mettere in scena questi spettacoli, quindi a produrli insieme a delle strutture italiane. Lo scopo finale di tutto è questo: arrivare alla creazione di spettacoli, di produzioni che siano nuove e coprodotte dall'Italia e dalla Francia.

Quali sono i criteri di selezione dei testi da proporre ai teatri?

Intanto ci siamo mossi tentando di usare gli autori più conosciuti, da Celestini, a Tarantino, a Lina Prosa, a Vitaliano Trevisan, che è molto conosciuto in Francia, forse più come scrittore che come drammaturgo, i cui libri sono stati pubblicati. Per l'anno prossimo l'idea sarebbe quella di avere, per prima cosa, qualche testo selezionato tra quelli che hanno vinto i premi in Italia e che, quindi, hanno già ricevuto un riconoscimento importante e, per seconda cosa, ci baseremo anche sull'età, tentando di favorire maggiormente i giovani, non del tutto esordienti, ma che, in qualche misura, hanno già fatto delle cose, hanno già messo in scena dei loro testi e che hanno bisogno di un sostegno ulteriore. Abbiamo moltissime proposte, come lei può ben immaginare, e scarsissime risorse. Tra l'altro io trovo che non si possa invadere la Francia tutta in una volta, bisogna andare per piccoli passi e trovo che la fase più interessante sia quella in cui il teatro francese dimostra il suo interesse per un testo piuttosto che per un altro, perché lì si capisce quello che può interessare al pubblico francese, si delinea il contesto in cui lo spettacolo verrà presentato. Per esempio, noi abbiamo una grande produzione di teatro scritto in dialetto, un fenomeno di grandissimo interesse che però richiede dei punti di riferimento che, magari, in Francia non hanno. Devo dire che, nonostante questo, molti testi sono stati scelti anche per questa particolarità e questa diversità e mi sembra un fattore interessante, anche se lì il problema della traduzione è ancora più forte perché bisogna mediare due volte la lingua, quindi può essere più complicato. Devo dire che, comunque, anche lì i risultati sono buoni.

Ho sentito che con Saverio La Ruina cercherete di creare una specie di residenza...

Sì, probabilmente. Se *Face à Face* avesse più mezzi, io oggi penserei a delle residenze, oltre che alle letture. Sarebbe interessante che si desse avvio ad un processo di stabilità: stare in un teatro, lavorare con quel regista, con quegli attori. Noi purtroppo in Italia, né io come Istituto, abbiamo questa possibilità. Vediamo se, piano piano, non si riesca, con numeri anche molto limitati, a provare a introdurre questa novità anche per gli Istituti di cultura che, effettivamente, non hanno mai fatto e non hanno mai svolto questo lavoro, non per mancanza di volontà, ma per questioni di budget.

Quali sono i criteri di selezione dei teatri francesi, delle compagnie coinvolte?

Quello viene molto dal teatro. Noi su Parigi ci siamo mossi sui teatri che sono aperti alla produzione europea. Dal Rond-Point, al Théâtre de la Ville, all'Odéon. L'Odéon, in particolare, è stato, su Parigi, il teatro partner. Nel resto della Francia abbiamo coinvolto dei festival; piccoli ma importanti teatri, perché la Francia ha una rete di teatri molto vasta anche al di fuori di Parigi; dei festival specializzati in questo tipo di lettura di nuove drammaturgie. Quindi diciamo che la scelta è stata fatta anche grazie a questo orientamento: scegliere quei partner possibili che, in qualche modo, immaginavamo, potessero essere interessati a noi e a questo genere di iniziativa. Poi, chiaramente, a livello organizzativo l'Istituto si è dotato di una persona francese qui a Parigi, Judith Martin, che lavora nel mondo del teatro, che mi ha affiancato in tutto il lavoro ed è stata fondamentale e, come dicono i francesi, *incontournable*, cioè qualcuno di cui non si può fare a meno perché è l'elemento di ponte tra noi e i teatri.

Quindi, ovviamente, gli spazi scelti sono quelli dei teatri. Ma c'è anche l'Istituto...

Anche l'Istituto. Noi abbiamo una nostra attività anche indipendente da *Face à Face* che io ho limitato, volutamente, anche per ragioni economiche, per cui le mie attività teatrali tendo a concentrarle su *Face à Face*, anche se qui abbiamo fatto delle serate soprattutto sotto forma di lettura. Moscato, ad esempio, è stato fatto qui con grande successo. Anche a Marsiglia l'Istituto ha dato il suo spazio. Quindi, lì dove è necessario e opportuno, l'abbiamo fatto e lo continueremo a fare. Io personalmente preferisco che queste cose si facciano nei luoghi giusti, cioè nei teatri. Però devo dire che anche qui è andata benissimo. Abbiamo fatto anche degli incontri con gli autori e questo va bene perché abbiamo una sala forse più grande di quella dell'Odéon e quindi sulle conferenze, sugli incontri, sui dibattiti con gli autori, siamo riusciti ad intervenire in maniera più specifica.

Tutto questo, quindi lo fa lei, insieme all'ETI e con la mediazione di Judith Martin...

E l'appoggio di PAV che è questa organizzazione straordinaria che si occupa della gestione organizzativa, soprattutto della parte italiana, dei testi, degli autori italiani, del rapporto con l'ETI, che gestisce tutta la macchina.

E le reazioni?

Le reazioni sono state molto positive sia all'inizio che lungo tutto il percorso del 2009 anche in situazioni non parigine. Mi sembra che il risultato migliore sia quello dell'Odéon dove ogni sera siamo pieni, quindi vuol dire che ci sono un interesse, una domanda e un incoraggiamento ad andare avanti.

E le reazioni degli autori?

Gli autori sono stati molto soddisfatti, entusiasti e vorrebbero continuare. Chiaramente noi non possiamo lasciare un autore tutti gli anni, dobbiamo cambiare. Quello che possiamo fare, laddove effettivamente riscontriamo un interesse per la produzione di quell'autore presentato, possiamo intervenire nella prima parte e poi lasciare l'autore con il teatro. La nostra è comunque un'attività di *start up*, di avvio, veramente di promozione, poi io trovo che, da questo punto di vista, anche se la parola può non sembrare bella, sia il mercato a dover reagire: c'è un sistema di domanda e un sistema di offerta che devono incontrarsi, noi stiamo solo creando quella rete, quelle occasioni per far incontrare la domanda e l'offerta.

Infatti il progetto non ha nessun effettivo ritorno in denaro, né per l'autore, né per il teatro...

In questo momento no, io mi auguro che però ci sia in futuro. Si tratta di promozione vera. Purtroppo è complicato fare teatro in Italia, abbiamo molti autori bravi che meritano di essere promossi. Credo che allargare all'Europa questo sistema sarebbe estremamente interessante perché c'è un mercato europeo per il teatro. Io avevo anche invitato i francesi, vediamo se ci riusciamo, a proporre questo come progetto europeo, perché ne avrebbe tutte le caratteristiche, magari allargandolo, chiaramente, anche ad un altro partner europeo proprio per costruire quasi un laboratorio. È un progetto che funziona e che l'Europa può riconoscere e far suo. Questo sarebbe veramente un gran risultato, un gran lavoro. Io, purtroppo, spesso ho le idee ma non il tempo di mettermi su questi progetti che richiedono attenzione vera, una determinazione e una continuità di impegno che io necessariamente, perché mi devo occupare anche di altre mille cose e sono sola, non riesco a coprire completamente.

Secondo lei ci sono delle differenze fondamentali rispetto al testo drammatico tra Italia e Francia?

Devo dire che, almeno nella selezione che abbiamo fatto noi, abbiamo tentato anche di diversificare i generi drammaturgici: si passa dal monologo vero e proprio, anche più intellettuale, a quello invece di genere dove c'è una storia ben costruita, come nel caso di Cavosi, di Tarantino, di Silvestri. Questo c'è anche in Francia. Trovo che noi abbiamo forse una maggiore vivacità di autori. Nei teatri francesi vedo molto rappresentati i classici per i quali hanno una grande attenzione. Hanno una buonissima classe di registi, compagnie e attori straordinari, forse, addirittura, hanno una professionalità e una formazione maggiori. Però, francamente, non vedo grandi differenze da questo punto di vista, le vedo nei temi ma i temi dei testi che abbiamo presentato toccavano anche la Francia come contesto culturale e sociale. Anche laddove c'è una particolarità nazionale, vedi "dialetto", c'è una potenza drammaturgica tale, e i casi di Spiro Scimone o Emma Dante sono esemplari, che arriva perfettamente al pubblico la forza sia della parola che della messa in scena che della capacità degli attori stessi. Non è detto che quando si va a teatro ci si debba necessariamente riconoscere in una cultura, si deve avere un'emozione e, in questo senso, non credo che ci sia una grande differenza tra l'Italia e la Francia. Chiaramente poi ci sono alcuni testi molto specifici, molto particolari, molto nostrani che anche in Italia interessando relativamente. Credo che questo discorso valga per ogni paese: un testo deve arrivare e lì sta la capacità dell'autore, dell'attore, della regia, di tutto, dopodiché il contenuto è importante perché in qualche modo ci si deve riconoscere, ma lo si può fare in tante maniere, non è detto che ci sia necessariamente una coincidenza assoluta.

Per quanto riguarda, invece, il mercato dell'editoria, nota delle differenze?

Sulla letteratura credo che la Francia pubblichi circa un centinaio di nostri titoli all'anno. Di teatro un po' meno, non vedo perché dovrebbero pubblicarlo loro se in Italia non si pubblica. Invece loro pubblicano molto, perché leggono anche molto, cosa che in Italia è un grave punto dolente. Loro leggono di tutto e quindi gli editori pubblicano di tutto e il teatro ha una parte importantissima nell'editoria.

Mi raccontava Christine Ferret che qui la pubblicazione viene seguita dall'autore alla distribuzione, perché sanno perfettamente che, se un anello della catena viene a mancare, tutto il resto crolla. Noi non abbiamo questa "cura".

No, perché effettivamente in Italia per il teatro, purtroppo, c'è una situazione abbastanza pesante, anche se ci sono dei casi di teatri sempre pieni, che vanno bene, che propongono cose che al pubblico interessano, nonostante la crisi, nonostante tutto. Devo dire che, in generale, qui la cultura ha un posto d'onore nella vita dei francesi, di tutti i francesi, non solo degli intellettuali, è una cosa popolare, c'è un accesso diretto, immediato, facilitato, è come la salute: come si ha il diritto alla salute, si ha diritto alla cultura e il cittadino, in quanto tale, sente di essere davanti a qualcosa che lo riguarda e quindi reagisce.

Anche rispetto al teatro hanno un'educazione molto diversa dalla nostra.

Molto forte, sì. Portano i ragazzi a teatro da giovanissimi con le scuole ma non solo. Anche perché ci sono dei presidi. La Comédie-Française, ad esempio, fa i grandi classici: *Cyrano de Bergerac* è uno spettacolo che viene prodotto e rappresentato da tre anni. Secondo me, c'è proprio un'affezione al classico. Attraverso la memoria, l'interesse per il grande classico, loro conquistano pubblico nuovo che, poi, si avvicina anche al teatro più sperimentale e contemporaneo.

Secondo lei, quali sono gli aspetti che hanno favorito e quelli che hanno ostacolato il progetto?

Non vedo aspetti che lo abbiano favorito. Forse, i punti deboli del progetto sono legati alla difficoltà per noi di raggiungere una rete di teatri che si muovono con una grande pianificazione anticipata, quindi oggi, ad esempio, si parla già della programmazione del 2011. Noi italiani arriviamo sempre all'ultimo minuto, mentre loro si muovono sempre in anticipo e questo per noi è un elemento negativo perché spesso e volentieri, anche volendo, ci dicono di no perché non hanno uno spazio, non hanno la possibilità di inserire uno spettacolo. Quindi il mio punto debole, dico mio per dire del progetto, è l'impossibilità di una programmazione molto anticipata. E poi, forse, ci mancano anche un po' più di "quattrini" per la pubblicità e altro, tutte voci di costo che noi non abbiamo preso in considerazione perché non possiamo farlo. Detto questo il pubblico è arrivato, c'è stato e questo ci fa piacere. Però, certamente, se avessi potuto avere un po' di cartelloni nella metropolitana di Parigi, un po' di pubblicità forte questo ci avrebbe aiutato ancora di più.

E per il 2009/2010 il budget ha subito delle modifiche?

Io investirò quello che ho investito l'anno scorso. Quello che io vorrei, il mio obiettivo preciso, come, per altro, è successo in Italia, è trovare degli sponsor italiani che ci aiutino nel budget perché l'Istituto potrebbe recedere un pochino ogni anno, far diminuire un po' il suo contributo a favore dell'ingresso di qualche sponsor. Questo è difficile e si sente un po' la crisi perché purtroppo gli sponsor qui a Parigi non sono tantissimi, le imprese italiane che operano in Francia non sono tantissime e sono sollecitate da tutti i soggetti italiani che vivono e lavorano a Parigi, quindi c'è una grande pressione su di loro e, tra l'altro, i fondi che mettono a disposizione sono pochi.

INTERVISTA DONATELLA FERRANTE e VIVIANA SIMONELLI

(Roma, ETI, 28 dicembre 2009)

Qual è il suo ruolo, come rappresentante dell'ETI, nel contesto di Face à Face Francia e com'è cambiato dal versante italiano al versante francese?

DONATELLA FERRANTE: l'Ente Teatrale Italiano concorre direttamente alle *Parole d'Italia in Francia*, quindi dalla prima edizione francese di *Face à Face*. Non abbiamo preso parte invece al progetto, *Parole di Francia in Italia*, dove c'è un partenariato di più teatri e di più soggetti che hanno partecipato all'ideazione e alla realizzazione dell'iniziativa su un progetto dell'Ambasciata di Francia in Italia.

Uno dei nostri ruoli principali è la promozione della conoscenza del teatro e, in questo senso, anche degli autori italiani, all'estero e *Face à Face* ci ha dato questa opportunità. In questo quadro si inserisce l'adesione dell'ETI al progetto, un'adesione nata lo scorso anno, nel 2009, con un piccolo anticipo a novembre – dicembre 2008. Allora in Francia ci furono le tournèe di spettacoli di Emma Dante, Spiro Scimone, Toni Servillo, ci furono degli incontri, premessa della prima edizione di *Face à Face* 2009 poi diffusa su diverse città con autori scelti da un comitato composto da un rappresentante dell'ETI, il Direttore Generale, Ninni Cutaia, dall'Istituto Italiano di Cultura, con il suo Direttore, Rosanna Rummo, e da una esponente di *Culturesfrance*.

Io sono la Dirigente responsabile del Settore delle Relazioni Esterne e della Promozione e Programmazione Internazionale dell'ETI e Viviana Simonelli è Responsabile di tutta l'Attività Internazionale, quindi il nostro compito è quello di comporre un'istruttoria, fare una ricognizione degli autori italiani e dei testi contemporanei, proporli al comitato di lettura e partecipare anche alle sue riunioni, poi gestire il progetto, insieme all'Istituto Italiano di Cultura che si avvale della collaborazione di PAV, una società di organizzazione e promozione, individuare gli spazi, i partner, gli artisti, seguire l'allestimento, organizzare alcuni aspetti logistici.

VIVIANA SIMONELLI: PAV si occupa anche della comunicazione.

Con la mediazione, in Francia, di Linea Directa...

D.F.: quando parliamo di PAV intendiamo l'organizzazione e l'amministrazione sia sul fronte italiano che su quello francese, di pertinenza anche di Linea Directa.

Voi stilate una lista di autori che poi vengono proposti al comitato, scelti dal comitato stesso e presentati ai teatri, alle strutture partner. Quali sono i vostri criteri nella selezione degli autori italiani?

D.F.: i criteri sono condivisi e sono stati pattuiti da tutti. Prima di tutto consideriamo gli autori viventi. Secondo criterio: vediamo quali testi sono stati premiati, sono risultati vincitori o tra i finalisti, dei maggiori premi italiani, nell'arco degli ultimi tre anni. Poi c'è il successo di un allestimento, il riscontro del pubblico, le note critiche, le recensioni: insomma una valutazione complessiva.

V.S.: nella rosa della scelta c'è un equilibrio tra alcuni autori sono stati già promossi in Francia, anche se minimamente, ma che, magari, hanno fatto dei nuovi testi, e autori poco conosciuti.

D.F.: come nel caso di Letizia Russo della quale abbiamo presentato un testo nuovo. Da un lato, però, l'ETI ha fatto una precedente esperienza di promozione dell'autore italiano in Francia; dall'altro, nel corso di quest'anno, l'esperienza e la realizzazione di *Face à Face* ha portato a stringere altri rapporti, per esempio con la Maison Antoine Vitez. Lanciare un progetto, investire in un'iniziativa, in uno scambio bilaterale, porta dei valori in più nel corso della storia del progetto stesso, valori dati dai partenariati, dalle energie e dalle risorse, non solo economiche, che si mettono in gioco. Uno di questi elementi è stata la partecipazione della Maison. Primo fra tutti un partenariato di qualità perché è un organismo accreditato rispetto alla traduzione di testi, in cui un comitato di lettori bilingue, trilingue, è in grado di leggere, di capire e di interpretare. Inoltre loro possono scegliere autonomamente un testo e tradurlo, portando al progetto anche un valore economico perché noi non paghiamo la traduzione. Quindi, se c'è una combinazione tra le scelte autonome del comitato di *Face à Face* e quelle della Maison Antoine Vitez, si è di fronte a un partenariato che produce un'economia. C'è, in più, un valore d'effetto, di risultato, nella misura in cui un testo italiano che viaggia in Francia ed è promosso anche dalla Maison Antoine Vitez, quindi con un doppio vettore che è dato dall'Istituto italiano di Cultura, dall'ETI, dalla Maison e dai teatri e dalle strutture francesi, sicuramente il testo stesso verrà accolto con uno sguardo diverso perché il mediatore francese gli darà una *chance* in più.

Detto questo, va anche sottolineato che, molti anni fa, forse quindici, dentro l'ETI fu tentato un esperimento di promozione della drammaturgia italiana all'estero, lo racconto perché è funzionale a capire perché *Face à Face* ha funzionato, per fare un bilancio. Quindici-diciotto anni fa, in tutt'altro contesto, erano anni precedenti all'esperienza che

abbiamo fatto proprio con la Francia, con l'ONDA, delle *Giornate italo – francesi del teatro e della danza*, l'ETI, che aveva sempre, per legge, non solo per statuto, la finalità di promuovere il teatro italiano all'estero, nel suo complesso e nella sua articolazione, compresa quella dei testi e degli autori, decise di nominare una commissione composta dai maggiori critici italiani, quindi esterna, che doveva scegliere alcuni testi, commissionare delle traduzioni a traduttori di più lingue all'estero e promuovere la diffusione e la conoscenza di questi testi in Francia, Inghilterra, Germania, Spagna. Così facemmo un enorme lavoro e ci fu anche un investimento, tutto italiano, allora, nella traduzione di questi testi, cercando dei traduttori che fossero residenti nei paesi esteri. Una delle esperienze più riuscite fu la traduzione di Manganaro di un testo di Testori, *l'Ambleto*, traduzione rimasta celebre per la qualità e l'audacia di tradurre, per la prima volta, un testo del genere. Distribuivamo questi testi in alcuni teatri francesi proponendoli per un allestimento e in quel momento abbiamo incontrato la Maison Antoine Vitez che era diretta da altre persone, e, con loro, abbiamo cercato di promuovere le opere che avevamo scelto. Quelle traduzioni sono ancora eccellenti e sono ancora dei punti di riferimento. Anche allora erano tutti testi nuovi, contemporanei, di viventi, tranne il caso di Rucello che costituisce sempre un'eccezione. Però, se, dal punto di vista della qualità delle traduzioni ci furono dei grandissimi riconoscimenti e qualcosa venne anche messo in scena, quel progetto, a onor del vero, non produsse risultati adeguati all'investimento economico, di lavoro, di capitale umano, non solo finanziario. Spesso ci siamo chiesti come mai. Probabilmente perché arrivare con dei testi, per quanto ben tradotti, proponendo qualcosa dall'esterno, non funzionava. Tutto deve nascere prima, seppure non codificato, in termini di volontà, di una ricognizione, di un'attenzione verso la drammaturgia contemporanea straniera, in particolare verso quella italiana. È una premessa indispensabile ed è il lavoro sul territorio preliminare che invece *Face à Face* fa, sia in Italia che in Francia. Quindi, come al solito, la rete di partenariati basati su determinate volontà, determinate curiosità, determinati interessi comuni che possano diventare delle scelte e degli investimenti condivisi è una condizione preliminare. Non basta il buon traduttore e neanche il buon traduttore radicato in quel paese. In più c'è un altro argomento. Allora noi volevamo far produrre, non produrre noi perché l'ETI non può farlo e questo è un punto che ribadisco perché altrimenti si creano degli equivoci, però volevamo almeno incentivare una produzione. Molto spesso il produttore o il regista che vuole creare, manipolano quella traduzione, la vogliono far fare ad un traduttore di loro fiducia, quindi l'eccellenza della traduzione non sempre è stata produttiva, eccetto quei casi in cui si trovava il traduttore, com'è stato per Moscato, interno ad una realtà produttiva. Per questo la scelta delle *mise en*

espace e della lettura è una condizione dell'allestimento più favorevole, dove la traduzione c'è ed è ben fatta, ma l'obiettivo immediato è un allestimento non ancora codificato, per cui un regista potrà benissimo negoziare, sul piano della realizzazione, anche il testo.

A questo proposito, secondo voi, che differenza c'è tra la lettura e la mise en espace?

D.F.: la lettura, secondo me, prevede che un testo venga letto quindi l'allestimento è semplicissimo: ci sono uno spazio, una sedia, un microfono, se serve, altrimenti si usa la voce nuda, un leggio. Può essere realizzata anche da un attore solo con un tecnico; può anche avere un'idea di regia, che però si limita ad un oggetto, niente di più. La *mise en espace* comporta necessariamente un'idea di regia, anche se minimale: si mette in scena qualcosa.

V.S.: si ha già il respiro di quello che un testo può diventare sulla scena.

D.F.: c'è un'idea di messa in scena di quel testo che nella lettura potrebbe non esserci. Possono esserci uno o più personaggi, questo non ha importanza, però la *mise en espace* ha una visione del testo, si fa uno studio, si dà un'interpretazione, la si affida ad un attore e lo si guida.

Adesso possiamo contestualizzare perché abbiamo iniziato a fare *Face à Face*.

V.S.: partiamo dalle *Giornate italo – francesi* che cominciano nel 1997. Furono il primo grosso progetto che noi avviammo con la Francia. Stiamo parlando di molti anni fa in un contesto molto diverso rispetto agli scambi artistici tra i nostri due paesi. Oggi ci sono percorsi che gli artisti tracciano in modo autonomo, ci sono discorsi di mobilità artistica in tutta Europa, si fanno progetti per promuovere questa mobilità artistica, diversamente dal '97. Ovviamente stiamo parlando di un paese con cui, in Europa, erano già presenti dei legami a livello artistico, accadevano già delle cose. Fu immaginato questo progetto che lanciò il primo grande avvio dei rapporti dell'interscambio artistico e, secondo me, per noi sancì anche definitivamente un modo nuovo rispetto al passato di intervenire nei rapporti internazionali che segnò la fine di un processo che aveva portato l'Ente ad intervenire con singole tournèe invece che attraverso un'idea progettuale condivisa con dei partner stranieri. Le *Giornate* furono concepite con un'altra struttura simile alla nostra, l'ONDA. Non in tutti i paesi europei noi abbiamo una struttura simile con la quale dialogare, quindi era una situazione abbastanza felice: questi due enti dialogavano, avevano due direzioni con una grossa intesa, rispetto a fini e obiettivi, parlavano lo stesso linguaggio. La cornice

era molto favorevole. Il progetto fu ideato per far conoscere, soprattutto a un pubblico di operatori, tutto quello che di nuovo emergeva sulla scena italiana e francese nell'ambito soprattutto del teatro contemporaneo. Questa grande attenzione al teatro contemporaneo, alla nuova creatività e alle nuove generazioni era uno scalino importante anche per l'ETI. Il progetto partì a Spoleto, prevedendo, in una maniera anche abbastanza informale, un'idea d'incontro e di confronto tra i due paesi; si sviluppava un anno in Francia e un anno in Italia; presentava tutto ciò che di più interessante era stato prodotto sulla scena dei due paesi in quell'anno, sia attraverso veri e propri spettacoli, che attraverso la presentazione che alcuni artisti facevano al pubblico di operatori e artisti dell'altro paese. Questi cinque giorni erano anche un momento di incontro tra gli operatori, infatti veniva data molta attenzione alla creazione delle situazioni di convivialità nelle quali ci si potesse incontrare per scambiarsi idee, idee di progetto che stavano nascendo, eccetera. Le *Giornate* si svilupparono per vari anni con il partenariato di varie sedi, abbastanza simboliche rispetto alla nuova creatività, al teatro contemporaneo, in Italia e in Francia: l'avvio a Spoleto, poi Pontedera, Chambéry in Francia, poi Palermo. Si associavano alcuni centri teatrali italiani che erano particolarmente vivaci e avevano già sviluppato alcuni legami con la Francia. Queste *Giornate italo – francesi* terminarono nel 2003 perché le direzioni dei due enti non dialogarono più, cambiarono le direzioni, qui da noi cambiarono gli obiettivi, ci fu una frattura, anche perché quell'esperienza sarebbe dovuta cambiare perché ormai era stato dato un impulso e artisti e operatori, in modo autonomo, continuarono a scambiarsi progetti, nacquero alcune coproduzioni, delle ospitalità artistiche. Risulterà chiaro quanto con la Francia, nell'ambito europeo, abbiamo un legame particolare, anche grazie alle *Giornate italo – francesi*. In più, aggiungiamo che la Francia ormai ospita, produce, come sottolineano loro, tantissimi artisti italiani (oltre a tutti quelli che sono andati a lavorare lì, come nel caso del mondo della danza), cosa che, purtroppo, non avviene in egual misura in Italia, e, lo dico per informazione, è una cosa che lamentano moltissimo i francesi: l'assenza di un momento di incontro. Non c'è, da parte dell'Italia, un investimento per ospitare il teatro francese pari a quello che fanno con il teatro e la danza italiani. Questo è un nodo che ancora non è stato sciolto e sul quale, prima o poi, toccherà fare qualcosa. Quindi è chiaro, come diceva Donatella, che *Face à Face* nasce in un quadro di questo genere, di questo tipo di relazioni avviate anni fa che però avevano toccato poco la drammaturgia contemporanea. In quel contesto ci furono incontri tra i due Ministeri, per dare un quadro di sistema alle relazioni bilaterali, ma poi questa fase più ambiziosa ed organica del progetto non è andata avanti. Comunque quella delle *Giornate* fu un'esperienza importante e tante cose di oggi sono partite anche da lì. *Face à Face* si

inquadra in questo percorso, anche se non sull'autore e sulla drammaturgia contemporanea, che era stato aperto.

D.F.: va anche tenuto conto del fatto che a Parigi c'è un Istituto di Cultura molto dinamico che ha una grande qualità di rapporti con le strutture e le istituzioni teatrali francesi, oltre che un Direttore con una competenza specifica sul teatro. Diciamo che questi sono degli elementi importanti nel partenariato tra l'ETI e l'Istituto italiano di Cultura. Ci sono state una progettualità da parte dell'Istituto, ma anche una capacità, una competenza e una professionalità da parte del suo Direttore. Istituti così sono degli ottimi partner per le istituzioni italiane tecnicamente finalizzate alla promozione di teatro, danza, arti figurative eccetera. Poi va anche fatta una riflessione su quanto sia importante, per la disseminazione di qualsiasi azione, la creazione di reti e di partenariati.

Per Face à Face quali sono stati i criteri di selezione delle strutture?

D.F.: ci sono due elementi: da una parte, un Istituto molto presente sul territorio che quindi ha una visione e una consapevolezza molto attuale della reattività di certe proposte; dall'altro lato, sicuramente, il profilo delle strutture. Noi, ogni volta che facciamo qualcosa all'estero, andiamo a vedere il profilo delle strutture per valutare se sono in qualche modo affini alla progettualità che proponiamo, se c'è, nella loro recente programmazione, un'attenzione all'internazionalizzazione, all'Europa, alla drammaturgia, alla drammaturgia straniera.

La scelta della struttura avviene prima o dopo la scelta dei testi?

D.F.: durante il primo anno la scaletta prevedeva che prima si scegliessero i testi. Adesso le cose sono un po' cambiate. All'inizio avevamo scelto i testi, commissionato delle traduzioni e poi Linea Directa, PAV e l'Istituto hanno cominciato a cercare gli interlocutori. Tant'è vero che il Festival di Avignone dell'anno scorso è stato un momento apicale di questa ricerca. Questo primo anno è stato così da qualche parte dovevamo partire e dovevamo per forza avere qualcosa in mano. Poi da lì abbiamo scelto, parlando, discutendo, spiegando i testi. In alcuni casi gli autori erano conosciuti anche per altre opere o per delle regie, quindi è stato più facile. Pian piano si è costruita la rete. Quest'anno è per il concorso della Maison Antoine Vitez, per le collaborazioni che si stanno consolidando con l'Odéon, con il Teatro de la Ville, con alcuni festival e teatri fuori Parigi. C'è

un'interazione che non nasce prima della scelta del testo ma neanche dopo, tutto avviene parallelamente.

V.S.: ad esempio, la relazione stretta con il Teatro de la Ville che pensa di fare un progetto più ampio che non riguarda solo la drammaturgia contemporanea, prevede che, nell'ambito di una rosa di proposte di testi, alcune cose si scelgono insieme.

D.F.: arrivano prima gli spazi, le direzioni.

V.S.: può esserci uno spazio che ha già un interesse per alcuni autori, quindi le situazioni sono estremamente fluide.

D.F.: per esempio, da parte della Maison Antoine Vitez c'è un enorme interesse verso il teatro di narrazione, invece noi pensavamo fosse complicato da esportare, in molti casi intraducibile e non così facilmente comprensibile, perché legato a fatti di storia, di attualità, di linguaggio. Invece abbiamo scoperto che c'è più che un interesse, ci sono una pratica di traduzioni, un amore. Forse, il gusto francese per lo *chansonnier* può essere una premessa culturale per apprezzare anche dei lavori totalmente orali, spesso anche con un linguaggio di non facile comprensione. Per esempio ci siamo spesso interrogate su Saverio La Ruina: può funzionare, non può funzionare? Lui è straordinario: sta lì, su quella scena e quella è più di una *mise en scene*, perché, in quel minimalismo, ci sono degli elementi teatrali, del linguaggio teatrale, fortissimi. Comunque, detto questo: è traducibile, non è traducibile? Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per Testori stesso, per Moscato, per Tarantino. Sono impasti linguistici che però funzionano.

Fortunatamente la cultura non ha compartimenti stagni, anzi, l'osmosi tra un settore e un altro è fortissima.

Quindi la traduzione di Saverio La Ruina è ancora un punto interrogativo. Celestini abbiamo visto che si può fare, anche perché adesso si accompagna con la musica. Quasi sicuramente, Baliani sì, Paolini no, Davide Enia sì, ai francesi piace.

Volevo anche chiedervi come, con quali strumenti valutate il contesto di destinazione di un determinato testo?

D.F.: parlando. Dialogo. Relazione umana. Ciò non toglie che si possa usare internet per fare un primo quadro, ma poi, se si deve capire come la pensa un Direttore organizzativo,

bisogna parlarci, fargli vedere delle cose, vederle insieme. Non è un caso che ci siano momenti topici per chi fa il mestiere della programmazione che sono i festival, le rassegne, quei periodi che durano un determinato tempo, in cui degli operatori vedono e si incontrano, si instaurano relazioni, si va a cena, si chiacchiera. È un mestiere ad alta valenza umana e dialogica, di confronto sulle estetiche, sulle emozioni, sui linguaggi. Per questo credo che sia ancora un mestiere artigianale.

Quel è il ruolo di Linea Directa? La sua struttura è l'alter ego di PAV in Francia?

D.F.: per noi il riferimento è sempre PAV, noi non abbiamo un contratto con Linea Directa, contrariamente all'Istituto di Cultura, ma sicuramente ci sarà una divisione di compiti tra le due strutture.

V.S.: quando abbiamo incontrato Judith Martin di Linea Directa per la prima volta, a Torino, la Rummo aveva fatto con lei soprattutto un discorso di ufficio stampa, poi è subentrata anche la funzione di reperimento degli spazi sul territorio francese.

Tra i finanziatori ci siete solo voi e l'Istituto?

D.F.: sì, a parte qualche sponsor che la Rummo cerca sempre, ma non sono ancora intervenuti. Abbiamo cercato, formalizzando anche una domanda motivata, un apporto della SIAE. Visto che noi facciamo la nostra ricognizione di testi italiani premiati e la SIAE ha un premio insieme all'ETI e all'AGIS, abbiamo pensato che si sarebbe potuto inserire il vincitore del concorso tra gli autori di *Face à Face* ogni anno.

V.S.: con un contributo della SIAE.

D.F.: per la traduzione, i viaggi, quindi, non generico, ma mirato a quell'autore e a quel testo. L'abbiamo chiesto e attendiamo una risposta.

Comunque, al momento, siamo ETI e Istituto di Cultura e le cifre dei finanziamenti sono intorno ai quarantamila euro da parte nostra, cinquantamila da parte dell'Istituto. Poi, però, le strutture che ospitano investono qualcosa, un minimo: la sala, i tecnici, la loro promozione. Poi, se si creano dei rapporti più solidi, i teatri investono anche di più ma sempre in relazione a quello che fanno.

Tornando agli autori: c'è anche un criterio di tipo generazionale?

D.F.: sì, noi elaboriamo le liste anche in base alle fasce generazionali.

Secondo voi, qual è il panorama che esportiamo in Francia con Face à Face?

D.F.: la prima risposta che mi viene, sicuramente, è quella di un teatro impegnato, che ha un senso politico, con un significato ampio del termine, cioè che va a fondo alle complicazioni che investono l'individuo, gli individui, le loro relazioni e la società nel suo complesso anche rispetto alle questioni più contemporanee. Però è anche un teatro, come spesso accade per il teatro italiano, cosa che non va in contraddizione con quanto ho detto precedentemente, che compie questa ricognizione, questo affondo, anche nei confronti delle radici antropologiche. Emma Dante, Spiro Scimone sono esempi eclatanti in questo senso. L'ambito, per esempio, della famiglia, della comunità, della piccola comunità come specchio che risuona rispetto alla comunità esterna. Penso sempre a *La storia* di Elsa Morante quando dico queste cose, perché parte dal particolare e rappresenta altre storie. Ascanio è un campione in questo senso, ma anche altri autori. Poi alcuni, come Silvestri, accentuano di più le dinamiche delle relazioni, la claustrofobia, le ambiguità, le ambivalenze delle relazioni familiari e delle relazioni forti. Altri ancora affrontano dei temi maggiormente sociali. Altri ancora mescolano questi due piani, uno diventa lo specchio dell'altro, come succede nel caso di Tarantino. Però è sempre forte l'esigenza di partire dal microcosmo, da delle situazioni che possano diventare metafore. Certo, non c'è un teatro *boulevard*, non c'è la commedia, non c'è il teatro comico. È anche un teatro che, in qualche modo, si presta di più alla creazione e che spesso usa il linguaggio come un'arma perché è una lingua forte che martella, inusitata, che non sempre è quella quotidiana, ma, anche quando lo è, nel ritmo della narrazione, come nel caso di Celestini, perde qualsiasi carattere di banalità. In tutto questo c'è una lingua molto teatrale che ha tutti i presupposti per diventare fisicità, quindi, è una lingua per gli attori, per il teatro.

Esistono dei testi non scritti per una determinata scena, preventivi?

D.F.: ne esistono tanti. In tutti i premi di cui abbiamo parlato ci sono centinaia di testi scritti senza pensare alla scena, e lo si vede dalla qualità del testo stesso, cioè dalla sua non-qualità. O è un testo troppo *scritto*, o letterario, molto pesante, o ha altri codici, oppure è un testo *passé-partout*, prodotto da un'educazione alla scrittura che vale per il teatro come per la

sceneggiatura televisiva, ed è il frutto di alcune scuole, per cui, chi ha talento, scrive e poi si colloca dove funziona meglio nella fiction, nel cinema. Ma non c'è dubbio che il teatro abbia la sua identità per la quale occorre una capacità specifica di scrittura drammaturgica.

Mi chiedo se ci sono, tra quelli che proponete, degli autori i cui testi funzionino drammaturgicamente al di là del loro essere nati per un determinato tipo di scena o di attore.

D.F.: Roberto Cavosi è un autore che scrive e i cui testi funzionano ma, quasi mai, ha una sua compagnia. Lavora con alcuni registi, ma il suo è un testo a sé. Certo, viene da chiedersi, ad esempio, come funzioni Moscato senza la sua compagnia, tanto più in un'altra lingua e con altri attori che non hanno quel dna, quelle corde antropologiche. È un rischio, in alcuni casi lo è di più, in altri di meno. Uno come Santanelli, che non è tra gli autori italiani portati in Francia ma che dovremo inserire perché merita, napoletano, ha fatto parte di tutta la drammaturgia dopo Eduardo, funziona, non c'è dubbio. Rucello funziona, però funzionava quando lo recitava lui, quando l'ha recitato Isa Danieli, quando lo interpreta Cirillo.

Per arrivare a una conclusione, penso che non ci sia un'adesione assoluta, ma ci debbano essere degli interpreti che rendano sangue, corpo, fisicità quella parola d'autore. Non c'è una verità. Adesso si torna a scrivere e ci sono tanti che lo fanno per sé per tanti motivi, non ultimo quello economico, perché costa meno. Questo fenomeno di ritrova nel teatro, nella danza, dove il danzatore diventa coreografo di se stesso e viceversa, nei piccoli formati che ormai sono l'espressione, il modello più diffuso.

Però penso sempre anche un'altra cosa, ed è un discorso molto interessante soprattutto rispetto alla traducibilità in altre culture di un testo (parliamo di culture europee, perché, quando siamo altrove, il discorso è ancora diverso). Esistono esempi di trasposizioni in termini culturali, di interpretazione culturale, generazionali. Ne faccio due: uno è Dario Fo, l'altro è Eduardo. Quanti Dario Fo hai visto non recitati da lui che ti sono piaciuti?

Nessuno.

D. F.: quanti Eduardo hai visto non interpretati da lui?

Esistono.

D.F.: esistono. Non hai visto Servillo ma sono sicura che ti sarebbe piaciuto perché dà una sua interpretazione, tra l'altro dentro una tradizione, contemporanea, se vuoi, più *nera* di quelle di Eduardo. Ovviamente, c'è un'identità, perché non ci si può dissociare dal fatto che esista un contesto, ma tutto dev'essere interpretato da qualcuno o diretto da qualcuno che sia un creatore.

Che reazioni avete incontrato in Francia?

D.F.: tutte positive. Gli attori che hanno interpretato, il pubblico, gli autori felici.

V.S.: se si pensa anche alle situazioni non del tutto facili, alle sei di pomeriggio, in cui venivano presentate le letture all'Odéon, sono andate molto bene. Poi la riuscita è testimoniata dal fatto che questo secondo anno ci sono moltissime strutture che prendono contatto con *Face à Face*, vogliono partecipare. Linea Directa ci ha segnalato delle realtà, non solo su Parigi. Questo significa che è un progetto che funziona.

D.F.: credo che sia successa la stessa cosa sul versante italiano. Per cui si può ricavare, non dico una legge, però uno stimolo dal fatto che investire poi crei la passione a quel consumo. In Italia qualcosa si sta muovendo con produzioni grosse come quella di Ronconi per Lagarce al Piccolo, ad esempio.

In generale, quali sono le differenze tra i due sistemi teatrali?

D.F.: enormi. Sicuramente c'è una differenza storica, basti pensare all'anzianità e alla storia che ha il Ministero della cultura in Francia, tanto per partire dalle grandi istituzioni, e il nostro Ministero. Anche la strategia culturale è molto diversa soprattutto dagli anni di Malraux che ha guidato la Francia in termini nazionali ed internazionali, nel bene e nel male, anche guidati dalla grandezza francese, dalla lingua, da una rete molto solida di centri culturali francesi e da una maggiore abitudine rispetto a noi al dialogo interistituzionale tra Ministero della Cultura e Ministero degli Affari Esteri da cui dipendono l'AFAA e tutti gli altri organismi paralleli. Dialogo che riguarda l'estero e l'interno di un paese dichiaratamente centralizzato con le direzioni regionali emanazione del Ministero che, adesso, sta cambiando ma così è stato per decenni. La Francia è un paese dove la combinazione centro-territori, a noi sembra che funzioni, anche se i francesi lamentano una serie di problematiche. Ci sono un'impostazione e una strategia di politica culturale più

definite che si esprimono anche in un maggiore accordo tra le istituzioni che la governano e la realizzano. In Italia questa strategia di lungo periodo non c'è stata. Il Ministero prima era del Turismo e Spettacolo, poi c'è stata la Presidenza del Consiglio, poi è stato abolito, poi è diventato Ministero della Cultura, ma, in generale, è recente e, in più, ovviamente, è appesantito da tutta una discussione, non ancora conclusa, rispetto alle riforme costituzionali, all'applicazione del Titolo Quinto, alla legislazione concorrente. Le Regioni devono poter legiferare per lo spettacolo dal vivo come lo Stato, allo stesso modo, paritetico, poi, la relazione dovrebbe avvenire attraverso degli organi e dei dispositivi di coordinamento. È una questione enorme per cui ancora non si fa una legge sullo spettacolo che preveda appunto cosa debba fare lo Stato secondo i principi generali e cosa debbano fare le Regioni. Questa è la situazione dal punto di vista istituzionale e politico generale. La differenza, da un punto di vista tecnico, più specifico, credo risieda nel fatto che, mentre la Francia è un paese più basato sulla progettualità e la creazione, l'Italia, per una serie di motivi anche storici, è un paese più legato al dato storico, a ciò che le strutture esistenti hanno fatto nel corso degli anni, quindi prevede un investimento minore sulla progettualità. Però sto dicendo delle cose molto superficiali.

INTERVISTA ELENA DI GIOIA

(Bologna, 25 gennaio 2011)

Per prima cosa, come sei venuta a conoscenza di Face à Face e quali sono state le fasi di contatto con il Comitato artistico?

Parto dalla rassegna “Il Teatro di Pierre Notte con Angela Malfitano e Francesca Mazza”, ricostruendone l’inizio, perché da lì è nato il contatto con *Face à Face*.

L’idea di creare un progetto su Pierre Notte è fortemente segnato dal teatro e dalla presenza di Angela Malfitano e Francesca Mazza. Tutto nasce nel 2010, quando Francesca e Angela hanno debuttato a Castel Maggiore, al Teatro Biagi D’Antona, con *Due vecchiette dirette a Nord*, testo di Pierre Notte.

Conoscendo i loro percorsi teatrali, ho trovato che si fosse creato tra il loro teatro e la scrittura di Pierre Notte un connubio molto forte e ancora da esplorare. Ci siamo incontrate, ne abbiamo parlato e l’idea iniziale è stata quella di un proseguimento del loro lavoro su altri testi dello stesso autore. Da lì, a mano a mano, ha preso corpo la rassegna. Per me era importante tenere l’attenzione sull’autore e sulle interpreti. È un omaggio a due facce: da un lato a Pierre Notte, alla sua scrittura, dall’altro ad Angela Malfitano e Francesca Mazza. Quindi il primo passo è stato questo e immediatamente è venuta l’idea di contattare *Face à Face*, dato che Pierre Notte è uno degli autori tradotti in Italia grazie al progetto. Poi, a poco a poco, si è definita la relazione con il Comitato.

Com’è avvenuto il contatto con il Comitato? Attraverso PAV?

Sì, prima di arrivare a *Face à Face*, ho preso contatti con La Soffitta - Centro di promozione teatrale dell’Università di Bologna e con l’Alliance Française, con Anne Rabeyroux. Dall’incontro con loro, si è definita un’adesione al progetto che ha permesso di avere una base d’attenzione importante su Bologna. Il contatto con *Face à Face* è avvenuto tramite PAV, in prima battuta, direttamente con Francesca Corona. Poi ho inviato il progetto a Sandrine Mini, a Christine Ferret, a PAV, ovviamente. A mano a mano, abbiamo deciso di esplorare la scrittura di Pierre Notte anche in base alla disponibilità dei testi in traduzione. In questo senso PAV ci ha permesso di sapere quali opere fossero in corso di traduzione. Abbiamo immaginato un focus sulla scrittura di Pierre Notte auspicandoci anche la sua presenza a Bologna. C’erano già stati contatti diretti tra l’autore e Francesca Mazza ai quali

abbiamo dato continuità. Pierre Notte ha aderito con entusiasmo a questa rassegna e ha proposto diversi testi sui quali poter lavorare.

Ad oggi la rassegna è composta da cinque testi, tutti tradotti da Anna D'Elia che ha aderito al progetto. Abbiamo cercato teatri che potessero accogliere *mise en espace*, letture e lo spettacolo *Due vecchiette dirette a Nord* di Angela e Francesca. E da qui le condivisioni con l'ITC di San Lazzaro di Savena; il Teatro Comunale Testoni di Casalecchio di Reno, quindi ERT; il Teatro Biagi D'Antona di Castel Maggiore; il teatro DMS, i laboratori de La Soffitta dell'Università di Bologna. Solo il Teatro Comunale di Casalecchio – ERT aveva già una progettualità costruita con *Face à Face*, per gli altri teatri c'è stato l'ingresso, grazie alla rassegna, nella rete dei teatri nazionali coinvolti. Abbiamo presentato richieste per poter produrre la rassegna e *Face à Face* ci ha aiutato anche economicamente. “Il Teatro di Pierre Notte con Angela Malfitano e Francesca Mazza” si compone, oltre che di spettacoli, anche di un tassello che per me è stato fondamentale dall'inizio: l'approfondimento del tema della traduzione teatrale, l'approfondimento, quindi, del linguaggio della scena, prima di tutto. Una riflessione sulla traduzione teatrale, realizzata con la condivisione dell'Università di Bologna, del Professor Marco De Marinis e de La Soffitta. Sarà presente Pierre Notte e sarà molto interessante poter avere contemporaneamente testimoni di più livelli di lettura del testo, nel senso che, alla tavola rotonda, parteciperanno Pierre Notte, Anna D'Elia, quindi l'autore, la traduttrice, Angela e Francesca, traduttrici per la scena di alcuni testi dell'autore sui quali stanno lavorando, e, in più, l'intervento, lo sguardo, l'attenzione, la specificità di alcuni ospiti che saranno con noi, tra cui Gioia Costa, Stefano Casi, Piersandra Di Matteo e Licia Reggiani. Diciamo che, a partire dal cuore di questa rassegna, abbiamo definito una serie di collaborazioni e di condivisioni che potessero sostenere, promuovere e appoggiare il progetto: *Face à Face* e l'Alliance Française di Bologna, il Centro di promozione teatrale La Soffitta dell'Università di Bologna, la Fondazione Carisbo che ci sostiene con un contributo; la Provincia di Bologna che interviene anche alla luce del fatto che la rassegna attraversa la scena teatrale metropolitana di Bologna perché tre dei quattro teatri coinvolti sono teatri della provincia di Bologna; la Scuola di Forlì, dove si terrà anche un incontro tra Pierre Notte, Anna D'Elia, Angela, Francesca e gli studenti; i teatri che sostengono e accolgono la rassegna.

Un aspetto che mi sembra molto interessante per l'evoluzione di un progetto come Face à Face, di questa portata, con queste potenzialità, riguarda proprio il riscontro positivo tra la necessità sentita da due attrici bolognesi di affrontare un autore francese come Pierre Notte e il progetto nazionale. Tutto questo attira molto l'attenzione su una città come Bologna, da sempre partner di Face à Face, oggi maggiormente

coinvolta con l'iniziativa che hai organizzato. Alla forza della struttura del progetto nazionale voi avete risposto con una struttura altrettanto forte e di qualità su scala cittadina, in relazione con il territorio.

Si, è vero quello che dici. È vero che è inizialmente nata come rassegna nella città che ha cercato *Face à Face* come interlocutore e l'ha trovato. C'è stato un movimento da Bologna a Roma e di ritorno.

Trovo propositive sia la vostra necessità di partenza di confrontarvi con un autore d'oltralpe, sia l'apertura dimostrata dal progetto, necessità e apertura che hanno trovato, poi, tra loro, dei riscontri molto favorevoli che rendono Face à Face un organismo in evoluzione e in movimento continuo.

Si, c'è stato un *face à face* tra di noi, inteso come modalità di relazione e di rapporto, tra il progetto Pierre Notte, con Angela e Francesca, ed il progetto *Face à Face*. È stato un dialogo continuo.

Il modello del dialogo è costitutivo del progetto. Alla quinta edizione del progetto è diventato fondamentale anche riflettere sulla traduzione, su Face à Face stesso, tirarne le somme, cercare di capire a che punto si è arrivati.

Infatti. Nel momento in cui andavo a definire la rassegna sentivo anche la necessità che, su Bologna, ci fosse una presentazione del progetto *Face à Face*, della sua evoluzione, delle sue modalità. Quando il Professor Guccini, che sapeva della rassegna sulla quale stavo lavorando, mi ha parlato della tua tesi, ho trovato che quella fosse una forma molto interessante in cui presentare il progetto attraverso lo studio, l'analisi che ne hai fatto, attraverso il rapporto tra l'Italia e la Francia, tra istituzioni, scene, parole. Sono soddisfatta di questo incontro che arricchisce fortemente la rassegna.

Grazie. Invece, per quanto riguarda i rapporti con gli enti partner, l'Università, La Soffitta, l'Alliance, sono stati fondamentali, addirittura sono venuti prima del rapporto con il Comitato artistico. Quindi il Comitato artistico non vi ha dato delle linee guida, non c'è stato alcun intervento.

Face à Face ha individuato alcuni punti specifici della rassegna sui quali poter intervenire con un contributo economico e ha accolto la rassegna nel programma nazionale. Il secondo livello di relazione è stato quello dell'individuazione dei testi. E da qui è emersa la possibilità che Angela e Francesca potessero lavorare su un testo di Pierre Notte, *Cosine e*

robette, che noi non sapevamo fosse in corso di traduzione. Così, sempre da PAV, abbiamo saputo che Mitipretese, compagnia romana, avrebbe lavorato sul testo *E a Stoccolma si perde Claudia Cardinale* e abbiamo quindi deciso di ospitare a Bologna questa nuova *mise en espace* che contribuisce ad allargare lo spettro di conoscenza della scrittura di Pierre Notte. Questa ospitalità ha segnato anche un'altra linea di supporto di *Face à Face* alla nostra rassegna e qui entriamo nel campo delle economie.

Esatto. Come sostenete la rassegna?

Da *Face à Face* abbiamo un contributo di tremila euro, a cui si aggiunge la copertura dei costi di viaggio e di ospitalità di Pierre Notte a Bologna, un contributo di mille euro al Teatro Comunale di Casalecchio per la *mise en espace* di *Cosine robette* e la presenza di Mitipretese a Castel Maggiore. A questi si aggiungono il contributo della Fondazione Carisbo, del Centro La Soffitta dell'Università di Bologna e della Provincia di Bologna.

Pierre Notte. Mi hai detto che il contatto con lui è stato diretto. Le attrici avevano già messo in scena il suo testo per un interesse puramente personale.

Loro stanno realizzando un progetto triennale di produzione su testi che affrontano figure femminili. Erano alla ricerca di un'opera per due donne e si sono 'imbattute' in *Due vecchiette dirette a Nord*. Hanno messo in scena il testo nel 2010 e per quell'occasione avevano avuto un contatto diretto con Pierre Notte al quale abbiamo dato seguito.

Pierre Notte ha accolto con grandissima disponibilità e entusiasmo il progetto che gli stiamo dedicando, sarà a Bologna e per l'apertura della rassegna proporrà lui stesso la lettura di *Moti d'attore prima della scena*.

Quindi lui ha reagito molto positivamente...

Davvero, ha dimostrato un entusiasmo fortissimo.

Drammaturgia francese contemporanea. Ha cominciato ad essere conosciuta in Italia anche, e soprattutto, grazie a Face à Face. Che ne pensi? So che sei vicina a determinate realtà contemporanee, soprattutto femminili italiane. Come pensi che si possano sposare il contesto italiano e una drammaturgia come quella di Pierre Notte e quella francese in generale? Leggendo i suoi testi si possono riscontrare dei motivi

ricorrenti anche in altri autori: la famiglia, le situazioni quotidiane, una quotidianità spesso soffocante. Lo stile è assolutamente paradossale, ironico, comico, divertente.

La dimensione degli interni è molto forte. Su Pierre Notte faccio una valutazione specifica. Trovo molto interessante la ‘mobilità’ della sua scrittura, che mi pare possa essere ricondotta a un filone più francese che italiano e la rassegna credo la restituisca ampiamente. Produce toni della comicità, dell’ironia, della *comédie* in *Due vecchiette dirette a Nord*; arriva ad una scrittura assolutamente claustrofobica, corrosiva, per esempio ne *L’ira*, un nuovo testo tradotto da Anna D’Elia; si confronta con una scrittura per l’infanzia, con le favole, l’universo fiabesco di animali parlanti, onirici, con *Cosine e robette*; esplose in una comicità sfrenata con *Moti d’attore prima della scena*, il testo che interpreterà lui stesso, che racconta cosa succede a un attore nell’attimo prima di salire sul palco; amplifica l’intreccio della commedia in *E a Stoccolma si perde Claudia Cardinale* che è un vortice, un turbine di intreccio drammaturgico. Si è confrontato, quindi, con scritture diverse, destinatari diversi, il pubblico adulto e l’infanzia, anche se *Cosine e robette* è un testo non solo per bambini, ovviamente. Vedo in questa mobilità, in questo suo confrontarsi con linguaggi e destinatari diversi una forma di libertà, specificamente sua e forse anche francese o, perlomeno, più francese che italiana e questo è molto interessante.

Questo anche perché gli autori francesi non sono mai autori puri. Dalle notizie biografiche che ho trovato su Pierre Notte ho potuto leggere di come anche lui si muova in vari settori della scrittura e dell’arte.

Gli elementi della sua scrittura vengono rimescolati, ridefiniti, reinventati. All’inizio ero molto incuriosita dal suo essere attore, giornalista, scrittore, cabarettista, cantante, musicista, assolutamente poliedrico. È una libertà di confronto con vari linguaggi, sicuramente personale, che reinventa e costruisce, ma credo sia una libertà riconoscibile anche in una logica di sistema teatrale. In Italia è più difficile da trovare. Questo, oltre alla sua scrittura, è quello che trovo di grandissima forza, una forza che si ripercuote anche su questa rassegna di cui sono molto soddisfatta perché restituisce un caleidoscopio, uno spaccato molto ampio della sua opera e quindi della sua ‘mobilità’.

Il sistema teatrale favorisce gli autori francesi riconoscendo e incentivando la loro poliedricità. In Italia è più difficile che questo avvenga. Questa vostra rassegna costituisce un momento di apertura e di evoluzione del progetto Face à Face. Riesci ad immaginare, anche conoscendo meglio, dall’interno, il progetto tutto, delle ulteriori aperture?

Al di là di Bologna?

Si. Riesci ad avere una percezione più ampia di come la realtà italiana stia percependo ed assorbendo il progetto? Penso che ci siano molte realtà di qualità come quelle che voi avete coinvolto in questa rassegna che potrebbero incentivare l'evoluzione del progetto su scala nazionale.

Ho ricostruito molte cose su *Face à Face* attraverso la tua tesi: riflessioni, cambi di prospettiva nel corso degli anni, cosa avevano immaginato, cosa stanno immaginando. Parto da Bologna e da quello che vorrei. Una direzione tra le direzioni possibili per *Face à Face*. Immagino che questa rassegna non si esaurisca ad aprile e che, oltre ad essere un'occasione unica a Bologna e non solo, per conoscere Pierre Notte e la sua scrittura e ri-conoscere Angela Malfitano e Francesca Mazza nei loro percorsi teatrali, possa diventare a sua volta un progetto da proporre. Perché non prendere contatto con altre realtà italiane a cui sottoporre, se non l'intero progetto così articolato, con così tanti appuntamenti, almeno il cuore della rassegna, perché possa arrivare anche in altri contesti? Non solo uno spettacolo ma un progetto che faccia conoscere anche la scrittura di Pierre Notte e Pierre Notte. Allora, questo mi sembra molto importante per *Face à Face* che ha l'obiettivo di promuovere e diffondere, sul territorio nazionale, la scrittura e gli autori francesi, di farsi motore in grado di alimentare progetti nuovi che a loro volta possono amplificare, promuovere, diffondere gli autori francesi. Questo genera un meccanismo di promozione diffusa e capillare che credo possa essere molto interessante anche per il progetto nazionale che può prendere delle direzioni improvvise e imprevedibili, arrivare in territori o in contesti in cui il progetto non potrebbe arrivare, con modalità diversificate. Credo che sia comunque importante tenere, cosa che farò, il legame forte, di confronto, di scambio con *Face à Face*, anche al di là della rassegna. Mi piacerebbe pensare che tutto questo, questa condivisione costruita a partire da Pierre Notte, possa proseguire in futuro.

Immagini anche su altri autori, per esempio?

Si.

*Da questo punto di vista torniamo al discorso iniziale per il quale *Face à Face* è a tal punto ben strutturato da essere riconosciuto dalle realtà di qualità, a loro volta riconosciute dal progetto. Si crea questa circolarità molto positiva.*

Sono possibilità di nuove azioni per *Face à Face* e nuovi canali anche di diffusione della cultura teatrale francese.

Bene. Non so se vuoi aggiungere qualcos'altro. La rassegna è molto ben strutturata e, secondo me, avrà degli ottimi riscontri.

Grazie. In trasparenza della rassegna si legge il forte desiderio, per me necessario, di creare legami tra teatri, istituzioni, soggetti diversi che condividono lo stesso progetto. Qui la grande soddisfazione è che si sta realizzando.

Face à Face è un progetto positivo anche perché viene a valorizzare il legame tra la cultura italiana e quella francese e a superare l'impasse che c'è in Italia a livello istituzionale. Il progetto favorisce, come sta favorendo le realtà bolognesi interne alla rassegna che hai organizzato, la creazione di legami, aggirando, in qualche modo, i problemi istituzionali, le restrizioni italiane e diventando un canale di promozione e evoluzione delle realtà nazionali. Ci riesce grazie all'impegno delle persone, alla qualità delle proposte, seppur con grandi difficoltà in alcuni casi. La rassegna che proponete a Bologna va proprio in questa direzione.

Si, rende la Francia più vicina e, in fondo, è un meccanismo semplice, di quella semplicità che ha una grande complessità alle spalle, ma è semplice come disponibilità, accoglienza, possibilità di realizzazione. È diretto...

E permette una creazione più immediata di quelle reti, fondamentali per il teatro e per la cultura, che altrimenti, forse, non si verrebbero a creare, accogliendo questi desideri e queste volontà e avendo gli strumenti per renderle possibili, strumenti forse più immediati rispetto a quelli che potrebbe fornire un'istituzione solo italiana.

Dà proprio l'idea della costellazione. Per cui *Face à Face*, da Roma, si dirama in varie città, in Italia e, se ora aggiunge, come ha aggiunto con noi, su Bologna, questa possibilità di veicolare a nostra volta la promozione di autori francesi, tutto può evolversi in direzioni diverse, ampliarsi. Se questo succede, se è frutto di una condivisione, di uno scambio, di un confronto, la cosa funziona e moltiplica anche le possibilità, gli effetti, le ricadute, i valori, le collaborazioni.

Postfazione.

Lo studio del progetto Face à Face fra civiltà globale e culture localizzate

Nel passaggio dal secondo al terzo millennio il teatro manifesta caratteristiche, in parte, trasversali e omogenee e, in parte, fortemente differenziate, che rimandano nel complesso alla sua doppia natura – materiale e umanistica – di artigianato culturale.

In quanto organismo che assimila continuamente esperienze e visioni, conoscenze ed opere, il teatro ha acquisito dagli sviluppi del passato secolo e dalle dinamiche del mondo contemporaneo un corpus di valori pragmatici largamente diffusi che comprende la fusione dei generi (il teatro e la danza; l'epica e il dramma; la performance corporea e quella multimediale); l'alternanza gerarchica dei media (per cui, nel corso d'uno stesso evento, il focus espressivo è ora occupato dalle immagini, ora dalle parole, ora dai suoni e dai movimenti); le interazioni fra identità e culture; gli intrecci fra dimensioni individuali e collettive; l'assunzione di concreti elementi di realtà (individui sociali, oggetti, spazi) fra le componenti essenziali del linguaggio scenico; l'inquadramento dei processi di composizione in coordinate non programmate, inventive e dialettiche, che conferiscono carattere di prototipo alle singole realizzazioni spettacolari. Atteggiamento, questo, che reagisce alla crisi dei grandi modelli dell'innovazione novecentesca (l'avanguardia, la sperimentazione, il postmoderno), trasponendone le ragioni essenziali – come la “ricerca permanente del nuovo” (Ruggero Bianchi) e l'istinto a misurarsi con l'ignoto – nell'esercizio di prassi fortemente “individualizzate” (Claudio Meldolesi).

In quanto artigianato concreto, che presuppone interazioni personali, ambienti di lavoro, contesti sociali, pubblici e spazi, il teatro si risolve invece in linee di sviluppo distinte e sostanzialmente autonome, che corrispondono alle diversità dei vissuti, dei linguaggi e delle contingenze economiche e politiche, che, in questo periodo di traumatiche conflittualità e forti trasformazioni storiche, sono tornate ad occupare un posto di rilievo tanto nell'immaginario collettivo che nell'elaborazione dell'identità personale.

Gli elementi trasversali, che accomunano le scene dei diversi paesi, si confrontano quindi con insiemi di variabili che ne rimodellano le possibilità estetiche e gli orizzonti progettuali. D'altra parte, proprio la mobilità dei processi compositivi, che, pure, presa di per sé, costituisce una caratteristica unificante, favorisce il prodursi di esperienze molteplici e di tradizioni localizzate, spesso ignote le une alle altre. Ad esempio, il generale riproporsi a partire dagli anni Novanta d'una teatralità d'impronta civile ha originato, in Inghilterra, le prassi del Verbatim Theatre, in Italia, il “teatro di narrazione”, in Russia, le drammaturgie

del Teatro.doc, per più versi connesse all'esperienza anglosassone ma lontane dalle forme di nuova performance epica sperimentate nel nostro paese.

Con analoghe distinzioni, la nuova drammaturgia

– in Inghilterra, incarna il disagio e il linguaggio della condizione giovanile mantenendo viva l'empatia fra comportamenti sociali e modalità recitative;

– in Francia, sollecita l'immaginario registico sfociando in rinnovamenti di repertorio d'ampia portata (numerosi, limitandosi ai casi recenti, gli allestimenti di opere di Lagarce, Visniec, Notte, Mouawad, Py);

– in Germania, trasforma in senso dinamico e propositivo il radicato ruolo del dramaturg teatrale;

– in Italia, si sviluppa all'interno degli ensemble o delle collaborazioni teatrali, suscitando figure di drammaturgo/regista o drammaturgo/attore che attestano l'elevato grado di compenetrazione fra "scrittura scenica" e "scrittura testuale".

In breve, il teatro, che aveva fatto significative prove di globalizzazione con le tournée dei grandi attori, con la diffusione europea del sistema degli stabili e poi, negli anni Sessanta, con l'affermazione mondiale del Nuovo Teatro, ora, nel pieno sviluppo della civiltà globalizzata, testimonia le capacità rigenerative e dialettiche delle culture localizzate. Per questo, la progettualità d'ampio respiro di *Face à Face* sorpassa i propri obiettivi specifici – l'attivazione di nuove possibilità di circuitazione per drammaturgie italiane in Francia e le drammaturgie francesi in Italia –, definendo un modello che spiana la strada a ulteriori processi d'interazione e conoscenza fra i teatri dei diversi paesi.

Nella sua parte ricostruttiva e documentaria, lo studio di Nicoletta Lupia su *Face à Face* elenca, riunisce e commenta le numerose iniziative del progetto, confrontandole sistematicamente alle motivazioni culturali che le hanno determinate, e, così facendo, ricostruisce una dinamica organizzativa *in progress*, che si rende compiutamente accessibile al lettore disseminando possibilità di applicazione e ripresa delle proprie idee e prospettive. Ma l'indagine di Nicoletta Lupia non si limita a restituire i contenuti, i mutamenti e le ragioni del progetto *Face à Face*. I capitoli che lo riguardano sono infatti preceduti da ampie ricognizioni che trattano i diversi atteggiamenti istituzionali dell'Italia e della Francia nei riguardi della cultura e i rapporti fra i teatri dei due paesi nel corso del secondo Novecento. Attraverso queste estensioni, il progetto *Face à Face* viene quindi inquadrato in un processo storico che si delinea con l'opera di riforma teatrale congiuntamente condotta da Strehler e Vilar, si sviluppa con la fondazione dei Teatri d'Europa, e contempla quindi, quale

necessario correttivo d'una unitarietà non più supportata dalle realtà dei percorsi artistici, il confronto fra le diversità che caratterizzano le drammaturgie di Italia e Francia, divenute, per certi versi, esotiche l'una all'altra e proprio per questo tali da stimolare contaminazioni, poetiche e nuove esperienze.

Gerardo Guccini

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Catalogo dell'Unione dei Teatri d'Europa*, Arles, Editions Actes Sud, 1992.
- Aliverti M. I., *Jacques Copeau*, Roma – Bari, Laterza, 1997.
- Baricco A., Tarasco R., Vacis G., *Balene e sogni. Leggere e ascoltare. L'esperienza di Totem*, Torino, Einaudi, 2003.
- Brecht B., *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001.
- Cavaglieri L. (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Costa G., *Face à Face, parole di Francia per scene d'Italia. Philippe Minyana, Rémi De Vos e Jean-René Lemoine*, Milano, Nuovi Ritmi, Costa & Nolan, 2008.
- De Lellis R., *Le regole dello spettacolo. Manuale per conoscere la storia, le leggi, gli enti e le imprese di spettacolo dal vivo in Italia e in Francia*, Roma, Bulzoni, 2009.
- De Marinis M., *Capire il teatro*, Roma, Bulzoni, 2008.
- De Marinis M., *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale spa, 2009.
- Dort B., *Teatro pubblico*, Padova, Marsilio Editori, 1967.
- France – Italie: une aventure artistique*, DVD di Anton Giulio Onofri con la collaborazione di Matto Keffer, ACTAmovie, 2009, in allegato a Descotes O. (a cura di), *2005 – 2009 Francia/Italia. Un'avventura artistica*.
- Fumaroli M., *Lo Stato culturale. Una religione moderna*, Milano, Adelphi, 1993.
- Gallina M., *Il teatro possibile. Linee e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- Gallina M., *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli Editore, 2001.
- Guazzotti G., *Teoria e realtà del Piccolo teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965.
- Lagarce J.-L., *Teatro I (Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi)*, Milano, Ubulibri, 2009.
- Leclerc G., *Le TNP de Jean Vilar*, Parigi, Union Générale d'Éditions, 1971.
- Mazzocchi F., Bentoglio A. (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Meldolesi C., Olivi L., *Brecht regista*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Morteo G.R., *Il Teatro popolare in Francia*, Bologna, Cappelli Editore, 1960.
- Pitozzi E., Sacchi A. (a cura di), *Itinera: trajectoires de la forme Tregedia Endogonidia*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Poli G., *Scena francese del secondo Novecento I*, Genova, il melangolo, 2007.
- Rousseau J.J., *Scritti sulle arti* (a cura di Fernando Bollino), Bologna, Clueb, 1997.

Strehler G., *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Taviani F., Schino M., *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982.

Tessari R., *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologia e strutture. 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.

ARTICOLI RIVISTE E QUOTIDIANI:

Le bas-fond de Dante di Fabienne Arvers, in “Les Inrockuptibles”, 17/23 marzo 2009.

Emma Dante, révélation italienne di Brigitte Salino, in “Le Monde”, 15 maggio 2007.

Un moment de magie venu d'Italie di Pierre Vavasseur, in “Aujourd’hui”, 19 luglio 2004.

Sidoti B., *Col testo alle spalle. Strategie interpretative nella lettura d'attore*, in “Prove di Drammaturgia”, anno X, n.1, luglio 2004.

SITOGRAFIA:

www.culturesfrance.com/

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/actionsfrance_830/actionculturelle_1031/lesinstruments_11307/france-culturesfrance_11308/presentation_21637.html.

www.alliancefr.it

<http://www.beaumarchais.asso.fr/>

http://www.nuovimecenati.org/membres_it.htm

<http://www.zetema.it/content/download/8126/48474/file/7.+presentazione+PAV.pdf>.

<http://entractes.sacd.fr/rencontres.php>

<http://www.festivaldellecolline.it/site/>

<http://www.maisonantoinevitez.fr/>

<http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/ProjetArtistique/Aides.php>