

Spagna e frontiere linguistiche il volto umano del protezionismo

Le politiche culturali di sostegno alla lingua catalana hanno permesso, negli anni Novanta, la proliferazione di nuovi autori. L'importanza dei centri teatrali, *in primis* la Sala Beckett di Barcellona, e l'eterogeneità delle tendenze di stile e di contenuto.

di Davide Carnevali



Parlare oggi di teatro catalano e non parlare di quello che succede in Catalogna è come rifiutarsi di guardare l'elefante. Non perché il teatro ricopra un ruolo fondamentale nel dibattito sociale: no, sfortunatamente nemmeno qui ha questa importanza; ma perché dalla fine della dittatura nel 1975 (che – attenzione! – non significa per forza sparizione del Franchismo dalla scena politica) a oggi, il teatro catalano si è alimentato delle politiche culturali centrate sulla protezione, il sostegno e la diffusione della lingua. Quelle stesse politiche che ora sono fortemente messe a rischio dal governo di Rajoy e dell'estrema destra del Partido Popular, che non ha esitato a tagliare finanziariamente istituzioni e associazioni culturali di Barcellona e dintorni per vendicarsi dei moti repubblicani e indipendentisti dell'ul-

timo periodo. Grazie a quelle sovvenzioni si era assistito a una proliferazione in Catalogna di autori drammatici che, dagli anni Novanta a oggi, hanno occupato con continuità i cartelloni del Paese. E che poi hanno avuto la preziosa possibilità di essere tradotti ed esportati anche all'estero, all'interno di rassegne, festival e stagioni, facendo della drammaturgia catalana un mondo effettivamente a sé stante (che – attenzione di nuovo! – non significa per forza qualitativamente superiore) rispetto a quello spagnolo. In questi anni la drammaturgia in lingua castigliana ha certamente dato stupendi frutti anche nel resto del territorio iberico; ma quello che vogliamo dire qui è che agli autori catalani non occorre passare per Madrid e l'Istituto Cervantes per farsi conoscere: il caso dei dieci selezionati per Fabulamundi lo dimostra chiaramente.

I vivai di Barcellona

Tra i migliori risultati ottenuti dalle politiche culturali catalane c'è sicuramente la creazione e il potenziamento dei centri teatrali autoctoni. Il Teatre Nacional, l'accademia d'arte drammatica pubblica dell'Institut del Teatre, e non ultimo la Sala Beckett, che pur nata su iniziativa privata si è affermata insieme alla sua scuola dell'Obrador de Dramatúrgia come il faro guida per ogni drammaturgo di qui. Ecco, non è un caso che abbiamo citato queste tre istituzioni: dei dieci autori di Fabulamundi, otto si sono formati all'Institut; otto hanno già potuto presentare il proprio lavoro al Teatre Nacional; tutti e dieci sono passati per la Sala Beckett. Fondata da José Sanchis Sinisterra nel 1989, la Beckett è oggi, coadiuvata dall'istituto culturale Ramon Llull, il più importante attore nelle relazioni teatrali tra la Catalogna e l'Europa (e il continente americano), mentre l'Obrador è nodo di una

rete internazionale di centri di drammaturgia che include il Royal Court in Gran Bretagna, la Mousson d'été in Francia o il Theatertreffen in Germania. Senza contare che molti degli autori passati per i banchi dell'Obrador sono poi tornati in quelle stesse aule, ma dietro la cattedra; segno che la scuola, pur rinnovandosi nel tempo, ha mantenuto una marcata linea di continuità: solida conoscenza delle tecniche di costruzione drammaturgica; studio continuo dei modelli esteri più interessanti; acuta capacità di analisi e di riflessione sull'opera propria e altrui; presa di coscienza delle implicazioni estetiche, etiche e politiche che comporta la creazione teatrale. Questo non deve far pensare che tutti i nostri autori scrivano allo stesso modo; di caratteristiche comuni possiamo parlare, di omologazione dello stile, no. Una prima differenza è data dal fatto che in alcuni ha influito più che in altri la possibilità di raggiungere la visibilità in giovane età, di aver viaggiato ed essersi confrontati da subito con teatri e spettatori stranieri: è il caso di **Carles Batlle** (1963), **Guillem Clua** (1973), **Josep Maria Miró** (1977), **Esteve Soler** (1976), **Helena Tornero** (1973) o **Victoria Szpunberg** (1973). Tutti questi, in un modo o nell'altro, sono entrati nelle stagioni dei teatri pubblici e privati di qui anche grazie al riconoscimento ottenuto all'estero. Cosa accade invece a quegli autori come **Marc Artigau** (1984), **Clàudia Cedó** (1973), **Ferran Joanmiquel** (1975) o **Joan Yago** (1987) che, per ragioni anagrafiche o semplicemente per scelta di vita, si sono affacciati più tardi sulle scene barcelonine? Da un lato hanno trovato strutture già consolidate; una gran quantità di premi drammaturgici e letterari da utilizzare come trampolino (basta scorrere i loro curricula per rendersene conto); vetrine offerte dai festival (Fira de Tàrraga, TNT Terrassa Noves Tendències, Temporada Alta a Girona, per citare solo alcuni transitati dai nostri); sale alternative pronte ad accoglierli (FlyHard, Maldà, Hiroshima, Tantarantana, ecc.); e anche una certa facilità di accesso ai teatri pubblici (TNC e Lliure), ormai abituati ad aprire le porte ai giovani. Ma è pur vero che nell'ultimo periodo, chi più chi meno, tutti hanno dovuto scontrarsi con una minor capacità del mercato di assorbire l'offerta e con una minor disponibilità economica produttiva. Che si fa, allora? C'è chi diversifica la propria attività: tra i primi sei nomi citati non ce n'è uno che non insegni; altri mettono i piedi fuori dal teatro: Artigau è novellista e poeta, scrive per differenti testate e collabora con la radio; la Cedó è psicologa di formazione, per esempio. Alcuni

scelgono di lavorare con una compagnia propria, approfittando per farsi le ossa e un nome: Joan Yago con *La Calòrica* e Joanmiquel con *Cosa a cos*. E poi, complice la crisi, ha preso piede anche a Barcellona il modello Buenos Aires: fare teatro con pochi mezzi, pochi soldi e in luoghi non necessariamente teatrali. I nostri autori frequentano i grandi palcoscenici, come le salette alternative, e sovente i loro testi sono scritti pensando proprio alla possibilità di essere portati in scena anche in questi spazi ridotti.

Contaminazioni stilistiche e identità comune

Altra possibilità è quella di cercare sicurezza economica nella televisione. TV3, il più importante *network* catalano, e la casa di produzione DiagonalTv negli ultimi anni hanno fagocitato ben volentieri una buona parte dell'*autoria* teatrale (vedi Clua), alla ricerca di sceneggiatori per le proprie serie. Così, in qualche caso, la scrittura per il teatro si contamina dell'estetica televisiva, almeno in termini di scelte tematiche: storie d'amore (*Ti pianto*, della Cedó); drammi familiari (*Ulna*, di Miró; *Caino e Abele*, di Artigau); crisi pseudoesistenziali di noi borghesi acculturati (*You Say Tomato*, di Yago). Opere come queste connettono immediatamente con l'immaginario e la capacità ricettiva dello spettatore; il pregio di testi come *Tartarughe: la decelerazione delle particelle* (*Tortugues: la desacceleració de les partícules*), della Cedó, o *Brevi interviste con donne eccezionali* (*Entrevistes breus amb dones excepcionals*), di Yago, sta anche lì: nell'essere dei bei prodotti di teatro, attraenti per pubblico e produttori, e di funzionare veramente bene sulla scena.

In altri casi, invece, i nostri autori hanno cominciato a lavorare proprio in aperta opposizione all'estetica del melodramma, rivendicando il recupero di un teatro di idee e dedizione politica, che va a toccare temi meno digeribili

come la crisi delle democrazie (*Contro il progresso*, *Contra el progreso* e *Contro la libertà*, *Contra la libertad*, di Soler); il terrorismo (*La rondine*, *The Swallow*, di Clua); le problematiche legate ai flussi migratori (*Il passaggio*, *The Passage*, di Miró; *Il re di Gurugù*, *The Gurugu's King*, di Joanmiquel); l'impegno civile a favore degli elementi più vulnerabili della società (*La testa sott'acqua*, *Submergirse en l'agua*, della Tornero); l'identità di un popolo (*Nomadi*, *Nomads*, di Batlle); la memoria storica e l'analisi del passato recente di una società (*La macchina da parlare*, *La maquina de parlar*, della Szpunberg; ed è molto significativo il fatto che quest'ultima sia nata in Argentina, altro Paese dal passato controverso, che presenta ferite non ancora del tutto chiuse).

Vale la pena terminare tornando alla Beckett e alle tendenze stilistiche che hanno marcato la scuola dell'Obrador. Sotto l'influenza di Sinisterra e dei suoi epigoni, gli autori di qui hanno da sempre imparato a dominare strumenti stilistici che giocano con la poetica della sottrazione, l'occultamento dell'informazione, l'opacità identitaria, il minimalismo. È significativo che questo sia ancora tanto evidente in autori nati in decenni differenti come Batlle ('60), Miró ('70), Artigau ('80), per esempio; testi come *Combattimento* (*Combat*), *Il passaggio*, *Una zanzara piccola piccola* (*Un mosquit petit*), pur nella loro diversità, permettono di identificare e identificarsi in un terreno comune. Anche questo contribuisce a rendere evidente l'omogeneità teatrale, letteraria e artistica di un Paese che rivendica con forza la propria identità non in virtù di un supposto beneficio economico, o politico; ma primariamente per semplici ragioni culturali e linguistiche. ★

In apertura, una scena di *Tartarughe: la decelerazione delle particelle*, di Clàudia Cedó (foto: Roser Blanch); in questa pagina, gli autori catalani promossi dalla Sala Beckett.

