

ANDREA CAMILLERI

# UN CERVELLO DIROTTATO DAL TEATRO

Intervista di Mario Mattia Giorgetti

**Q**uest'anno Sipario compie sessant'anni, come il Piccolo Teatro di Milano, prima fra le istituzioni stabili del teatro italiano. In occasione di questa ricorrenza desideriamo interrogarci sul ruolo dei Teatri Stabili, facendo un po' il punto della situazione. Nella sua qualità di uomo di cultura, di uomo di teatro, scrittore, regista cosa ne pensa Andrea Camilleri del sistema dei teatri pubblici, pensa che abbiano assolto il ruolo previsto dal loro statuto di impegno civile, sociale, culturale specificamente rivolto alla drammaturgia italiana, oppure il cammino è ancora lungo?

“È una domanda complessa, che ne contiene molte altre. Cercherò di fare un po' di ordine in me stesso per poter rispondere”.

## Missioni diverse

“I Teatri Stabili nacquero, se ben ricordo, con finalità diverse l'uno dall'altro. Il Piccolo, per esempio, perseguì per diversi anni una politica di apertura a persone tradizionalmente lontane dal teatro, la classe operaia, sulla base della retorica del tempo e dei programmi di Grassi e Strehler. Nei programmi di Grassi e Strehler c'era poi anche la rivisitazione dei classici, ricordiamoci infatti che anche su questo fronte il Piccolo ci ha lasciato testimonianze importanti, Goldoni, Gorkij. Tutto questo, francamente, s'è un po' perso. Di drammaturgia italiana allora ancora non se ne parlava. Tuttavia fecero un esperimento, che coinvolse, se ben ricordo Ruggero Jacobbi, prima che partisse per il Brasile ed altri autori italiani come Ezio D'Errico, di cui misero in scena alcuni testi, con notevole successo. Non si trattava di una drammaturgia innovativa, di un progetto rivolto all'innovazione, semplicemente di una sorta

di “ghetto” per gli autori italiani.

Questo esempio, tuttavia, non venne seguito da altri teatri.

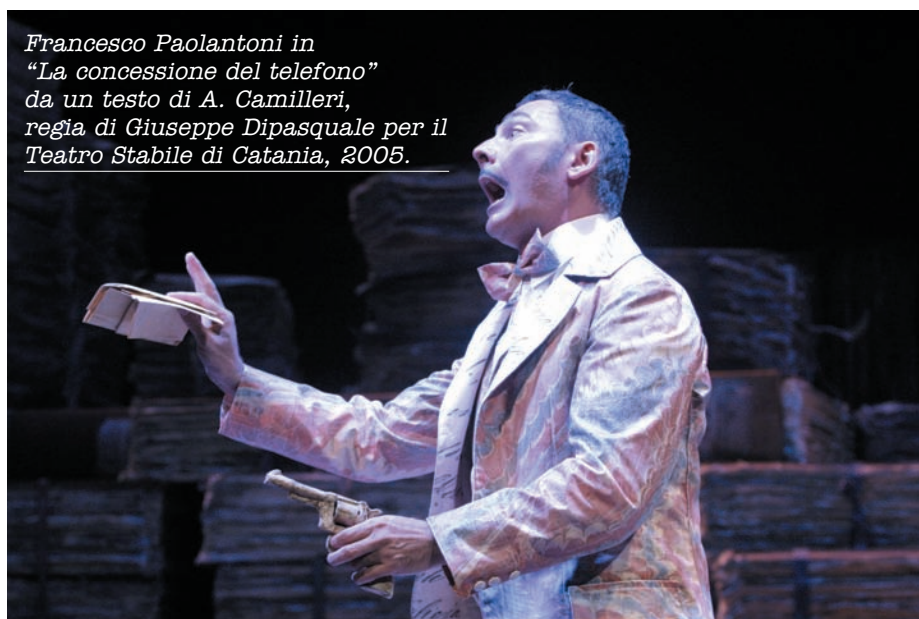
Il teatro di cui mi occupai io per almeno un anno, lo Stabile della Puglia, lavorava con altri obiettivi. Lì si trattava di “disso-dare” delle terre. Si trattava di riaprire un teatro chiuso da vent'anni, di portare il teatro a gente che non ricordava più cosa fosse, o che non l'aveva mai visto sul serio. Ricordo che portavamo in giro uno spettacolo molto bello di Orazio Costa, protagonista Salvo Randone, che era *Assassinio nella cattedrale*. E le persone dopo un po' se ne andavano, perché non era un giallo, non c'era nessun omicidio. Oltretutto nello spettacolo debuttava in teatro anche Andrea Checchi, un attore che nei film ricopriva sempre il ruolo di cattivo, quindi tutti si immaginavano uno spettacolo all'altezza della situazione. Dunque molte persone uscivano durante lo spettacolo, ma una certa quantità di coraggiosi restava, quindi

*Scrittore e uomo di cultura, Andrea Camilleri si è occupato per molti anni di teatro, presso la Rai, dove fu tra i principali fautori delle più importanti produzioni televisive e radiofoniche che tanta parte hanno nella storia del teatro italiano: con lui dunque, una conversazione a tutto campo*

l'esperimento ebbe una sua riuscita.

Io poi sono sempre stato un estimatore del Teatro di Genova, fondato grazie ad Ivo Chiesa. Fece dei bellissimi programmi di alto livello anche dal punto di vista della regia, della messa in scena, con Luigi Squarzina.

Poi cominciarono a sorgere gli altri teatri regionali che sono l'ultima ondata di teatri pubblici. Se questi teatri abbiano una precisa fisionomia o no, sinceramente non saprei. Mi pare, leggendo i loro cartelloni, di quando in quando, che i programmi siano formulati un po' casualmente, che siano un po' raccogliatici. C'era una sciagurata legge sulla cinematografia, secondo la quale lo Stato finanziava unicamente i film italiani in cui c'erano due o tre ex allievi del Centro Nazionale di Cinematografia di Roma. Qualche volta uno



*Francesco Paolantoni in  
“La concessione del telefono”  
da un testo di A. Camilleri,  
regia di Giuseppe Dipasquale per il  
Teatro Stabile di Catania, 2005.*

c'era, altre volte gli altri mettevano il loro nome, prendevano i soldi e se ne andavano. Ossia, a volte mi sembra che la presenza di autori italiani nei cartelloni sia una questione di faccia, giusto perché siamo in Italia e allora un autore italiano bisogna metterlo in scena. Qualche eccezione l'ha fatta il Teatro Stabile di Catania. Questo è allora il grande rimprovero che io muovo al Teatro Stabile italiano: di non aver fatto sorgere nuovi autori italiani. Se noi andiamo a vedere che cosa è successo negli ultimi anni, vediamo che possiamo contare su quattro, cinque drammaturghi italiani nuovi, che non sono nati attraverso i Teatri Stabili, ma attraverso piccole compagnie. Prendiamo Annibale Ruccello, Alessandro Chiti, non è forse così? Chi ha un amico e chi una sua compagnia, scrive una commedia e poi la mette in scena per amicizia, a proprio rischio. Non c'è una politica seria da parte dei Teatri Stabili. Nel momento in cui i Teatri Stabili hanno cominciato a scambiarsi gli spettacoli, non si scambiavano mica un nuovo autore italiano, si scambiavano la ripresa di Pirandello, Shakespeare...”

### L'incontro col teatro

*Sembra che siano entrati in una logica di pura mercificazione, per cui bisogna portare spettacoli di richiamo, secondo una logica che è quella delle compagnie private. Stupisce che il repertorio non tenga conto di logiche diverse. A mio parere uno Stabile dovrebbe coltivare il proprio territorio, proponendo anche i classici, come no, per avvicinare il pubblico più giovane, come faceva Paolo Grassi.*

“Esatto. Questo è dunque il mio rimprovero. Una nazione che non attiva le proprie risorse culturali, è destinata a perire”.

*Come autore e regista gli altri organismi stabili l'hanno mai coinvolta?*

“Allo Stabile della Puglia io ho portato alcuni autori italiani, abbiamo fatto *Il topo* di Carlo Maria Pensa, e una novità di Giovanni Calendoli, *Zona grigia*.”

*Ma come autore italiano lei come è stato recepito?*

“Io non ho mai scritto niente

come autore teatrale. L'unica mia opera teatrale risale al 1947, un atto unico, ma è finita fuori da un finestrino del treno. La scrittura per il teatro è qualcosa che bisogna sentire. Per molto tempo io non mi sono più dedicato alla scrittura, sono stato all'Accademia a studiare con Orazio Costa e alla scrittura sono tornato dopo molti anni, ma per scrivere racconti, romanzi... Eppure quell'atto unico ha influenzato tutta la mia vita...”

*Ci racconta come?*

“Glielo racconto subito. Allora stavo in Sicilia e stavo tentando con tutti i metodi possibili e immaginabili di non fare il professore al Liceo di Agrigento. Lessi su



Andrea Camilleri.

un giornale che era stato bandito un premio a Firenze per un atto unico, presidente della giuria Silvio D'Amico, una giuria piuttosto importante, una bella giuria. Decisi molto freddamente, a sangue freddo direi, di scrivere un atto unico, non l'avevo mai fatto prima – *Giudizio a mezzanotte* – e lo mandai, tanto per mandarlo. Teatro ne avevo letto sempre tanto, anche da piccolo. Perché mio zio Alfredo aveva tutti i numeri del *Dramma*, dal 1925 in avanti. Io passavo il pomeriggio a leggere i drammi pubblicati. Poi ho cominciato a leggere anche *Sipario*. Insomma mandai questo atto unico. Dopo alcuni giorni mi arrivò un telegramma: lei ha vinto il primo premio. Presi il treno e andai a Firenze, mi diedero un po' di soldi, conobbi D'Amico, poi tornai in Sicilia. Senonché dopo due tre mesi, verso la fine del 1947 o all'inizio del 1948, ricevo una lettera dall'Accademia Nazionale d'Ar-

te Drammatica. La lettera diceva: se lei ha interesse per il teatro, sappia che esiste un'Accademia, che dopo la guerra si sta ricostituendo, faccia domanda, se le va bene l'ammettiamo. Cominciai a pensarci. Tenga presente che nel mio viaggio di ritorno da Firenze avevo riletto il mio atto unico e l'avevo buttato dal finestrino del treno, dicendomi che era una schifezza. Era il periodo di grandi autori, abile ero abile, devo dirlo, ma non originale.

Allora studiai veramente molto, perché Costa era severissimo, per essere ammessi bisognava scrivere una tesi di laurea su un testo da scegliere, io mi preparai e fui ammesso. E la cosa migliore o peggiore, ancora non si riesce a capire, è che fui l'unico allievo regista di Costa per due anni, perché gli altri due candidati chi per un motivo chi per un altro se ne andarono. Uno era Flaminio Bollini, ma si era trasferito a Milano, l'altro era Chicco Pavolini, che non ricordo per quale motivo non c'era più.

Quindi tutte le lezioni che Costa avrebbe dovuto fare per i tre anni del corso ricaddero solo su di me allievo di primo anno unico di tutta l'Accademia...”

*Che bella esperienza, però.*

“Fu un'esperienza meravigliosa. Bene, Costa dirottò il mio cervello, io volevo scrivere, invece mi ritrovai a imparare la regia”.

### Rai e teatro

*Però come regista televisivo ha dato un bel contributo: penso, per esempio, al venerdì in diretta.*

“Sì devo ammetterlo. Alla Rai ero funzionario addetto al teatro della seconda rete. Eravamo in due ad occuparci di questa cosa, Roberta Carlotto e io. Studiavamo i palinsesti, i programmi. Si trattava delle trasmissioni del venerdì, un appuntamento molto sentito. Sembrava che i testi fossero messi insieme così, in modo casuale, ma in realtà non è vero: c'era una sorta di traccia sotterranea, che ci guidava. Per esempio la paura della donna, allora Wedekind, Strindberg, Ibsen no, perché lui già la liberava la donna... E, all'interno di questo territorio si costruivano le serate: una cosa di cui tengo a rivendicare il

merito, insieme a Roberta, è la scelta dei registi. La scelta accurata dei registi e degli attori, era una vera e propria produzione. Venivo da una esperienza molto seria sempre in Rai. Stavo lavorando all'Enciclopedia dello Spettacolo, per il teatro italiano e francese, e in Rai avevano bisogno di qualcuno che potesse sostituire la dottoressa Lidia Motta, sul terzo programma, che era la responsabile dei palinsesti della terza rete, un lavoro bellissimo. Si trattava di organizzare per esempio un programma incentrato sul Siglo de Oro, allora c'erano da prendere i contatti con i traduttori, organizzare i testi, la messa in onda. Da sei mesi, il contratto divenne di un anno, poi di due, insomma, mi feci una bella esperienza. Poi passai in televisione. E anche il periodo della televisione è stato bellissimo. Lì lavorai come produttore. Mia è la responsabilità di sceneggiati come *Maigret*, ma anche di tutto il teatro di Eduardo, la prima serie, e inoltre i cento anni di teatro italiano, il teatro del buon umore e il teatro dell'assurdo. Il teatro dell'assurdo, per esempio: ricordo che chiamai Edmo Fenoglio, che avrebbe curato la regia del *Custode* di Pinter, io avrei fatto *Finale di partita* di Beckett, e poi avrei curato la regia anche de *Le ri-*

*comparse* di Adamov. E baravamo. In che senso? L'adattamento del *Custode* di Pinter era spostato a Milano, e chiamammo Peppino De Filippo, questo splendido napoletano; allo stesso modo io per *Finale di partita* chiamai Adolfo Celi e Renato Rascel. Il pubblico veniva scosso da questi accostamenti, ma ci seguiva. Dopodiché chi ci tradì, non fu il pubblico, ma la Rai. La Rai che cominciò ad inseguire il pubblico con gli stessi criteri di una televisione privata, cosa che non avrebbe dovuto fare a mio parere, perché è un servizio pubblico, per il quale si paga un canone. Vede, qui ci ricollegiamo al discorso sui Teatri Stabili e al loro ruolo pubblico. E allora il teatro venne relegato".

*In questa fase entrarono in gioco persone, che raggiunsero i posti di comando in Rai, portatori di una idea distorta del servizio pubblico. La cultura venne relegata ad un ruolo marginale e il teatro ai margini estremi. Non è un caso che in Italia sono cinquant'anni che si rincorre la necessità di una legge per la prosa e non si riesca ad averla.*

"Certo che non c'è una legge sul teatro, perché non la vogliono una legge sul teatro, presumo. Probabilmente per poter consentire a certi interessi di continuare a coltivarsi. Perché se c'è una legge, la legge obbliga a fare alcune cose e a non farne altre, mentre in una situazione di anarchia ognuno può fare ciò che gli conviene".

*Se lei dovesse organizzare un organigramma di uno Stabile Pubblico, come lo organizzerebbe? Attualmente abbiamo personalità che accentrano molti ruoli su di sé: direttore artistico, regista, a volte interprete e pure adattatore dei testi. Con questo sistema non si produce molta occupazione, mi pare, e inoltre si rischia la personalizzazione eccessiva del programma del teatro. Lei cosa ne pensa? Non pensa che andrebbe tentata qualche riforma, in questo senso?*

"Completamente. Molti Teatri Stabili sono diventati dei teatri personali di un singolo regista. Allora finché si tratta di un regista del calibro di Giorgio

Strehler, potrebbe essere accettabile, e poi non dimentichiamo che anche Strehler aveva accanto Paolo Grassi, quindi il suo potere era bilanciato da quello di un'altra personalità e spesso le scelte erano davvero il frutto della dialettica fra i due. E quanto era importante questa dialettica! Era ciò che portava avanti il Piccolo Teatro, in tutta la sua enorme complessità e varietà. Ma se al vertice ci sono solo io, posso solo guardarmi nello specchio, sputarmi in faccia nel medesimo, ma non devo rendere conto a nessuno e questo è un errore gravissimo. I Teatri Stabili non sono fatti per i registi *ad personam*: penso che ci sia necessità di un direttore artistico, questo sì, ma che non ci debbano essere dei registi stabili. Il direttore chiamerà di volta in volta il regista più adatto al testo che desidera mettere in scena. La strategia *ad personam* chiude il teatro invece che aprirlo".

### I nuovi attori

*Lei ha avuto una significativa esperienza formativa, con l'Accademia. Cosa fare dei giovani che vengono diplomati dalle scuole? Non sarebbe corretto che l'Accademia fungesse anche da collegamento tra i giovani diplomandi e il successivo mondo del lavoro?*

"Lo scollamento credo che sia totale. Il punto di maggior contatto tra la scuola e il teatro è il saggio. Quando si invitano i produttori, i registi, in una sorta di "mercato delle vacche", c'è a chi gli va bene, magari alla prima della classe, ma se quella sera la prima della classe non sta bene ha la carriera fottuta. Non c'è un collegamento sistematico con il sistema del teatro. Parlo della mia esperienza di allievo dell'Accademia. L'allievo regista, per esempio, aveva delle ore che gli altri allievi attori non avevano: per esempio non faceva scherma, però in compenso studiava storia del teatro, della scenotecnica, del trucco. Però la recitazione la studiava insieme agli attori. Fra i miei maestri c'erano Sergio Tofano, Wanda Capodaglio e Mario Perosini per la dizione dei versi, erano tutti attori ancora attivi, quindi c'era già una certa connessione con il mondo del teatro attivo. Non era infre-



*Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, fondatori del Teatro Stabile di Genova nel 1956 e condirettori tra il 1962/63*

# SIPARIO

## Teatro pubblico

quente che qualcuno ti prendesse a lavorare con sé”.

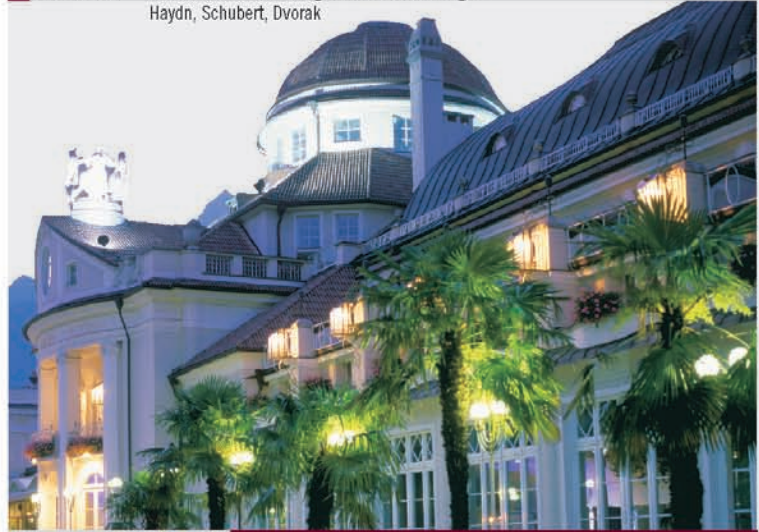
*Vorrei fare però un discorso anche politico. L'Accademia è un organismo pubblico, come gli Stabili. Non si potrebbe creare un accordo per cui gli allievi attori entrano nelle compagnie stabili con un contratto di praticantato? È possibile che nessuno degli enti preposti alla produzione o alla promozione teatrale fa nulla per i giovani attori? Che vengano ignorati da tutti e oltretutto diplomati a stagioni chiuse, cosicché cominciano col perdere subito le prime occasioni?*

“Quello che lei dice è sacrosanto. In teoria sarebbe una cosa facilissima, doverosa, quasi normale, in realtà è difficilissima. Del resto questo disinteresse viene da lontano. Ricordo che già anni fa si diceva che i corsi di recitazione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia erano inutili, perché gli attori andavano presi fra la gente comune. Una soluzione assurda e anche di comodo, se mi consente. Non dimenticherò mai, e lo dico con una certa angoscia: mi incaricarono di mettere in scena in Sicilia *Pilade* di Pasolini. Io Pasolini l'avevo conosciuto superficialmente, avevamo un'amica comune, che era Laura Betti. Dissi a Laura che mi avevano incaricato di questa regia e che avrei parlato volentieri con Pierpaolo e Laura organizzò un incontro. Fu disastroso. Pasolini cominciò subito a dire che già immaginava come avrebbero recitato gli attori che avrei preso dall'Accademia, tutti con la recitazione impostata eccetera eccetera. Mi irritai: certo, dissi, che prenderò gli attori dell'Accademia, perché affinché un testo arrivi, ho bisogno di attori che sappiano usare i mezzi vocali. Poi dissi che dovevamo chiarirci le idee e ci siamo dati un appuntamento di lì a un mese. Purtroppo nel frattempo morì. Fu un grande colpo. E *Pilade* non lo feci più. Questo però per dire che la diffidenza nei confronti degli attori di scuola viene da lontano. Da chi cominciò a pensare che in fondo anche se qualche parola non era comprensibile, che male c'era? Io invece credo nella sacralità della parola pronunciata, nella sacralità del testo”.



## südtiroler classic festival SETTIMANE MUSICALI MERANESI

- 23.8.2007 **The Netherland Philharmonic Orchestra - Yakov Kreizberg - Julia Fischer**  
Beethoven: Concerto per violino e orchestra, Sinfonia 7
- 27.8.2007 **Orchestra da Camera di Basilea - Coro Gauteng-Sudafrica**   
**David Stern - Jonathan Lemalu**  
George Gershwin: Rhapsody in Blue, Porgy and Bess
- 30.8.2007 **Orchestra Filarmonica del Teatro alla Scala - Daniele Gatti**   
Beethoven: Sinfonia 5 "Italiana", Mahler: Sinfonia 1
- 31.8.2007 **Jozsef Lendvai & Friends - "Classic meets Gipsy"**
- 01.9.2007 **Emerson String Quartet (USA)**  
Beethoven: Quartetti per archi op. 127 e op. 131
- 03.9.2007 **Russian National Orchestra - Charles Dutoit - Martha Argerich**   
Beethoven: Concerto per pianoforte e orchestra 1, Tchaikovsky: Sinfonia 4
- 04.9.2007 **Tommy Emmanuel**  
The Australian guitar virtuoso of country blues
- 07.9.2007 **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin - Marek Janowski**   
Mendelssohn, Brahms, Sibelius: Sinfonia 4
- 11.9.2007 **Royal Philharmonic Orchestra London - Pinchas Zukerman**  
Mozart: Concerto per violino e orchestra K. 216, Brahms: Sinfonia 1
- 12.9.2007 **Ensemble Kroke - "Pieces to Save the World"**
- 13.9.2007 **Thomas Quasthoff & Maria Joao & Band** 
- 17.9.2007 **Prague Philharmonia Orchestra**  
**George Pehlivanian - Maxim Vengerov**  
Tchaikovsky: Concerto per violino e orchestra, Dvorak: Sinfonia 9
- 19.9.2007 **Omar Sosa Trio - "Mulatos: Afro-Cuban-Roots"**
- 21.9.2007 **Orchestra of the Age of Enlightenment - Ian Bostridge**  
Händel: Estratti da Messia, Semele, Jephta, Ariodante
- 24.9.2007 **Camerata Bern - Angelika Kirchschlager**  
Haydn, Schubert, Dvorak



member of european festival association

[www.meranofestival.com](http://www.meranofestival.com)

Fax: 0473 23 90 43

STIFTUNG SÜDTIROLER SPARKASSE  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI BOLZANO



SPARKASSE  
CASSA DI RISPARMIO

Wir stiften Kultur

Promuoviamo culture