

PER I 90 ANI DI MARIO FRATTI

Di Enrico Bernard

Il prossimo anno, nel 2017, Mario Fratti compirà la bellezza di 90 anni. L'autore italiano che ha avuto più successo nel mondo dopo Pirandello e Dario Fo, vedi il suo musical *Nine*, è tutt'altro che un arzilla vecchietto, ma un "giovane" autore - nonostante l'età - attivissimo e impegnato su svariati fronti, dalla scrittura incessante per la scena alla critica militante newyorkese, dalla promozione e produzione di testi di colleghi italiani che supporta anche economicamente alla ricerca di nuovi talenti. Insomma, un vulcano di forza fisica e spirituale, nonché entusiasmo da vendere. Sempre aggiornato e sul pezzo, attualissimo nella scrittura, plurirappresentato nel mondo - anche se poco in Italia (ma si sa come va dalle nostre parti).

Come accade al miracolato protagonista dell'ultimo film di Francis Ford Coppola "Un'altra giovinezza", Mario Fratti è nato due volte. La sua prima nascita, mi riferisco alla venuta al mondo fisica, avviene nel fiorente capoluogo abruzzese de L'Aquila, il 5 luglio 1927. Ma la seconda nascita, quella artistica e spirituale, risale al 1963 allorché Fratti si trasferisce a New York per poi diventare cittadino americano nel 1974.

Perché parlo di seconda nascita, anzi di vera e propria rigenerazione artistica? Per il semplice (e frequente a molti autori) motivo che Fratti in Italia non ha mai incontrato un ambiente favorevole alla sua attività artistica. Almeno questa è sempre stata la sua sensazione:

"In Italia – confida Fratti – sembra quasi che non accettino gli autori italiani. Due opere che avevo scritto in inglese, mi vennero messe in scena a New York, mi invitarono alla rappresentazione e rimasi qui. Era il 1963.... In Italia mi trattavano come un nemico. In America ho trovato un mondo amico, in cui venivo rispettato, ammirato".

Ad onor del vero, l'opera del giovane Fratti non passò del tutto inosservata in Italia alla fine degli Anni Cinquanta. Anzi, bisogna dire che la critica italiana di quel periodo riconobbe al trentenne autore aquilano, premiato più volte con importanti riconoscimenti nei primi Anni Sessanta, una natura anticonformista fortemente innovativa. Scrive Vincenzo Filippone nel saggio "Teatro d'oggi" (in Ridotto, Roma 1958):

"Fin dagli esordi Fratti mostra con evidenza il compiacimento di nascondere l'acuto vigore – che ci ricorda a volte l'opera di Roberto Bracco - nonché la tecnica affinata di impostare una situazione e un ambiente conducendo poi a grado a grado l'azione serpeggiante, facendoci rimanere col fiato sospeso, fin quando la soluzione scoppia pressoché improvvisa e per lo più inattesa."

L'affermazione artistica del giovane autore italiano Mario Fratti, con "Il suicidio" al Festival dei Due Mondi nel 1962, è legata, come nota Paolo Emilio Poesio ("La nazione del 25 giugno 1962), proprio "alla fusione di indagine psicologica con la secca qualità del dialogo". Nonostante ciò, Fratti però parla - con qualche enfasi perdonabile dallo stato d'animo di un giovane artista ambizioso - di incomprensione e di "insuccesso iniziale italiano" denunciando una forma di isolamento per motivi classisti. E c'è da credergli. Figlio di un modesto operaio il giovane Mario avrà senz'altro avuto le sue brave difficoltà a farsi ascoltare e rispettare nei salotti romani e milanesi in cui la vita teatrale veniva (e viene) decisa non per meritocrazia, bensì per appartenenze a circoli di potere culturale e politico.

Così dopo essersi laureato in filologia nel 1951 all'università veneziana di Ca' Foscari ed essere convolato a nozze nel primo matrimonio destinato a dissolversi, Fratti, dopo un debutto non proprio insignificante al Festival dei Due Mondi di Spoleto, alza i tacchi e trova in America un Nuovo Mondo che, tanto per cominciare non gli fa pesare l'estrazione sociale:

“In Italia nessuno mi invitava nelle case borghesi: c'era e credo che ancora ci sia questa differenza di classe. Invece qui nessuno mi ha mai chiesto cosa facesse mio padre, da quale famiglia venissi. Qui ti chiedono cosa fai e come ti chiami e dopo un po' ti chiamano per nome, non per cognome. Era un mondo in cui accettavano il mio lavoro, le mie qualità di scrittore”. (da Franco Calenza, Storia del teatro in Abruzzo).

Bisogna invero dire che la percezione della natura “classista” del teatro e della società italiana è in gran parte vera, considerando anzitutto il fatto che il teatro italiano di prosa degli Anni 1950-1968, cioè prima del fenomeno della contestazione giovanile, era dominato culturalmente – tranne eccezioni peraltro significative come la nascita del binomio artistico Paolo Grassi – Giorgio Strehler, dalla classe egemone del boom economico italiano: la borghesia dalla cosiddetta doppia morale, perbenismo cattolico per la domenica in chiesa e corruzione sociale quotidiana. Non a caso, proprio di questi anni è la ripresa dopo la guerra del Teatro pirandelliano che porta in scena il “rovello” psicologico di una borghesia che all'apparenza esteriore, sociale, contrappone un vuoto desolante di identità e mancanza di valori. D'altra parte bisogna pur ricordare, di quegli anni del dopoguerra, a proposito di teatro popolare e critico della società, il successo di “Napoli milionaria” (1945) di Eduardo. Così come è da sottolineare la nascita di un altro fenomeno teatrale: Dario Fo. Ma il fatto è che Mario Fratti, come molti altri suoi colleghi autori, non è un personaggio-attore, né un Capocomico di se stesso come invece lo sono Eduardo e Dario Fo, bensì uno scrittore che deve battere le difficili vie della produzione, cioè dei corridoi delle segreterie politiche, per sperare di approdare al palcoscenico. Il dimenticatoio in cui è stato relegato un grande drammaturgo come Rosso di San Secondo (cito solo il capolavoro “Vestiti che ballano”) è il classico esempio di un teatro italiano indegnamente ingeneroso con gli autori, tanto più con quelli non asserviti o “introdotti” nei salotti che contano.

Mario Fratti trova invece negli Stati Uniti un mondo pronto ad accoglierlo come artista ancor prima che come studioso e docente. Dico ancor prima, ma considero il fatto che la facilità dell'accesso di Fratti all'insegnamento accademico sia di primaria importanza, non solo economica, per un autore, un drammaturgo che si lascia il suo paese alle spalle e incontra improvvisamente all'estero considerazione, amicizia, lavoro intellettuale. Per introdurre l'attività drammaturgica di Fratti, bisogna quindi citare il suo percorso accademico che lo porta all'insegnamento all'Adelphi University e alla New School for Social Reserch di New York (1964-'65) ad una cattedra alla Columbia University (1965-'66). Dal 1968 Fratti è membro del Department of Romance Languages all'Hunter College dove ha insegnato letteratura italiana e storia del teatro.

L'importanza di questi incarichi di docenza è determinante, se si pensa al chiuso mondo accademico italiano dove non rimane alcuno spazio per gli artisti, se non altro per concedere la possibilità di un confronto con le giovani generazioni. Inoltre, sono occupazioni che danno importanza, rilievo sociale e pane da mangiare quotidianamente, cioè la possibilità di dedicarsi alla scrittura senza eccessivi patemi. Senza contare che ciò permette a Mario Fratti, come ad altri scrittori italiani emigrati negli Stati Uniti in quegli Anni (uno fra tanti Giose Rimanelli), di non rimanere un corpo avulso nel paese ospitante, ma di assorbirne la mentalità e al contempo di trasmettere idee e valori portati dal Mediterraneo. Sarà proprio questa fusione di elementi a determinare il successo internazionale di Fratti col musical

“Nine” del 1982, interpretato in una edizione anche da Antonio Banderas. Ispirato al felliniano “8 e mezzo”, il musical segna l’apice della carriera di Fratti con più di duemila rappresentazioni a Broadway e tournée in quasi tutti i continenti. Cogliendo da Fellini l’aspetto onirico-infantile della vita (“pur avendo cinquanta o sessant’anni – dice Fratti – in realtà abbiamo sempre nove anni”) Fratti anticipa anche la poetica del più recente Benigni de “La vita è bella”.

Le opere teatrali di Fratti hanno ricevuto decine di premi internazionali e sono rappresentate e pubblicate in molte lingue. In Italia invece Fratti continua ad essere vittima non di ostracismo, ma di un colpevole silenzio e talvolta di malcelata sopportazione. Una cortina di ferro insomma che, in qualità di editore e curatore, ho voluto rompere proponendo l’edizione completa in italiano dei suoi drammi. E’ appena uscita infatti il primo volume del “Teatro dell’imprevedibile” di Mario Fratti (Enrico Bernard entertainmentart, 445 pagine, Trogen, Svizzera, 2007). Cito questa edizione perché il titolo ha una storia e un significato non trascurabili. Da alcuni decenni mi dedico al teatro italiano sollecitando gli autori a considerare la drammaturgia non solo come uno strumento di rappresentazione e interpretazione (più o meno di evasione) del mondo, ma come una funzione di cambiamento della realtà. Per ottenere questo risultato (teatrale) il commediografo si deve trasformare a mio avviso in drammaturgo, cioè in filosofo. Voglio dire che non basta scrivere belle e valide commedie, ma bisogna costruire delle vere e proprie strutture drammaturgiche in cui inserire una visione del mondo di cui l’autore sia artefice e demiurgo. Cosa sarebbe, mi domando, il teatro di Pirandello senza il cosiddetto “pirandellismo” che poi è servito anche al teatro di Eduardo? Sarebbe stato possibile un “fenomeno” Dario Fo senza la particolare struttura drammaturgica del Teatro Politico? Dico questo perché ho sempre considerato Mario Fratti tra i primi autori italiani della sua generazione, accanto ad un altro scrittore di teatro che stimo molto (e del quale pure ho pubblicato l’opera omnia), Aldo Nicolaj.

C’è una differenza però tra Nicolaj e Fratti. La differenza è che Aldo Nicolaj è un abilissimo commediografo (tra i suoi capolavori cito il dramma “Classe di ferro” e l’esilarante farsa “Amleto in salsa piccante”), un autore capace di scrivere ottime commedie “di genere” ma non – e qui sta il suo limite maggiore e, forse, unico – di “creare un genere nuovo”. Qui si rende necessaria una breve spiegazione

Qualcuno si domanderà: ma perché è necessaria una premessa drammaturgica all’opera del commediografo? In fondo il teatro è drammaturgia di per sé! Risponderò con un esempio: in architettura la forma precede la costruzione, il progetto non si elabora mano a mano che il palazzo viene su, non è insomma intrinseco alla costruzione, ma la anticipa. Lo stesso avviene nell’arte, nella pittura ad esempio, dove la tecnica e la teoria, devono essere messe a disposizione dell’intuizione artistica. Tanto più ciò è necessario in un’arte come il teatro che – per antonomasia, cioè lo dice il nome stesso – non è riproduzione del reale, ma rappresentazione della realtà che si trasforma in realtà rappresentata. Come interviene allora la drammaturgia in questo processo, in quanto bagaglio tecnico dell’autore? Ebbene la drammaturgia dà il “marchio di fabbrica”, o se vogliamo usare una parola più appropriata, lo “stile” che, a sua volta, produce la riconoscibilità dell’autore stesso: il suo DNA. E’ attraverso la drammaturgia di Pirandello, il cosiddetto “pirandellismo”, per esempio, che riusciamo a riconoscere un testo di Pirandello da un’opera di un altro autore che, qualora dovesse riprodurre lo stile “pirandelliano”, non sarebbe per nulla originale. L’importanza della tecnica ai fini della forma, quindi dell’opera drammaturgica, è affermata da Pirandello stesso nel saggio “Soggettivismo e oggettivismo”:

“Chi concepisce la tecnica come alcunché d’esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico”.

Questo è il punto: senza una originale elaborazione drammaturgica, avremo a che fare con testi di teatro più o meno ben scritti, attuali o magari di successo. Ma non potremo riconoscere subito l'autore, né accorgerci della novità del testo che ci sembrerà un "artificio" come dice Pirandello, cioè non arte, - ché per essere tale deve risultare innovativa, - ma riproduzione. E' quello che accade al teatro italiano della seconda metà del '900, a parte alcune eccezioni, tra cui naturalmente Eduardo e Dario Fo. Gli autori più giovani - a differenza della generazione precedente, per intenderci Pasolini col suo Manifesto per un Nuovo Teatro, Luzi e Testori col teatro di poesia - non si danno molto da fare da un punto di vista teorico: raramente elaborano nuove tecniche, nuove forme.

Tornando alla differenza sostanziale tra Fratti e Nicolaj, bisogna constatare come la latitanza della drammaturgia è rimasta cronica nel secondo, per cui Nicolaj passa alla storia come uno dei maggiori ri-costruttori di drammaturgie esistenti: gli va indubbiamente riconosciuta la maestria del commediografo che però non riesce a creare una nuova forma. Nell'opera di Mario Fratti invece il drammaturgo non latita, bensì si è abilmente nascosto in una produzione teatrale vasta che abbraccia oltre un sessantennio e che conta credo un'ottantina di testi: ben 74 copioni originali sono depositati alla Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma. Anche Fratti a prima vista procede, pedissequamente a Nicolaj pure assai prolifico, secondo un principio di "quantità" che a prima vista fa pensare ad una ripetizione di drammaturgie note. Ma le cose non stanno propriamente così perché Fratti, ad un'attenta lettura, rivela una originalità che lo distingue dal suo quasi coetaneo Nicolaj (Fratti in realtà è di qualche anno più giovane di Nicolaj, scomparso due anni or sono). Quale sia questa originalità della forma dirò in seguito dettagliatamente, fornendo però subito un indizio: Fratti si adatta al modo di pensare americano, pragmatico, che pretende discorsi semplici, azioni concrete sulla scena e capacità di sorprendere e commuovere. Vedremo come questi elementi apparentemente elementari, ma in realtà fondamentali di una nuova drammaturgia capace di entrare in sintonia, senza perdere forza drammatica, con un pubblico americano che rifiuta voli pindarici, panegirici letterari, roveli psicoesistenziali che appesantiscono una parte della drammaturgia contemporanea in Europa, sempre tanto di testa e poco "di pancia" per dirla con un rozzo eufemismo. Insomma, la strategia di Fratti è quella di trasformare il palcoscenico da forma di arte della rappresentazione, a mezzo di comunicazione con lo spettatore contemporaneo condizionato anche dal cinema e dalla televisione. Mario Fratti riesce a realizzare questa forma drammatica collegandosi al "presente" cognitivo dello spettatore americano e quindi internazionale, però senza perdere di vista la sua origine culturale e il suo retroterra drammaturgico (la tragicommedia italiana, la Commedia dell'Arte, Goldoni, Pirandello ecc.). Quello di Mario Fratti è un teatro di eventi, di fatti che accadono per destino e si abbattono come frustate cosmiche in platea. Tanto è vero che molti dei suoi titoli (Porno, Aids, Terrorista, Gabbia, Ritorno, Suicidio, Rifiuto, Madri e figlie, Amiche, Razze, Amanti, per citarne alcuni) già racchiudono in sintesi l'evento clou che dobbiamo aspettarci come un intervento del fato (teatrale) nella nostra vita (reale).

Ecco allora che, dall'esigenza di una definizione drammaturgica esemplificatrice del suo teatro che ho posto a Fratti come suo editore-provocatore, è nato il bellissimo titolo della raccolta, appunto "Teatro dell'Imprevedibile". Un titolo che sintetizza e concentra la visione drammaturgica che l'autore ha disseminato nei suoi testi e le sue opere che girano tutte intorno ad una problematica: il capovolgimento della situazione. Capovolgimento che non ha tanto a che fare con il classico "colpo di scena" del teatro borghese, anche se spesso si arriva al punto cruciale secondo una dinamica che segue le regole della drammaturgia classica.

Bensì con uno sconvolgimento del piano della realtà che improvvisamente diventa “altra”. Vediamo come Fratti arriva a questa forma di “rivoluzione” narrativa e drammaturgica.

La critica ha innanzitutto giustamente notato che la struttura asciutta delle commedie di Fratti evita spiegazioni di tipo interiore, intimista. Gli intrecci, insieme a tutta la “macchina teatrale”, sono tesi a suggerire le intenzioni dell’autore al lettore e allo spettator., E’ tipico di Fratti lo scritto breve e funzionale, in modo particolare il “minidramma”. Fratti concentra i suoi sforzi su una drammaturgia essenziale che va oltre il “fatto” stesso della commedia: quando l’azione ha inizio per il pubblico, la storia è già avviata e termina bruscamente prima ancora che lo spettatore possa riaversi dal colpo di scena improvviso, inaspettato in quanto anticipato rispetto alla drammaturgia tradizionale. Fratti rivela così le sue doti drammaturgiche proprio per il fatto di ribaltare le regole drammaturgiche; egli parte sempre da un finale che ha in mente e poi fornisce ai personaggi un percorso apparentemente libero eppure drammaturgicamente obbligato. I personaggi di Fratti non sono così lasciati liberi di costruire la loro storia, ma sono “tenuti in gabbia”, prigionieri di una condizione umana che, il più delle volte, è legata alle patologie dell’uomo intrappolato in un ambiente metropolitano, da cui non possono che “uscire teatralmente” rompendo, col finale a sorpresa, la dimensione teatrale della “quarta parete”,

“Siamo tutti prigionieri in una stanza – dice Fratti – in una situazione. I miei personaggi si dibattono nel tentativo di liberarsi dalle loro trappole. Però, malgrado tutto, nelle mie commedie c’è sempre una scintilla di speranza”.

La “scintilla di speranza” di cui parla Fratti è certamente qualcosa di ben più luminoso: è la fiaccola dell’autore che, attraverso una drammaturgia rivoluzionaria – non perché parli di lotta di classe o altri argomenti politici, ma perché porta all’idea che sia possibile cambiare la realtà, sfuggendo in qualche modo al finale dell’autore demiurgo, - non lancia moralistici messaggi in bottiglia, ma illumina una porta che è sempre possibile aprire per uscire dalla dimensione claustrofobica della stanza in cui si rappresenta un mondo tormentato: la possibilità rivoluzionaria di rifare il mondo a partire dal finale. Proprio in questa capacità di rappresentare la “via d’uscita” dalla gabbia sta la capacità teatrale di Fratti che, apparentemente disinteressandosi della “commedia”, sublima il suo mestiere di commediografo in una dimensione superiore, filosofica, oltre l’*entertainment*, di drammaturgo. Cioè del creatore di una “forma” teatrale proprio come esigeva Pirandello.

Voglio raccontare un piccolo aneddoto personale. Nei primi Anni Ottanta non conoscevo ancora diffusamente le opere di Fratti, Di lui si parlava malino nel nostro ambiente teatrale, diciamola tutta, lo si trattava a metà il pazzo e il traditore. Traditore perché si era sottratto alla mediocrità e all’asfissiante situazione culturale italiana diventando cittadino americano. E poi pazzo perché s’illudeva di avere successo in America – così si raccontava la ben diversa realtà di una carriera tutta in progress – oltraggiando un nome nazionale come Pirandello a cui, proprio lui che in Italia non veniva apprezzato, osava innalzarsi. Solo dopo aver conosciuto personalmente Fratti ho potuto imparzialmente appurare la verità. Ed anche il fatto che il suo proporsi “accanto” a Pirandello non voleva essere il segno di un egocentrismo ai limiti della megalomania. Era bensì un ecomiabile porsi al centro di una drammaturgia come innovatore di una forma teatrale che ha una storia ed una direzione verso il futuro.

Ho poco fa citato uno dei testi che ha dato più soddisfazione a Fratti, “Cage” (La gabbia) pubblicato per la prima volta nel 1964 nel volume “The new Theatre of Europe” dalla Delta Book di New York. Si tratta di un dramma tradotto e rappresentato in molti paesi in cui una dimensione pirandelliana di follia viene ad anticipare moduli e personaggi consoni al cinema americano contemporaneo. Noto una straordinaria affinità della tematica dell’uomo

che si rinchioda volontariamente in una gabbia perché percepisce la propria pulsione omicida nei confronti di un'umanità ipocrita, debole e cattiva, col personaggio di Hannibal Lecter. Non parlo di plagio perché la questione non mi compete, ma certo il dramma di Fratti plurirappresentato anche negli Stati Uniti non può non aver fornito un modello o, almeno, una forte ispirazione ai creatori del celebre "divoratore di uomini". Al di là di qualsiasi considerazione, questo argomento mi permette di spiegare con un esempio eclatante i motivi del successo di Fratti negli Stati Uniti. Abbiamo infatti a che fare con un autore che impossessatosi del modello pirandelliano di una drammaturgia della follia e della "doppia" morale che porta alla schizofrenia e alla nevrosi borghese, riesce a modellarla su tematiche e ambientazione tipicamente americane.

Il palcoscenico naturale di Mario Fratti è infatti quello delle metropoli, anzi della "gabbia metropolitana" – riprendendo una definizione dell'architetto statunitense Frank Lloyd Wright dal quale Fratti ha preso ispirazione. Non allineato politicamente, ma impegnato sul fronte delle problematiche sociali, Fratti denuncia la fondamentale mancanza di libertà dai condizionamenti che l'individuo subisce in una società capitalista "feroce" come quella americana, dove la libertà è legata al profitto. Il critico statunitense Thomas T. Nolan si chiede come Mario Fratti abbia potuto sperare in un successo in America, dove ad esempio era precedentemente fallito Brecht con "Nella giungla della città".

Il teatro europeo – riassumo l'analisi di Nolan – è stato sempre popolare negli Stati Uniti. Per i primi duecento anni della nostra vita teatrale, infatti, il dramma europeo – tradotto, adattato e imitato – è stato in verità l'unico tipo di teatro presentato agli spettatori americani. Anche al principio del Ventesimo secolo, quando i nuovi piccoli teatri americani iniziarono il loro movimento di protesta contro la commercializzazione del teatro professionale, il loro scopo non fu quello di incoraggiare i giovani autori americani, quanto piuttosto quello di proporre al pubblico americano i drammi europei che venivano ignorati dalla produzione commerciale. Fino alla Prima Guerra Mondiale – prosegue Nolan – e prima di Eugene O'Neill, nessuno studioso di teatro avrebbe osato citare un solo autore americano. Edward Albee - tra i più noti nuovi autori americani degli Anni Sessanta - fu messo in scena in America solo dopo il successo delle sue commedie in Germania.

Questa situazione culturale americana comporta però un paradosso. Infatti, per ironia della sorte, nonostante tutto il rispetto che si nutre in America per il teatro europeo, gli autori europei non hanno avuto successo quando si sono trasferiti in America o quando hanno cercato ispirazioni da quel Continente. L'esperienza americana di Bertolt Brecht ad esempio non fu felice e il suo dramma "americano" "In the Jungle of Cities" è praticamente sconosciuto negli Stati Uniti nonostante si svolga a Chicago. Lo stesso accadde a Jean Paul Sartre che godeva negli Stati Uniti di ottima reputazione fin quando non scrisse un dramma di ambientazione americana come risultato di un suo soggiorno negli Anni Quaranta, "La P. rispettosa". La conclusione che ne trae Nolan è disarmante:

"Questa bizzarra relazione tra il teatro americano e quello europeo sembra aver stabilito la regola secondo cui il drammaturgo europeo ha una sua reputazione in America solo se resta europeo", (Paul T. Nolan in Mario Fratti, "Teatro dell'imprevedibile", prefazione op. cit. p. 3).

Fortunatamente per il dramma moderno, Mario Fratti ha spezzato questa regola con gran successo. Ha dimostrato che un drammaturgo europeo può fondere gli elementi della sua tradizione europea con l'esperienza americana creando un tipo di dramma che interessi entrambi i continenti.

“I futuri storiografi teatrali – conclude Nolan – indicheranno probabilmente nella carriera di drammaturgo di Mario Fratti l’importante inizio di una nuova fase: lo sviluppo di una comunità teatrale atlantica, veramente internazionale”.

E la critica americana, copiosa e autorevole, conferma l’impressione di trovarci di fronte ad un vero e proprio “caso” teatrale e letterario. Voglio sintetizzare alcuni giudizi della stampa americana che in Italia sono giunti solo come lontana eco attutita dalla distanza e da un po’ di cerume di troppo nelle orecchie delle nostre spesso inutili e farraginose istituzioni culturali che non si smuovono ancora senza le ben note “raccomandazioni”, in barba alla tanto decantata nuova divinità nazionale, la meritocrazia, che stenta ancora a manifestarsi sui palcoscenici italiani.

Mario Fratti ha da poco compiuto ottanta anni ed è stato festeggiato in Italia come un figliol prodigo. Effettivamente oltre ai suoi meriti drammaturgici va anche detto che la casa e lo studio di Fratti a Manhattan è da decenni un punto di arrivo e di partenza per l’avventura americana di molti autori italiani che Mario sostiene e propone a teatri, produttori e compagnie organizzando a New York letture, incontri, conferenze e convegni. Io stesso sono stato da lui ospitato e rappresentato e mi sono potuto rendere conto dell’importanza della sua opera di promotore del teatro italiano negli Stati Uniti. Al di là di ogni forma di invidia e gelosia, Fratti è consapevole del fatto che incentivando l’interesse per il teatro italiano contemporaneo oltreoceano si ottiene un effetto a catena generalizzato per il “prodotto” drammaturgico italiano a cui lui si sente di appartenere a tutti gli effetti. La sua casa è davvero un grande archivio del teatro italiano con testi e pubblicazioni di molti autori contemporanei che lui sponsorizza e appoggia pubblicando anche volantini con una ventina tra i nomi più importanti affinché i nomi e le opere italiane circolino in America.

Purtroppo in Italia, a parte i recenti festeggiamenti per l’ottuagenario, l’opera di Fratti è saltuariamente rappresentata. Eppure numerosi suoi testi sono non solo di scottante attualità per la loro tematica, ma modernissimi nel linguaggio che prima si diceva “sintetico” ma che, usando la giusta parola si potrebbe definire “cinematografico”. Non posso ovviamente qui riproporre le tante opere che meriterebbero attenzione, mi soffermo invece su un testo del 2002 “Terrorista” che ritengo adatto ad un’immediata trasposizione cinematografica. Si tratta di un thriller letterario che si snoda sulla falsariga di “Misery non deve morire”. L’ammiratrice di un sensuale giovane scrittore sudamericano, dalle antiche simpatie comuniste e sospettato dalla CIA di complotti paralleli all’11 settembre, viene spedita ad irretire, sedurre e probabilmente eliminare questo affascinante personaggio che si porta dietro e dentro mistero. La scena si svolge in una dimensione di forte erotismo e di carnale attrazione tra i due. Un’attrazione fatale che costerà la vita ad entrambi i protagonisti del pericoloso quanto morboso gioco.

La posizione di Mario Fratti nella storia del teatro italiano è dunque centrale anzitutto per la sua capacità di creare una drammaturgia “europea” con evidenti agganci a Pirandello, sulla base di una scrittura veloce, cinematografica come dicevo, in grado di costruire solide e credibili storie e ambientazioni per un pubblico intercontinentale.

“Fratti diversamente da Brecht e Sartre – scrive ancora Paul T. Nolan presentando il volume americano delle “New play by Fratti” – scrive all’interno della cultura americana con la stessa abilità ed autorevolezza con cui ha interpretato la sua nativa Italia. Fratti dimostra che questo suo talento è adatto ad entrambe le culture: quella europea e quella americana.”

Un giudizio questo ripreso in Italia da Mario Verdone:

“Le sue qualità più evidenti restano l’attualità, la sensibilità, il documento e la cronaca, l’abilità di costruire per il teatro e di suscitare sorprese, la capacità di interpretare e discutere l’epoca di oggi, la supernazionalità che gli permette di restare al di sopra del mondo americano o italiano, per esprimere, con conoscenza dei mezzi teatrali, un mondo proprio, tutt’altro che ovvio e vecchio, con asciuttezza, misura, essenzialità e carica emozionale. Un autore, dunque, da esaminare con più interesse e rispetto, in considerazione di un’opera complessa, calibrata, solida e d’un successo che ben pochi autori italiani possono registrare con pari dimensioni geografiche” (in *Audiovisivi*, Roma).

Nonostante questo intervento di Mario Verdone, per il resto, la critica italiana riserva a Fratti un trattamento non apertamente ostile ma di diffidenza, nonostante i numerosi premi e riconoscimenti internazionali ottenuti dalla sua opera. Tretatré tiene a precisare l’autore aquilano come ad evocare un numero magico e portafortuna. Ne cito solo alcuni: il Premio Rai per il teatro (1959), il Premio Ruggieri (nel 1960, 1967 e 1969), il Premio Lentini (1964), il premio Vallecorsi (1965), il Premio Enars (1968), il Premio arta Terme (1973). Il suo adattamento del musical “Nine”, basato sul film di Fellini 8 e 1/2”, ha ottenuto il premio “O’ Neil Selection”, il premio “Richard Rodgers”, il premio “The outer critics circle”, il premio letterario “Leone di San Marco”, il premio “Heritage and Culture”, otto premi “Drama Desk” e cinque “Tony Award”.

I motivi di questi successi, come ho detto, stanno nella capacità di Fratti di costruire un teatro essenziale ma non semplice. Un teatro basato su una drammaturgia in cui la sorpresa e l’impevedibilità del destino, cioè della “piega che prendono le cose” sul palcoscenico non sono puramente elementi di intrattenimento, ma rientrano in una precisa scelta formale che innalza il commediografo al livello di un drammaturgo di tutto rispetto. Spero, con questo mio intervento, di restituire a Fratti quanto finora gli è dovuto criticamente ed umanamente anche dal nostro Paese. Nella speranza – beninteso - che questo riconoscimento qui giunga in tempo e non, come avviene spesso in Italia dove l’autore vivo è sempre troppo giovane e l’autore defunto è sempre “decotto”, al termine della sua comunque lunga, proficua e ancora impetuosa corsa.