teatro PUBBLICO

speciale
inFORMAdiPAROLE

In forma di poesia

di Gian Luigi Beccaria
Gian Franco Gianotti
Giuseppina Magnaldi

In questi ultimi anni si è affermato il costume di esporre opere letterarie illustri del passato o del presente in pubbliche letture. È stato grande il successo di pubblico. Il trasporto dal testo scritto alla voce che recita restituisce alla parola, restituisce al testo nuove risonanze, gli ridona l'attualità della voce, del suono, lo strappa dalla lettura silenziosa. I classici, eseguiti, sembrano aver recuperato una vitalità inedita, rinverdita dal desiderio di queste esperienze collettive, in cui si ascolta insieme, come a un concerto, come al cinema. L'ascoltare certo non è di oggi. La poesia è nata così. Con la musica, con la danza, con la lettura: un'occasione comunitaria, come un rito, una partecipazione. Qualcuno spiegherà forse il perché di questa fortuna odierna dell'ascolto… Ma l'ascolto non è di oggi. Nell'antichità, nel Medioevo, nella cultura popolare, una forma di trasmissione prevalente era proprio questa: nei mercati, nelle feste, nelle veglie, nelle strade, o nei palazzi dei signori, era la lettura ad alta voce il momento della poesia, sulle piazze si cantavano storie, recitate da artisti itineranti: nella Grecia antica artisti itineranti hanno recitato le storie di Troia, le avventure degli dei e degli eroi, gli amori le morti le guerre i viaggi. I poemi omerici sono lì a dimostrarlo. Prima ancora, le gesta di Gilgameš, recentemente e splendidamente riedite da Mondadori. Dunque, vorremmo recuperare queste esperienze, riunirci a sentire Omero, o Dante per così dire allo stato puro. Senza mediazioni…
Ingenuità critica? Forse no. Intanto i cicli di letture hanno raccolto migliaia di ascoltanti. Un successo. Ma da tempo a Ravenna, poi Milano, Dante riempie le chiese e i teatri, nelle letture di Sermonti, l'*Iliade* proposta da Baricco, e la prova l'ha data una sera in televisione Benigni quando ha mostrato che Dante non è poi così difficile da capire, neppure la sublime poesia dell'ineffabilità dell'ultimo del Paradiso che ha recitato a una larghissima platea di telespettatori… e poi, a Torino abbiamo avuto il larghissimo successo dei "Filosofi a teatro". Dunque leggere. Il leggere, che è suono, è ritmo, è anche una forma di gestualità, una tecnica corporea; la lettura, non più come un fatto silenzioso, o comunque mentale, "astratto", ma trasformata in atto teatrante, recita, *actio*, arte di dire o di leggere parole sulle ali di un suono pronunciato e modulato a voce alta. Vorremmo un po' discostarci dalla pratica accademica del commento, non perché non ci crediamo più (ci mancherebbe), ma perché in questa preoccupante disumanisticizzazione del mondo, in cui la letteratura oggi è messa nell'angolo, ritenuta un superfluo "lusso appassionato", roba da mettere in soffitta, ridiventi invece partecipazione, testo senza mediazione, esecuzione e partecipazione libera, anche ingenua, fuori dallo specialismo... può essere una strada.

Teatro/Pubblico Speciale
in FORMA di PAROLE

a cura di Guido Boursier,
Andrea Porcheddu, Adriano Bertotto
Direttore responsabile Andrea Porcheddu
Progetto Grafico Stoppini.org
Redazione Daria Aime (*impaginazione*),
Lorenzo Barello (*video*), Patrizia Bologna,
Silvia Carbotti (*web*), Daria Dibitonto, Giorgia Marino
Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Teatro/Pubblico
Via Rossini, 12 - 10124 Torino - Tel. 011 5169 404
Direttore responsabile Andrea Porcheddu
Caporedattore Ilaria Godino
Stampa Arti Grafiche Roccia - Torino
Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004

www.teatrostabiletorino.it

TeatroPubblico/inFORMAdiPAROLE chiuso il 18/04/2006. Programma suscettibile di variazioni.

Il cuore pulsante dello scrivere

di Andrea Porcheddu

In principio fu il Verbo, e non è un caso: la nostra cultura è profondamente impregnata di parola. L'universo verbale è pervasivo, sino agli estremi concettuali di chi afferma che tutto è linguaggio.
E forse il teatro, nella sua accezione classica, è l'estrema dimostrazione del dominio della parola: "teatro di testo", si dice, laddove la parola emerge (o emergeva) da una drammaturgia scritta su carta, raccolta, stampata, diffusa, letta. Havelock, nel fondamentale *La musa impara a scrivere*, tesse le fila sottili di un'evoluzione lenta e inarrestabile: dal racconto al testo e poi, magari al contrario, il testo che torna a farsi parola viva in scena. Già qui, seppur velocemente, gli estremi di una storia mai risolta: quando il testo si è fatto teatro? E quando il teatro ha negato la parola?
Oggi, intanto, la scena contemporanea – dopo decenni dedicati all'immagine, in tutte le sue declinazioni – sembra tornare alla fabula, al racconto, alla nuda semplicità del verbo: narrazioni, o letture, ma fondamentalmente emerge il tentativo di ricomporre il cerchio magico della fascinazione della parola detta. L'esplosione di senso di una parola che trova se stessa, che brilla nella luce immediata dell'emissione e dell'ascolto. Si vuole rivendicare l'immediatezza del parlato, tanto da allargare sistematicamente le maglie strette di una struttura – quella dialogica, tipica della "prosa"– fino a comprendere forme inedite di nuova drammaturgia: dal romanzo al verso poetico, dalla canzone al saggio, tutto contribuisce a creare nuove possibilità di testi per la scena. Su questa linea si muove il progetto *In forma di parole* che vuole essere un ulteriore passo nell'affondo sistematico attraverso i capisaldi della letteratura e del pensiero occidentale, avviato dallo Stabile di Torino negli anni passati. Dopo il *Don Chisciotte* di Cervantes e il *Wilhelm Meister* di Goethe, dopo la *Comédie humaine* di Balzac, dopo Camus, Leopardi e Virginia Woolf, il Tst apre i propri spazi alle scritture classiche e agli autori del Novecento.
Un omaggio alla letteratura, dunque, nella forma del teatro: sono contaminazioni eversive ed esplosive suggestioni, con distrazioni e suggerimenti, con accostamenti azzardati e derive immaginarie, con libere associazioni e intriganti sorprese. *In forma di parole*, dunque, è un viaggio nell'immaginario letterario, affidato a chi è artefice, motore, cuore pulsante dello scrivere: "il piacere del testo" di barthesiana memoria, così, diventa collettivo e condiviso, arte che si espande al di là dei propri confini. Il libro è materia nuova, che pulsa e vive proprio nella sua "esecuzione-attuazione" in disinvolte ritualità collettive para-teatrali. Ed è interessante, inoltre, notare come questa prospettiva di percorso possa risultare tanto ampia da connotare uno spazio – il bellissimo Teatro Vittoria – come luogo del pensiero e della parola. Non un semplice "edificio per lo spettacolo", inteso in senso tradizionale, ma uno spazio fortemente voluto da Walter Le Moli come luogo aperto alla contaminazione e alla discussione, all'analisi e alla riflessione. Spazio della parola, si potrebbe dire, o meglio ancora "spazio della scrittura": al Vittoria, dunque, in pieno centro di Torino, per tentare un nuovo confronto, una nuova forma di teatro e parola.
E già Luca Ronconi, nel progetto *Domani*, aveva trasformato il Vittoria in un labirinto-laboratorio, dove le questioni aperte della bioetica, raccolte in un vero e proprio dizionario (a cura di Corbellini, Donghi e Massarenti), venivano scandagliate in un gioco di "consultazione vivente", in cui il pubblico-lettore si perdeva nei meandri di un teatro-libro da leggere e ascoltare. Che sia qui la nuova frontiera del teatro? Che sia in un'indagine filosofico-letteraria che muta la performance da estensione della body art a pratica di lettura "aperta"?
È un dato di fatto che sempre più spesso i reading, gli incontri con scrittori, poeti, filosofi, si trasformino in happening per migliaia di persone. Il successo della formula – dal Festival della Letteratura di Mantova al Festival della Poesia di Parma, da quello della Scienza di Genova a molte altre iniziative del genere – dimostra che il pubblico (la gente, i cittadini, noi) ha profondo bisogno di ascoltare parole complesse, di confrontarsi direttamente con pensieri contemporanei. La lettura, dunque, come nuova ed antichissima frontiera, come baluardo da (ri)conquistare: al teatro Vittoria torneranno a risuonare le parole vive del presente, le scritture classiche e ipercontemporanee, gli stili e le passioni di tempi diversi, gli sguardi e le parole. In forma di parole vive il teatro.

In alto, tarocchi di Rider-Waite, disegnati da Pamela Colman Smith

A sinistra, *Il Matto* del mazzo Etteilla

Narrazione per stazioni infernali

Intervista a Edoardo Sanguineti

di Daria Dibitonto

Sanguineti non è nuovo al lavoro teatrale sulla *Divina Commedia*. Quale eredità le ha lasciato la frequentazione del testo dantesco?

Ho scoperto la drammaticità della poesia dantesca lavorando alla *Commedia dell'Inferno*, preparando la messa in scena per la *Divina Commedia* di Tiezzi e dei Magazzini, nel 1981. Nell'introduzione a quel testo ho raccontato come il problema della selezione degli episodi sia molto semplice, perché Dante stesso esibisce episodi di carattere drammatico, e osavo una tesi un po' paradossale, ma fondata: Dante è il primo autore teatrale della nostra letteratura. Detto così, è più che altro un *coup de théâtre*, però è vero che la costruzione della *Commedia* dantesca ha una sua specifica struttura drammatica, che emerge in particolare nell'*Inferno*, la Cantica che non a caso ha avuto maggior fortuna.

È stata, quindi, la scoperta di un poeta "narrativo"?

Già nella tesi di laurea, *Interpretazioni di Malebolge*, avevo sostenuto, quando ancora non era di moda, la tesi della narratività della *Commedia*, che non va letta liricamente, come sosteneva Croce. Secondo la sua lettura in alcuni episodi particolarmente lirici Dante dimentica la politica, la teologia e l'intera "struttura", come Croce diceva spregiativamente, per dar voce al proprio impeto lirico. «Quali colombe dal disio chiamate» sarebbero versi in cui non è tanto importante il riferimento a Paolo e Francesca, ma l'immagine delle colombe in volo che vanno al nido portate dal desiderio.
Contro quest'interpretazione sostenni, già allora, la tesi di un Dante narratore. Più avanti è diventato di gran moda parlare di "narratività dantesca", ma, secondo me, con molti equivoci.

Equivoci che riguardano le differenze fra le tre Cantiche, o, più radicalmente, il tipo di narrazione dantesca?

Quando presentai la tesi, la prima obiezione fu che forse quest'idea vale per l'*Inferno*, ma non certo per le altre due Cantiche. Parlando di narratività, però, non intendevo una narratività romanzesca, quale può essere quella del *Don Chisciotte* di Cervantes o quella di Balzac. Puntavo su un saggio di Spitzer, che non si interessava di Dante, ma della *Peregrinatio Aetheriae*, un testo tardomedievale sul pellegrinaggio. Secondo Spitzer è tipico della narrativa medievale procedere per "stazioni": si tratta di un itinerario terreno, ma simbolicamente orientato verso Dio – un *itinerarium mentis in Deo*. In questo tipo di narrativa quello che conta non è la connessione di eventi che si sgranano uno dopo l'altro, in un contesto narrativo coerente che sfocia in un finale a sorpresa, secondo il gusto dell'età romantica. Nel procedimento narrativo medievale le "stazioni" sono invece momenti singoli, concatenati come quelli di un viaggio, analogo alla *via crucis*, nel senso liturgico classico: ad ogni episodio dell'itinerario di Cristo verso il suo sacrificio c'è una liturgia precisa che richiede si reciti una serie di preghiere. Si sa benissimo come andrà a finire, quel che importa è il procedere di situazione in situazione. Questo modello narrativo per stazioni perdura lungamente nella cultura letteraria, prima che nasca la forma moderna del romanzo.

È dunque in questo modello narrativo che la poesia dantesca incarna la propria teatralità?

Se ripenso all'*Inferno*, ci sono "stazioni", come Paolo e Francesca, Ulisse, Farinata, i diavoli di Malebolge, Ugolino, che sono sempre state guardate con ammirazione, anche nei periodi in cui la stima per Dante era maggiormente in declino. Quelle stazioni sono momenti teatrali. Lo si riscontra anche dalla loro struttura: compaiono due anime, isolabili dal resto dei dannati. È il primo dato teatrale. Appaiono Paolo e Francesca, l'uno tace e l'altra parla. «Parlerei volentieri a quei due», dice Dante: sono ombre che si distinguono per il fatto di andare insieme. Stessa cosa nell'episodio di Ulisse: c'è una fiamma cornuta, mentre le altre sono tutte singolari. Si tratta di Ulisse e Diomede, nel caso dei quali si ripete la stessa struttura: siamo di fronte a una coppia, ma solo uno dei due, Ulisse, parlerà. È una tecnica molto precisa, quella del colloquio con due anime.

Ma non l'unica…

Un'altra tecnica teatrale è messa in atto nel caso di Pier delle Vigne, che è isolato. Dante è tra i suicidi, stacca un ramoscello dal quale escono parole e sangue: interpella un'anima e ne nasce un racconto.
Altro caso tipico: Trentesimo Canto dell'*Inferno*, girone dei fraudolenti, all'interno delle Malebolge, contrasto tra Sinone e maestro Adamo, che dialogano tra di loro. Dante si ferma ad ascoltarli e, situazione assolutamente straordinaria, s'incanta di fronte al duello tra i due, iperspaesato. Sinone è un antico, Adamo un moderno, passato e presente sono congiunti insieme – bellissime le osservazioni di Contini sulla compresenza dei tempi nell'*Inferno*. Nasce una specie di canto adameo, di carattere basso e grottesco, finché Virgilio interviene a interrompere l'ascolto: «ché voler ciò udire è bassa voglia». Sembra che si anticipi qui il caso di Casella, unico episodio della *Commedia* nel quale un'anima canta una canzone profana, in questo caso di Dante, «amor che nella mente mi ragiona»: Dante e Virgilio restano incantati, finché Catone interviene a redarguirli.

Come si rapportano queste diverse tecniche teatrali col senso complessivo della *Commedia* dantesca?

La *Divina Commedia* è un'immensa autocritica di Dante, in cui lui non esprime solo una serie di convinzioni teologiche e politiche fondamentali, ma si fa profeta. Il paradiso gli si spiega, la condizione del mondo gli è chiara: l'impero è sguarnito, il seggio di San Pietro è «vuoto agli occhi di Dio». Non c'è papa, non c'è imperatore, il mondo è preda della lupa, cioè dell'avarizia della borghesia capitalistica del Duecento, che si arricchisce con l'usura. Dante chiede a Virgilio le ragioni dell'esistenza di una pratica simile, ha orrore dell'avvento della borghesia comunale che produce denaro con il denaro invece che con il lavoro. È l'inizio del capitalismo, dei banchieri, del costo del denaro, è il tempo del fiorino maledetto, Firenze è la New York del secolo, come ho cercato di spiegare altrove …

In quale senso, però, lei parla di "autocritica" da parte di Dante?

La *Divina Commedia* procede per scatti drammatici, ma la sua grande drammaticità si nutre di trappole infernali. Prendiamo l'esempio di Paolo e Francesca. La tesi più diffusa in tutta la cultura romantica, ma non solo, è: cosa importa che siano all'inferno? Sono un esempio d'amore immortale, «paiono al vento esser leggeri», sembran colombe chiamate dal disio. Si dimentica che «al vento esser leggeri» significa che sono così fragili, nella loro lussuria, che la bufera infernale li percuote più di chiunque altro. Ci sono, certo, altre anime note tra le schiere dei dannati, Tristano, Didone – anch'essa lussuriosa: mica una piccola sorpresa! –, ma Dante sceglie poi un episodio di "cronaca contemporanea". Paolo e Francesca celebrano esattamente le cose che fino a poco tempo prima lui stesso ha celebrato: espongono la dottrina del Dolce Stilnovo, «amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende», Francesca canta l'identità di amore e cuore gentile, che Dante aveva imparato da Guinizzelli. Alla fine della *Vita nova*, però, si pente di aver amato una donna gentile e si propone di riprendere a parlare il giorno in cui potrà degnamente celebrare Beatrice. Nel *Convivio*, poi, il ruolo della donna gentile è rivestito dalla filosofia, Beatrice è liquidata e Dante passa a una posizione laica e materialista, il suo cosiddetto aristotelismo. Con la *Divina Commedia* Dante torna a Beatrice, ma come figura del tutto diversa: quello per la donna gentile è un amore colpevole, mentre la donna beatificante che Beatrice diventa, seppur in parte lo era fin dall'inizio, è carica di un'iperteologia che liquida l'amore del cuore gentile.

La drammaticità si fa dunque dramma, e Dante condanna ciò in cui aveva tanto creduto…

Quel che Dante personaggio della *Divina Commedia* scopre è una spaventevole rivelazione: quelle che, sull'orma di Guinizzelli, aveva ritenuto cose sublimi, sono trappole infernali. Quando ascolta Francesca dire «amor ch'a nullo amato amar perdona» – chi ama non può che essere riamato perché amore chiama amore – Dante si fa raccontare come nacque in loro il primo desiderio e scopre, attraverso la loro storia, che la perversione nasce da romanzi amorosi delinquenziali, che inducono al male (è Dante a inventare, qui, le cattive letture). Consacrate dalla tradizione stilnovista, quelle letture incitano un amore terreno che è lussuria, mentre il solo amore legittimo è quello per le cose celesti, per Beatrice quale pura idea, angelo del cielo. Quando Dante si dice preso da «pietà» non bisogna intendere "compassione", ma "angoscia": per questo sviene e cade «come corpo morto cade».

Una commedia "divina", una parola "sacrale". Sanguineti sarà tramite di un'arte come via d'accesso al sacro?

In nessun modo. Io sono un materialista storico ed è questo che mi ha guidato nell'interpretare Dante non astrattamente, come poeta, ma secondo il mio motto: "ideologia e linguaggio". Cosa mi interessa in un poeta? Cercare di capire quel che voleva dire, qual è l'ideologia che s'incarna nel suo linguaggio. Dante scrive certamente un «poema sacro», lui non aveva nessuna modestia, si riteneva l'ultimo profeta della storia umana, ma a me interessa il Dante interprete della crisi determinata dal sorgere della cultura comunale. Per un reazionario come lui si compie un peccato inespiabile: non si guadagna il pane col sudore della fronte, secondo il comandamento divino, ma si cerca di far fruttare il denaro. Questo stesso meccanismo è oggi giunto al culmine col capitalismo finanziario, che sposta in tempo reale il capitale da una parte all'altra del mondo. In questa roulette russa abbiamo il trionfo finale ma catastrofico di un dominio borghese che ha avuto la sua aurora nel Duecento. Così Dante acquista una potenza straordinaria, che forse non può comprendere chi si commuove semplicemente per Paolo e Francesca.

L'intimità del linguaggio

Intervista a Vincenzo Cerami

di Andrea Porcheddu

L'*Ecclesiaste* sarà l'oggetto della sua lettura nell'ambito di *In forma di parole*: è un testo su cui lei ha già lavorato in passato, in reading pubblici realizzati in chiese e sinagoghe. Da cosa nasce l'esigenza di confrontarsi con quest'opera?

Si tratta, come sappiamo tutti, di un testo fondamentale dell'Antico Testamento. La voce di Qohelet sembra parlare in un paesaggio brullo, ventoso, in un mondo in cui Cristo deve ancora nascere: gli uomini hanno di fronte un immenso cielo, un ambiente minaccioso e sono davanti a Dio, cioè a una forza senza immagine, ad un antagonista senza mediazione, quindi schiacciati dalla potenza del Creato e del mistero dell'Esistere. L'interrogativo che Qohelet pone nelle proprie parole è durissimo da accettare, perché ci ricorda le vanità del secolo in cui ci muoviamo, ci ricorda continuamente i grandi valori a cui siamo sottomessi che sono proprio quelli della vita e della morte, del senso delle nostre attività mondane. Sono temi eternamente attuali che, personalmente, immagino ancora più scottanti in questa nostra epoca…
Ho scelto quella che mi sembra la traduzione più bella che sia mai stata fatta, di Guido Ceronetti, anche se ho dovuto, per necessità, fare dei piccoli tagli interni. Ceronetti mi ha gentilmente concesso il permesso di recitare le sue parole. E devo dire che la sua traduzione appartiene profondamente a questa nostra epoca. Nell'impostazione letteraria, data da Ceronetti, si fa più potente il messaggio contemporaneo di quel testo, che parla agli uomini di oggi... Questa società spaesata, questa realtà così affollata di persone, di grattacieli, di città e di metropoli, in quel contesto prende aspetti più ontologici: potrebbero essere le montagne di Qohelet, che una volta erano di terra e roccia, e oggi sono di cemento.

Qohelet ci interroga anche sul senso del tragico nel contemporaneo. Nel suo percorso d'autore ha sempre saputo cogliere il tragico con l'ironia, facendo esplodere, con il gusto del sorriso, la tragicità della vita…

La lettura dell'*Ecclesiaste* non appare certo ironica perché è un testo durissimo, che contiene, però, molte contraddizioni interne al senso dell'opera. Contraddizioni così potenti che lasciano spazio a interpretazioni differenti, che offrono la possibilità di entrare in quelle pagine e scoprire nel buio delle parole grandi spazi di luce. Sembrerebbe un monito agli uomini perché diffidino delle vanità. In realtà, è un grande inno alla vita: si parla di morte per difendere i valori della vita…

Ma come definirebbe oggi il tragico? È possibile parlare ancora di tragico?

Il tragico non si potrà mai raccontare se lo si prende di petto, mettendocisi di fronte, confrontandosi direttamente con la tragedia. Il tragico è qualcosa che deve essere evocato, che deve essere scoperto: magari nella banalità, nella serenità, nell'incoscienza, nel vivere quotidiano, nella ritualità…
E quindi è necessario un grande amore per la vita e, forse, un ottimismo di fondo: e, soprattutto, mi sembra importante cercare di descrivere il tragico con sensualità e ironia...

In forma di parole conferma, ancora una volta, la voglia diffusa di sentire gli scrittori "dal vivo". Lei è stato tra i primi, in Italia, a portare in scena la letteratura con spettacoli come *Canti di scena*, *Concerto Fotogramma* e *Lettere al metronomo*, tutti con Nicola Piovani: racconti in musica, performance originali che coniugano poesia, letteratura e spettacolo…

Diciamo la verità: l'ho un po' inventata questa pratica! Per l'appuntamento di Torino, si tratta di qualcosa di particolare perché leggo il testo di un altro, non tanto di Qohelet, piuttosto la versione di Ceronetti…
In genere, leggo le mie parole ed è questo – ovvero l'autore che legge se stesso – a dare un "plusvalore" per chi ascolta. Si sa che colui che sta pronunciando quelle parole è colui che le ha scritte: non c'è un attore che prende il ruolo di un autore assente e che fa un'interpretazione. Uno scrittore, poi, si può permettere il lusso di sbagliare, di prendere una papera, perché gli verrebbe perdonata: e questo lo fa stare più a suo agio e gli consente non di recitare ma di leggere. Ma di leggere con la logica dello scrittore e non del lettore.

Qual è la differenza?

Lo scrittore dà un peso maggiore alle parole, tende a valorizzarle tutte nel momento in cui le pronuncia perché sa come mai, nello scrivere, ha scelto proprio *quella*, e non un'altra. Cerca quindi di far notare la sua importanza, restituendone la sensualità, il senso profondo e la sonorità. Per fortuna non deve recitare come un attore, però sicuramente dà un ritmo e un taglio che valorizza la singola parola. Almeno questo è quanto faccio in scena: mi concentro su ogni singolo termine, analizzo il punto in cui è stato messo, il senso che ha, sia come significato che significante, sia come senso interno che suono…

E per il pubblico questi eventi sono di grande fascino. Come spiega questo interesse?

Perché sono momenti di verità. Si tratta di teatro, ma non è solo teatro: è un evento irripetibile perché avviene in quel preciso momento. È "tridimensionale", mentre tutti noi, con il cinema e soprattutto con la televisione, siamo abituati alla bidimensionalità: infine, il pubblico vede qualcosa che non si aspetta. Il successo di queste iniziative in qualche modo racconta anche l'insuccesso del teatro: riempiono un vuoto che si è aperto nel momento in cui il teatro che si fa in Italia, quello "tradizionale", è invecchiato. E infatti dove vanno gli spettatori? Vanno a vedere Paolini, vanno a vedere questo mio amico meraviglioso che è Ascanio Celestini… Perché ritrovano la lingua "nostra", la lingua di tutti i giorni: riconoscono se stessi, il proprio spazio, il mondo circostante, riconoscono cose "vere" e non "culturali". Pensiamo allo stesso Qohelet: il pubblico non viene a sentirlo con spirito "culturale", ma per sentire la voce di un contemporaneo, per affrontare le problematiche che ci stanno addosso. Dunque, per certi aspetti, credo che il successo di questo tipo di performance derivi proprio da una profonda crisi del teatro. Il teatro si deve reinventare, ma l'unico modo per farlo è quello di mettere in scena la contemporaneità, cosa che accadeva normalmente, almeno fino a De Filippo. Goldoni raccontava storie a lui contemporanee: all'epoca, se uno spettatore guardava il palcoscenico e poi guardava in sala, notava che non c'erano differenze, gli attori e il pubblico erano vestiti allo stesso modo.

Si apre l'Anno del Libro: il libro è un oggetto stranissimo, mai risolto, una contraddizione di termini tra una struttura cartacea, semplice, eterna e anche un po' brutta, e un contenuto spesso ricchissimo ed emozionante. Che cos'è per lei?

Quando parliamo di libro ci riferiamo naturalmente alla letteratura. La letteratura è un linguaggio molto specifico: inimitabile e insostituibile, perché ha rese espressive che gli altri linguaggi narrativi come il cinema o il teatro non hanno. Nel libro abbiamo una tecnologia miserabile: basta una penna! Ma il linguaggio letterario ha una potenzialità espressiva moltiplicata per mille perché riesce – attraverso parole scritte in silenzio, per essere lette in silenzio da una sola persona alla volta – a far vedere le facce, gli ambienti, gli odori, le profondità… Riesce a far entrare il lettore in un mondo sconosciuto, in un viaggio. In più, la letteratura, a differenza del teatro e del cinema, può raccontare direttamente il pensiero dei personaggi: entrare nel loro pensiero, nelle loro vite, negli episodi sparsi del passato. Insomma, la letteratura ha tutta la gamma possibile e immaginabile del racconto espressivo…

Quindi il romanzo, tante volte condannato a morte, ancora esiste?

Questa è l'annosa questione: se la letteratura è viva o morta! Di fatto si legge più di prima. E non solo è viva, ma nella letteratura chi racconta utilizza il linguaggio di una persona che parla ad un'altra: una sola persona a cui bisbiglio qualcosa, chiedo perdono, con cui sono impudico, con cui mi confesso, con cui qualche volta urlo, a cui qualche volta chiedo complicità, chiedo di essere capito. C'è un tipo di atteggiamento che le altre arti non hanno: quel tipo di emozione lì, quel tipo di intimità…

Marziale: il vizio malinconico

di Patrizia Valduga

«In apparenza classico, classico senza tara. Per quella sua allegria, per quella oggettività e quella economia di espressione veramente ammirabili! Ma, all'improviso, come in un raggio verde, un romantico presentimento di *Germanesimo*… Della *volontà di rovina* di Tristano, opposta alla *volontà di perfezione* del nostro Ulisse. *Intactas quare mittis mihi, Polla, coronas?/A te vexatas malo tenere rosas.* Perché, Polla, mi mandi delle ghirlande ancora intatte? Preferisco avere tra le mani rose già sgualcite da te». Ha ragione Eugenio D'Ors: la sensibilità di Marco Valerio Marziale arriva, attraverso i secoli, intatta fino a noi, perché, come ogni grande, testimonia del suo tempo fuori da ogni tempo.

Nella scala dei generi letterari Marziale ha scelto quello che occupava l'ultimo gradino, l'epigramma, ma avvertendo: *hominem pagina nostra sapit* (le mie pagine sanno di uomo) e *lasciva est nobis pagina, vita proba* (sboccata è la mia pagina, ma netta la mia vita), e con l'intento di *parcere personis, dicere de vitiis* (risparmiare le persone, palesare i vizi). Come tutti gli intellettuali senza rendite, è un "cliente", e deve rendere ai suoi patroni vari "servizi" – tra questi, il saluto mattutino e l'accompagnamento per le vie di Roma – per cento quadranti di "sportula"; che non è molto, se si pensa che costa un quadrante l'entrata ai bagni pubblici. Ma avviciniamolo ancora di più a noi: come oggi abbiamo i calciatori, allora c'erano, con enormi guadagni e folle di fan, il fantino, il gladiatore e l'auriga, che Marziale chiama "carrettiere". Altri vip erano attori e citaredi, che godevano di tanti premi e onori che Marziale nell'87 scappa da Roma e va a Forum Corneli, oggi Imola, nella Gallia Cisalpina, e da lì, tra esilio e vacanza, scrive: *«Quando venit?» dicet; tu respondeto: «Poeta/exierat: veniet, cum citharoedus erit"* («Quando torna?» ti si dirà; tu risponderai: «Era partito poeta: tornerà quando sarà citaredo»). Come oggi, troviamo arricchiti e parvenu (ci volevano 400.000 sesterzi per essere ammessi nel ceto equestre), senatori, medici incompetenti, parassiti, ballerine, mondani e modaioli che vanno a villeggiare a Baia. E poi incontriamo gli scrittori, e gli aspiranti e i negati. *Qua factus ratione sit requiris,/qui numquam futuit, pater Philinus?/Gaditanus, Avite, dicat istud,/qui scribit nihil et tamen poeta est.* (Com'è che Filino, chiedi, che non ha mai scopato, è diventato padre? Fattelo spiegare da Gaditano, Avito, che non ha mai scritto niente, eppure è poeta). Anche allora, come oggi, il titolo di poeta non si negava a nessuno.

Ma solo una grande malinconia sa vedere il lato comico di ogni cosa, anche dell'infelicità; e forse è questo il "presentimento romantico". *Cras te dicturum, cras dicis, Postume, semper:/dic mihi, cras istud, Postume, quando venit?/Quam longe cras istud! ubi est? aut unde petendum?/numquid apud Parthos Armeniosque latet?/Iam cras istud habet Priami vel Nestoris annos./Cras istud quanti, dic mihi, possit emi?/Cras vives? hodie iam vivere, Postume, serum est:/ille sapit quisquis, Postume, vixit heri.* (Dici che domani vivrai, sempre domani, Postumo, ma dimmi: quando arriva questo domani? Come è lontano questo domani! Dov'è? Dove bisogna cercarlo? Si nasconde forse tra i Parti e gli Armeni? Questo domani ha ormai gli anni di Priamo e di Nestore. A quanto si potrebbe comprare, dimmi, questo domani? Domani vivrai? Vivere oggi, Postumo, è già tardi: è saggio, Postumo, chi è vissuto ieri).

In alto, *Il Mago* dei tarocchi Visconti-Sforza

Pagina a fianco, *Il Diavolo* di J. Galler

Venire al mondo in rue de Fleurus 27

Intervista a Rossana Campo

di Lorenzo Barello

Chi ha già sentito parlare di rue de Fleurus 27, a Parigi, sa quali tesori si nascondono dietro quell'indirizzo. Di lì passarono Matisse, Picasso, Braque, Juan Gris, Rousseau, Delaunay, Hemingway e chissà quanti altri: era un'oasi d'arte e cultura così densa di talenti che ancora oggi sembra quasi frutto di un'invenzione. Tuttavia, dopo quasi un secolo, il tesoro più nascosto di quel magico salotto sembra essere proprio la padrona di casa. Condannata forse proprio dalla sua illustre corte di amici, Gertrude Stein è quasi sempre ricordata più come mecenate e collezionista d'arte che come scrittrice. Eppure le sue opere, ancora oggi, riescono a «metterti al mondo». Con questa espressione è iniziata l'intervista a Rossana Campo, che per *In forma di parole* ha deciso di leggere proprio alcuni brani del romanzo forse più famoso dell'autrice americana.

Perchè ha scelto Gertrude Stein?

Perchè non è molto conosciuta. E poi lei mi ha messo al mondo.

In che senso?

Quando abitavo a Genova e stavo per finire l'Università, avevo già scritto diversi racconti, ma, come capita spesso agli inizi, mi ero lasciata molto condizionare dai miei modelli letterari di allora. Leggevo Čechov e Katherine Mansfield e imitavo il loro stile. Nelle storie che raccontavo, però, c'era ben poco di quel che vivevo e sentivo io e ad un certo punto mi ero persino fermata. Durante quel periodo di crisi mi capitò tra le mani un libretto della Stein, *Storia geografica dell'America*. Un'opera assolutamente incredibile. Di fronte a quei capitoli destrutturati, ai giochi di parole e a quella scrittura così diversa, ebbi la netta impressione di trovarmi di fronte ad una miniera d'oro profondissima. Lì vibrava qualcosa che aveva a che fare con la scrittura e la letteratura. Ero estasiata da quella scrittura ipnotica – la Stein aveva studiato con William James ed aveva fatto molte ricerche sulla scrittura automatica – e del suo ritmo: una musica capace di toccare i tuoi pensieri più primordiali, come ad un grado zero del pensiero. Una costruzione intellettuale, molto studiata, che però riusciva ad evocare sentimenti e pensieri intimi e nascosti, puramente emotivi. Da lì ripresi a scrivere e cominciai a farlo non alla sua maniera, ma raccontando finalmente le mie storie. Avevo trovato la mia voce. Credo che uno scrittore – lo dico con tutta la modestia possibile e senza la S maiuscola – venga al mondo quando riesce a trovare la propria voce sulla pagina.

Da questo punto di vista la Stein sembra una maestra perfetta per chi vuole iniziare a scrivere. Troppo spesso si sente screditare il linguaggio dei ragazzi e si rischia di dare loro delle indicazioni sbagliate su che cosa sia davvero la scrittura...

Sì, anche se è un discorso molto complesso. Per formazione e per gusto, io non amo la pagina pulita e la bella frase, il "letteraturese", ma allo stesso tempo non trovo affatto interessante una semplice sbobinatura del parlato. Per quella basta andare a leggersi un blog qualsiasi. L'alchimia che dà vita ad un testo letterario è frutto di un grosso lavoro, che deve riuscire a mediare tra ciò che si è studiato e la propria urgenza di raccontare. La grandezza della Stein, come quella di tutti i grandi, sta proprio nella capacità di aver creato una forma di scrittura immediata ed emotiva, pur avendo alle spalle una costruzione intellettuale. I suoi testi restituiscono a pieno lo spessore di ciò che è arte rispetto a quello che è invece più banalmente semplice creatività.

Per lo spettacolo ha scelto *L'Autobiografia di Alice B. Toklas.* Qualche passo in particolare?

Sì, proporrò l'*Autobiografia*, anche perché mi sembra l'opera più accessibile per chi non conosce la Stein, ed è forse anche la più affascinante, visto che descrive il salotto ed i personaggi di rue de Fleurus. Tra i vari capitoli che ho scelto, ad esempio, c'è quello dedicato al ritratto che le fece Picasso. È una storia stupenda e la descrizione che lei fa del loro rapporto in quei nove mesi di sedute di posa è davvero bellissima. Certo, leggere la Stein in italiano significa perdere molto del suo ritmo, ma la traduzione di Pavese del 1938 rende pienamente merito al testo.

Ha parlato del rapporto tra Picasso e la Stein e del loro dialogo artistico. Secondo lei, oggi la letteratura oggi riesce ad avere una visione complessiva dello stato dell'arte?

Temo che lo scambio sia molto meno intenso di allora e che quel dialogo si sia ormai diluito. Personalmente presto molta importanza al confronto: il periodo di Genova, con i miei amici ed i miei professori, è stato fondamentale. L'importante è scegliere bene i propri interlocutori. Io consiglio sempre di averne due o tre al massimo e di dimenticarsi del pubblico, che quasi sempre finisce per corrispondere ad un'idea abbastanza banale e stereotipata. L'idea stessa di pubblico è un po' triste e berlusconiana.

Un'idea totale di scrittura

Intervista a Tiziano Scarpa

di Ilaria Godino

Non intende fare distinzioni fra racconti, saggi, articoli, dialoghi, poesie, perché teorizza un'idea totale della scrittura, che nega la specializzazione in generi: abbiamo chiesto a Tiziano Scarpa un punto di vista sul ruolo politico della letteratura e sull'evoluzione delle forme di espressione

In *Batticuore fuorilegge* lei scrive: «Siamo cittadini disarmati, abbiamo soltanto la nostra forza di volontà e la nostra parola. Abbiamo la nostra letteratura». È una dichiarazione forte, di riappropriazione del potere della letteratura. Chi ha determinato l'affievolimento del senso di responsabilità rispetto alla pagina scritta?

La macchina editoriale e quella dello spettacolo hanno promosso soprattutto la parola "divertente", anzi, "distraente". È accaduto nella letteratura ma anche in altri campi, per esempio nel cinema. C'è una truffaldina ideologia del populismo, cioè della letteratura di intrattenimento che dovrebbe parlare a tutti. E così vendere molte copie, scrivere prodotti commerciali finisce per essere una patente di democrazia: è il colmo! Questi generi letterari "popolari", quando sono puri meccanismi emotivi creatori di suspense, vuote "letture mozzafiato", non fanno male a nessuno, divertono, e sono tutti uguali. Ma la letteratura è qualcos'altro. Gli scrittori sono cittadini che parlano ad altri cittadini perché ritengono di avere qualcosa di importante e di bello da dire, e la letteratura è la prova concreta che alla nostra comunità non basta la parola del politico, del sacerdote, del sociologo, del filosofo, ma ha bisogno anche di un altro tipo di parola.

Lo scrittore attraverso la pagina si svela: lei usa un'ironica celebrazione dell'esibizionista per parlare di cosa si mette a nudo di sé durante l'atto della scrittura…

L'esibizionismo può essere positivo: ci si mostra nudi, inermi, si offre alla vista degli altri il proprio trauma, sapendo bene di essere fuori luogo. Io propugno l'esibizionismo anche per contrapporlo al narcisismo, l'accusa più frequente che si è sentita fare negli ultimi vent'anni ad artisti e scrittori. Qualsiasi cosa si faccia, si viene accusati di narcisismo, di vanità egocentrica: un'accusa letale, perché disinnesca le motivazioni di chi scrive, ridicolizzandole. Oggi Zola e il suo *J'accuse*, *Se questo è un uomo* di Primo Levi, i dissidenti sovietici, ma anche Dante che ficca all'inferno un papa, o un potente morto da poco, verrebbero liquidati come narcisisti che cercano di farsi pubblicità!

C'è un'ambivalenza in questa accusa. L'editoria amplifica il narcisismo degli scrittori, per poi farne loro una colpa…

È il delitto perfetto. Si promuove una megalomane "egofania" da star, per poi condannarla moralisticamente. Ma tutto questo continuerà finché non affronteremo la questione fondamentale, la più scabrosa: il singolo può dare un contributo alla comunità, sì o no? Potremmo decidere di rispondere di no e, di conseguenza, considerare accettabili solo i prodotti collettivi. E infatti ne consumiamo sempre di più: i film, gli spettacoli televisivi, i videogiochi sono prodotti culturali collettivi, frutti di un compromesso creativo ed economico fra molte persone. Parole, immagini, musiche risultano da un patteggiamento fra vari soggetti: il produttore, lo sceneggiatore, il regista, gli attori, il compositore della colonna sonora… Invece ci sono altri (pochi) luoghi dove ciò che noi consumiamo, ascoltiamo, guardiamo, leggiamo, ci arriva dalla singolarità pura degli individui: la parola di un poeta o di uno scrittore. Questo però non riguarda tutti gli autori: se, ad esempio, uno scrittore accetta supinamente le regole del *noir*, non sarà più lui a parlare, ma il genere letterario stesso, che ipoteca così tanto la fantasia del singolo da soverchiarlo. In generale, è come se non si tenesse conto che c'è uno scandalo irriducibile, irrimediabile nel fondamento stesso del nostro dire: il nostro dire è infondato, dobbiamo rassegnarci a questo. Ci sono pratiche di parola che si fondano su una tradizione, come il dire filosofico, ma anche quelle non si possono definire, a rigore, scientificamente fondate. Persino gli scienziati riconoscono questo loro limite. Dopo il collasso romantico della tradizione retorica classica, abbiamo assistito al trionfo dell'infondato, dell'arbitrario, dell'individuale estremo. Bisogna vedere cosa vogliamo farne, del contributo del singolo alla comunità. Io lo considero quanto meno un mezzo per conoscere gli altri: i miei simili, ma soprattutto i miei dissimili! Non pretendo che il poeta mi "rappresenti", che parli per me, come se fosse un mio portavoce o un rapppresentante politico. Non mi interessa nemmeno *riconoscermi* nelle sue parole. Non mi riconosco in un gatto, non pretendo da una rondine che mi rappresenti: la rondine e il gatto sono forme di vita che hanno risolto il problema dell'esistenza in modi diversi dai miei, e io voglio incontrare, voglio conoscere il più possibile questa loro diversità. Così, di fronte all'opera di un artista, penso: senti senti questo qui cosa dice della morte, del potere… guarda un po' come vive i soldi, l'amore! Io voglio conoscere "l'altro da me": è questo il bello dell'arte.

Tornando a lei, come sceglie il percorso di narrazione, il genere a cui affidare una storia o un pensiero?

Non saprei. Ogni libro ha una sua forma: un po' la decidi, un po' la subisci… Mi sento debitore dell'atteggiamento di Pasolini verso le parole. Lui era aperto a tutte le forme possibili. Perfino sui giornali: a volte pubblicava una poesia, nella rubrica dove i lettori si sarebbero aspettati un articolo. Aveva un'idea totale della scrittura.

Lei ha scritto che «finalmente romanzi e racconti possono lavorare sui propri limiti, smettendo di svolgere compiti che le nuove tecnologie della narrazione fanno meglio di loro». Quali sono questi limiti?

Rispondo con un esempio. Se vogliamo comunicare con qualcuno, oggi ci viene spontaneo usare il telefono, la posta elettronica, o magari un messaggino con il cellulare. Ma se, pur avendo a disposizione questi mezzi, scegliamo invece una forma tecnologicamente più vecchia come una lettera, lo facciamo proprio per i suoi limiti, perché i suoi limiti in quel caso diventano la sua forza. Se io scrivo una lettera, desidero che non si senta la mia voce come al telefono e che quindi le mie parole spicchino per i loro contenuti, senza l'emozione con cui le pronuncio. Desidero che le mie parole risultino ponderate, soppesate, senza la sbrigatività e la sintesi della mail. Desidero non essere letto di sfuggita come spesso accade alla scrittura su schermo. Ecco allora che una forma che passa per essere superata, vecchia, in alcuni casi può essere più adeguata per comunicare certe cose, più potente.

Siamo circondati dalle forme più disparate di comunicazione, tradizionali o tecnologiche: come considera la lettura in pubblico di brani di poesia o letteratura?

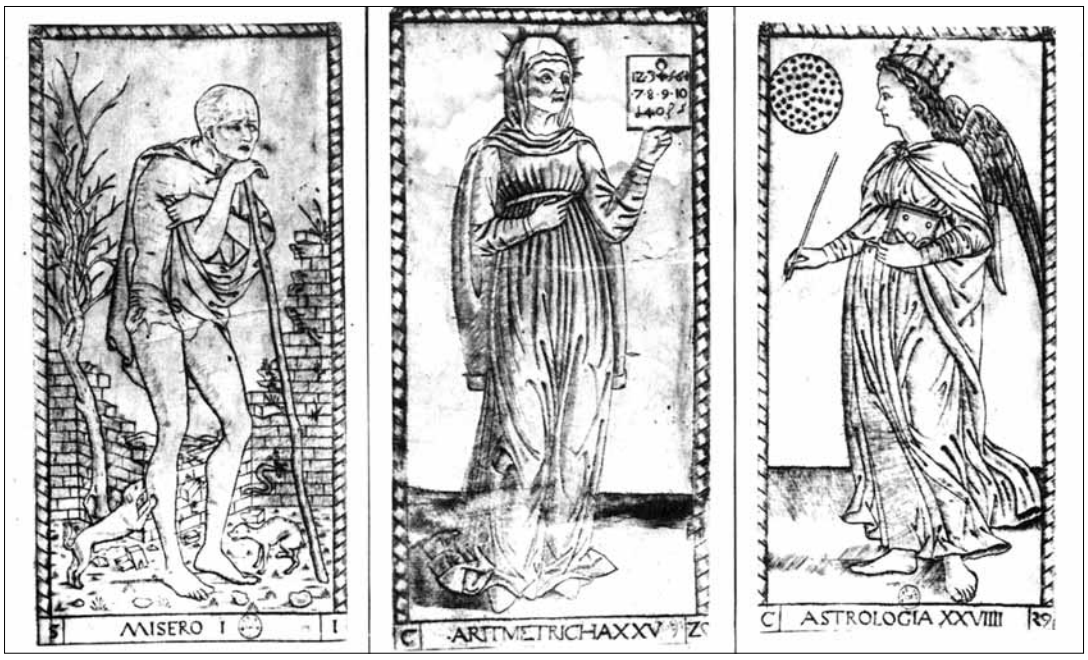
La parola è piena. È suono e immagine mentale, è significato e voce. Noi non scriviamo ideogrammi, ma trascriviamo alfabeticamente il suono delle parole. La nostra lingua scritta è la versione grafica dei fonemi che pronunciamo. L'alfabeto è innanzitutto trascrizione del sonoro: perciò non gli si fa nessun torto nel leggerlo a voce, anzi, gli si restituisce la sua pienezza. La scrittura è come uno spartito per voce umana. Al limite è molto più snaturante pensare che il linguaggio sia puro concetto mentale afono.

Per *In forma di parole* ha scelto un percorso dedicato agli animali fantasticati del Novecento. Perché?

Gli animali sono un punto di sofferenza del nostro pianeta. Oltre alla schiavitù umana e lo sfruttamento lavorativo, c'è questa enorme sacca di sofferenza animale che nella nostra epoca si esprime con nuove malattie epidemiche. Tra Ottocento e Novecento la sofferenza femminile, altro grave luogo di afflizione della nostra società, si esprimeva storicamente con la parola "isteria"; oggi il male delle donne si esprime ancora con patologie tipiche, sessuate, come per esempio l'anoressia. Gli animali si esprimono con il morbo della mucca pazza, l'aviaria, l'autonegazione, l'estinzione. Nel Novecento italiano ci sono molti autori che hanno scritto racconti o poesie sugli animali. Li definisco "fantasticati" non tanto perché gli scrittori si siano inventati bestie immaginarie o surreali, ma perché hanno fantasticato le loro parole, la loro personalità, dando un significato alla presenza enigmatica degli animali. Da Nicola Lisi a Roberto Piumini, passando per testi molto celebri o poco conosciuti, sarà questo il mio filo conduttore per *In forma di parole*.

La dimensione orale del testo

Intervista a Aldo Nove
di Patrizia Bologna



Quale lettura proporrà agli spettatori di *In forma di parole*?

Leggerò alcuni passaggi di due conferenze di Jacques Lacan, *Il Nome-del-Padre* e *Il trionfo della religione*, una del 1956 e l'altra del 1966, riunite in un unico volume edito lo scorso anno da Einaudi.

Una soluzione insolita…

Ho scelto Lacan perché a mio giudizio è stato l'ultimo grande pensatore dell'Occidente e mi piaceva rendergli omaggio. Credo che la complessità della sua ricerca e del suo linguaggio richiedano una forma di attenzione che diventa creatività. Il linguaggio di Lacan è problematico e aperto. "Metterlo in scena" immagino possa essere un'esperienza molto ricca.

Quindi è la prosa di Lacan a interessarla?

Una volta Lacan, alla fine degli anni Settanta, tenne in Italia una conferenza dal titolo *L'imputato che la svista sa va alla morra*. La conferenza era interamente basata sulla decifrazione del titolo. Lacan è stato il primo a evidenziare il nodo inestricabile tra forma e contenuto, anzi, la loro separazione inaudita. Non è possibile distinguere tra forma e contenuto se non attraverso un'elaborazione del linguaggio che genera a sua volta un metalinguaggio. Quello della psicoanalisi.

Tutti gli altri scrittori leggeranno brani della letteratura, lei, invece, ha optato per la scienza…

Mi piace uscire dagli ambiti prestabiliti. Lo spazio della ricerca è sempre uno spazio di fuga dall'istituzione. La figura di Jacques Lacan è estremamente controversa. Alle sue lezioni assistevano non solo psicoanalisti ma anche scrittori, scienziati, filosofi e insomma ogni genere di persone interessate a una forma di pensiero che fosse fondante e nuova. È per questo che il nome di Lacan, a più di due decenni dalla sua morte, spaventa ancora: perché non è riducibile ad un ambito. Perché esce dalla psicoanalisi per diventare altro, incessantemente. Credo che Lacan, oltre che scienziato, sia stato anche un grande poeta e un grande narratore, specialmente nella dimensione orale, che è quella attraverso la quale ci è stato restituito quasi tutto il suo pensiero. Come un novello Socrate (e a Socrate, molto spesso, Lacan fa riferimento nei suoi seminari) Lacan cercava la verità. Questo, oggi, mi sembra sufficientemente scandaloso.

Perché, a suo avviso, oggi, nell'opinione comune, Freud è molto più conosciuto di Lacan?

Freud è stato il fondatore della psicoanalisi, e tutta la ricerca lacaniana si pone come un ritorno a Freud. Storicizzando, il lavoro di Lacan si colloca in un periodo di estrema deriva della psicoanalisi dalla sua origine freudiana. Ricollocando l'accento sul linguaggio e restituendo alla parola freudiana il ruolo fondante che le spetta, Lacan ha riformulato la psicoanalisi in termini freudiani ma metabolizzandola attraverso tutte le discipline culturali a lui contemporanee, dallo strutturalismo all'ermeneutica.

Con quali risultati?

Giungendo ad evidenziare, anche in modo drammatico, che l'esperienza psicoanalitica è un'esperienza di linguaggio. Lacan parla di "parlesseri" a proposito dell'uomo e della donna per differenziarli dagli altri animali. "Esseri parlanti" e "parlati" dal linguaggio. In un punto di una delle due conferenze Lacan dice di essere d'accordo con Giovanni, l'evangelista: "In principio era il Verbo". Non importa cosa ci fosse prima di quel principio. Quello che conta è che tutta l'esperienza umana è chiusa dentro il linguaggio, è linguaggio.

Quando ha scoperto Lacan?

Alle scuole superiori. Ero rimasto colpito da una sua frase, che è poi uno dei principi della sua filosofia: «Non esiste rapporto sessuale». Quella frase mi aveva impressionato molto. All'inizio l'avevo interpretata in senso letterale. Pensavo che Lacan dicesse che il sesso non esiste. Invece la frase ha un valore metaforico o, meglio, l'accento è spostato sul termine "rapporto" e non sull'aggettivo, "sessuale". Lacan intendeva che ogni persona fa l'amore con i propri fantasmi, mettendo in luce una voragine (gnoseologica, cognitiva) tra i soggetti che si relazionano. Ancora, nel dominio del linguaggio e, freudianamente, della metonimia e della metafora.

Le capita spesso di fare letture pubbliche, di partecipare a spettacoli come *In forma di parole*?

Abbastanza spesso. Dipende anche da quanto mi pagano.

La sua sarà una semplice lettura o qualcosa di più?

Ho scelto delle conferenze proprio perché mi piaceva restituire la dimensione orale del testo. Alla fine di ogni conferenza, ci sono le domande del pubblico, e proprio in risposta a quelle domande ci sono alcune delle più brillanti esposizioni del pensiero di Lacan. Mi piacerebbe rendere qualcosa di prossimo a quel clima di parola viva, in azione. Una parola dialettica e non morta.

Questo spettacolo sarà anche l'occasione per incontrare persone con cui ha già lavorato in precedenza…

Ho già lavorato sia con Edoardo Sanguineti che con Tiziano Scarpa e mi è capitato di fare delle letture con Rossana Campo. Sono tre persone che stimo molto. Edoardo Sanguineti è uno dei miei maestri. Lo conosco personalmente da una decina d'anni e lo studio da più di venti. È il più grande intellettuale italiano. Ogni volta che lo incontro mi emoziono, e anche se ci frequentiamo da parecchio non riesco a dargli del tu. Con Tiziano Scarpa (e Raul Montanari) ho girato l'Italia con uno spettacolo, *Covers*, che è diventato poi un libro edito nella "Collana di poesia" Einaudi. È stato proprio con Tiziano che mi sono esercitato, negli anni, a realizzare una dimensione recitativa, orale del testo a cui prima non mi ero mai approcciato.

Pochi giorni fa è uscito il suo nuovo libro, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese*…

È un libro di cui sono particolarmente orgoglioso. L'ho iniziato nel 2004, quando ancora si parlava poco di precarietà. Oggi l'urgenza di questo problema è sotto gli occhi di tutti. Usando la forma dell'intervista, anche se arricchita da mie introduzioni in forma saggistica e narrativa, ho cercato di dare voce a un campione di quelle migliaia di persone che oggi vivono ai margini della società pur facendone parte integralmente. In fondo è il ritratto di un'intera generazione, la mia, che ha mancato l'appuntamento con la Storia, quasi trovandosi da adolescente a pensionato in un mondo in cui la pensione non esiste più.

Qual è il suo rapporto con la scrittura?

I classici hanno già detto tutto. La questione non è per nulla irrilevante. Mi chiedo spesso cosa scrivere oggi quando le biblioteche sono piene di testi che hanno attraversato i secoli. Credo che uno scrittore abbia sempre la funzione storica di raccontare la specificità del proprio tempo, quella che Hegel (ma anche Lacan, che citava spesso Hegel mediante l'elaborazione di Alexandre Kojève, di cui fu allievo) definiva *Zeitgeist*. Del resto, ideologia e linguaggio, come dice Sanguineti, procedono sempre di pari passo e svelare attraverso il linguaggio l'ideologia del nostro tempo, è la funzione più urgente dello scrittore oggi.

In alto, Tarocchi delle Carte Mantegna

Pagina a fianco, i Grandi Tarocchi Belline, disegnati da Magus Edmond

Teatro Vittoria
23 aprile - 7 maggio 2006

IN FORMA DI PAROLE
SCRITTORI LETTI DA SCRITTORI
letture dal mondo antico al Novecento

Edoardo Sanguineti, **Vincenzo Cerami**, **Patrizia Valduga**, **Rossana Campo**, **Tiziano Scarpa**, **Aldo Nove**
un progetto di **Gian Luigi Beccaria**, **Gian Franco Gianotti**, **Giuseppina Magnaldi**
con gli attori **Lino Guanciale**, **Sara Nomellini**, **Mariano Pirrello**
video a cura di **Lorenzo Barello**, **Silvia Carbotti**, **Andrea Muglia**, **Emanuele Policante**, **Francesca Politano**

23, 24, 30 aprile - 2, 6 maggio, ore 20.45
7 maggio, ore 15.30
Edoardo Sanguineti legge *La Divina Commedia* di Dante

26 aprile, ore 20.45
Vincenzo Cerami legge l'*Ecclesiaste* nella traduzione di Guido Ceronetti

27 aprile, ore 20.45
Patrizia Valduga legge *Marziale*

29 aprile, ore 20.45
Rossana Campo legge *Gertrude Stein*

3 maggio, ore 20.45
Tiziano Scarpa legge *Gli animali fantasticati dal Novecento*
da Nicola Lisi a Roberto Piumini

4 maggio, ore 20.45
Aldo Nove legge *Jacques Lacan*

Allestimenti a cura del settore tecnico della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

1955 50 2005 FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO UNION DES THÉÂTRES DE L'EUROPE

TORINO CAPITALE MONDIALE DEL LIBRO CON ROMA
APRILE 2006 APRILE 2007 DUE CITTÀ DA SFOGLIARE

ZARA

moo)D LIBRI & CAFFÈ

La Fondazione del Teatro Stabile di Torino alla Fiera Internazionale del Libro 2006 e all'inaugurazione di Torino Capitale Mondiale del Libro con Roma

PalaIsozaki
22 aprile, dalle ore 21.00 alle 9.00 del mattino successivo
BookStock
***Rave* letterario-poetico-musicale** ideato e capitanato da Gabriele Vacis e Roberto Tarasco
tra gli ospiti: Natalino Balasso, Alessandro Baricco, Alessandro Bergonzoni, Anna Bonaiuto, Vinicio Capossela, Luca De Gennaro, Ludovico Einaudi, Massimo Gramellini, Luciana Littizzetto, Licia Maglietta, Alda Merini, Moni Ovadia, Marco Paolini, Michele Serra, Subsonica (dj set), Gianmaria Testa
FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO/TEATRO D'EUROPA - FONDAZIONE PER IL LIBRO, LA MUSICA E LA CULTURA

Teatro Vittoria
23 aprile, ore 20.45
In forma di parole. Scrittori letti da scrittori: letture dal mondo antico al Novecento
Edoardo Sanguineti legge brani dalla *Divina Commedia* di Dante
ingresso libero fino ad esaurimento dei posti disponibili
PRODUZIONE DELLA FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO/TEATRO D'EUROPA

23 aprile, Centro città
Viaggiando nelle parole
letture nelle librerie e nei caffè storici di Torino
con Mauro Avogadro, Nicola Bortolotti, Francesca Bracchino, Elisa Galvagno, Paolo Giangrasso, Lorenzo Iacona, Irene Ivaldi, Michela Rapetta
FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE TORINO/TEATRO D'EUROPA - BIBLIOTECHE CIVICHE TORINESI

Stand della Città di Torino, Padiglione 3
4 maggio, ore 12.00
Premiazione delle Scuole partecipanti al progetto *Domani*
interverranno Fiorenzo Alfieri, Mauro Avogadro, Anna Maria Dominici, Pino Donghi, Valter Giuliano, Agostino Re Rebaudengo, studenti e docenti degli Istituti Superiori del Piemonte; conduce Andrea Porcheddu
FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO/TEATRO D'EUROPA - FONDAZIONE SIGMA TAU - USR DEL MIUR PER IL PIEMONTE - COMUNE DI TORINO - PROVINCIA DI TORINO

Spazio Autori B
4 maggio, ore 15.00
Presentazione del libro
Luca Ronconi
Gli spettacoli per Torino
a cura di Ave Fontana e Alessandro Allemandi
(Umberto Allemandi & C, Torino 2006)
interverranno Fiorenzo Alfieri, Alessandro Allemandi, Ave Fontana, Susanna Franchi, Oliviero Ponte Di Pino, Agostino Re Rebaudengo; conduce Andrea Porcheddu

Cavallerizza, Maneggio Reale
5 - 10 maggio, ore 20.45
Franca Nuti e **Mauro Avogadro** in
Il paradiso dei rospi
di Federico Audisio Di Somma
adattamento e regia Ola Cavagna
con Martino D'Amico, Lorenzo Iacona, Paolo Giangrasso
L'ISOLA DEL TEATRO E GUNA - FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO/TEATRO D'EUROPA

Stand della Città di Torino, Padiglione 3
7 maggio, ore 12.30
Presentazione del libro
prodotto dal Teatro Comunale di Alessandria
Giorgio Guazzotti
Teoria e realtà di un intellettuale-teatrante
a cura di Franco Ferrari con Delmo Maestri, Mimma Gallina, Nuccio Lodato
(Franco Angeli Editore, Milano 2006)
interverranno Bruno Borghi, Franco Ferrari, Mimma Gallina

Caffè letterario
7 maggio, ore 16.30
Presentazione del libro
patrocinato dal Teatro Stabile di Torino
Chi è di scena!
di Nico Orengo, (Giulio Einaudi Editore, Torino 2006)
interverranno Fiorenzo Alfieri, Nico Orengo, Agostino Re Rebaudengo

Stand della Città di Torino, Padiglione 3
7 maggio, ore 18.30
Prova aperta di *Le Bel Indifférent*
(pièce teatrale di Jean Cocteau e opera di Marco Tutino)
con il regista Davide Livermore e gli attori Olivia Manescalchi e Giancarlo Judica Cordiglia
FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO/TEATRO D'EUROPA - FESTIVAL DE RADIO FRANCE ET MONTPELLIER - ASSOCIAZIONE BARETTI

info@teatrostabiletorino.it
www.teatrostabiletorino.it