

COMUNICATO STAMPA

**Teatro Stabile Torino
Fondazione TeatroDue
Teatro di Roma**

presentano

**MARTEDI 11 GENNAIO ORE 21.00 - TEATRO ARGENTINA DI ROMA
PRIMA NAZIONALE**

MARAT-SADE

*La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del
manicomio di Charenton sotto la guida del marchese di Sade*

di **Peter Weiss**

Traduzione di Ippolito Pizzetti

con esecuzione dal vivo de

Le quattro stagioni

da **Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione. Opera VIII**

di **Antonio Vivaldi**

Orchestra Europa Galante

Direttore **Fabio Biondi**

Ideazione e regia

Walter Le Moli

Scene **Tiziano Santi**

Luci **Claudio Coloretti**

Costumi **Nullò Ricchetti**

Roma, 14 dicembre 2004 - Atteso debutto al **Teatro Argentina di Roma**. L'11 gennaio p.v. sarà presentato in **prima nazionale** lo spettacolo teatrale-musicale **Marat-Sade. La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade** di **Peter Weiss**, nella unica traduzione italiana di **Ippolito Pizzetti**, per la regia di **Walter Le Moli**, con l'esecuzione dal vivo de **Le quattro stagioni** da **Il Cimento dell'Armonia e**

dell'*Inventione*. Opera VIII di **Antonio Vivaldi** nell'interpretazione dell'**Orchestra Europa Galante** diretta dal suo violino solista **Fabio Biondi**.

In questo progetto-evento, Walter Le Moli ha innestato uno dei capolavori della drammaturgia del Novecento sulla immortale partitura vivaldiana, dando così una funzione di primaria importanza scenica e drammatica non solo alla musica, ma alla presenza dell'Orchestra che agirà in palcoscenico.

Un cast di trentaquattro attori - che vedrà impegnati come interpreti principali **Giancarlo Ilari** nel ruolo di Sade, **Roberto Abbati** in quello di Marat, **Paola De Crescenzo** nelle vesti di Charlotte Corday, **Davide Livermore** in quelle del Banditore, **Cristina Cattellani** sarà invece Simonne Evrard, **Paolo Bocelli** Monsieur Coulmier, **Marco Toloni** Dupperet ed altri ancora - darà vita ad una asettica ma folgorante rappresentazione di una realtà che, come cita lo stesso autore in una sua nota al testo, vuole gettare una luce sul "confronto tra Marat e Sade (che) è il conflitto dell'individualismo portato alle estreme conseguenze e l'idea della rivoluzione politica e sociale".

La produzione nasce sotto l'egida della collaborazione tra il **Teatro Stabile di Torino**, il **Teatro di Roma** e la **Fondazione Teatro Due di Parma**.

"Avvertivo da tempo la necessità di tornare ad affrontare il testo di Weiss - spiega Walter Le Moli che ha realizzato nell'84 la prima regia del *Marat* - opera che considero tra le più belle del Novecento, oggi assunta a ruolo di "classico". Con l'unione, originaria nella concezione di questo spettacolo, tra azione scenica, testo e musica, ho voluto operare una monumentalizzazione del teatro politico - continua il regista che ha affrontato insieme con i suoi attori un periodo di prove di tre mesi -. "Monumentalizzazione non tanto come pietrificazione ma come universalizzazione dei sentimenti. Un modo di operare per molti versi simile a quello di cui si è reso protagonista il melodramma, in cui la musica si è assunta una capacità tutta nuova di un *al di là* della comunicazione solo testuale".

Il connubio Weiss/Vivaldi agisce, secondo Le Moli, in maniera speculare tra l'inquieta personalità di un musicista calato nell'intricata realtà sociale della Venezia del primo '700, e il dissennato ma lucido sfondo della follia che anima l'Ospedale di Charenton. Quella follia che Le Moli non vuole rappresentare come "pazzia violenta", ma una follia "tranquilla, vuota o meglio svuotata, espropriata, la pazzia dell'assenza, l'alienazione dell'alienazione, non ci sono folli ma dementi, una dolce demenza".

Infatti in una scena essenziale, nuda, interrotta a intervalli regolari da sospensioni e dislivelli, realizzata dallo scenografo **Tiziano Santi**, si agitano anime senz'anima, personaggi stagliati e definiti dai costumi ottocenteschi di **Nullò Ricchetti**.

Al centro, la figura straziata dalla malattia e da un destino già conosciuto di Marat, immerso nella sua archetipica e mortale vasca. Tutto è agito in un luogo diventato l'esatta metafora della sua tragedia. Anche la postazione esterna del Marchese De Sade, complice e elemento oggettivizzante di una realtà sospesa. Sullo sfondo, sovrastante, l'Orchestra, complice e co-protagonista del dramma.

In questo originalissimo adattamento di Marat/Sade gli attori declamano i versi di Weiss/Pizzetti con lo stesso ritmo, la stessa scansione, le stesse dinamiche imposta dalle note de *Le Quattro Stagioni*.

Il testo drammaturgico, dunque, diventa qui una sorta di libretto lirico, una riflessione che diventa azione sul rapporto tra parola e musica.

“L'andamento musicale – continua Le Moli – sulla partitura delle *Quattro stagioni*, è stata la linea guida delle nostre prove, una traccia cui fare riferimento anche per contrapposizione”.

Tesi sostenuta da Fabio Biondi, direttore del celebre gruppo Europa Galante che anche questa volta suonerà su strumenti originali dell'epoca barocca. Per Biondi testo e musica in questo lavoro rivelano inaspettatamente una equivalenza non solo sul piano tonale, ma anche da un punto di vista dinamico, dove parola e battuta hanno la stessa misura metronomica. “Ho l'impressione – dice Biondi – che chi ha pensato al dramma di Marat e alla musica di Vivaldi, si sia lasciato sedurre dalla universalità dei sentimenti e su questo abbia pensato ad una ritmica della parola che, mai serva ma piuttosto orgogliosamente paritetica alla musica ne attualizzi i contenuti. Nessuno quindi accompagna, ma non solo. L'interpretazione musicale ne ha evidentemente assunto la responsabilità. E questo comunque è molto interessante sotto il piano delle relazioni e degli scambi. Non solo quindi si è cercato di far vivere all'attore una logica del ritmo, ma si è dato conferma alla musica di poter muoversi, nel rispetto di se stessa, in un ambito decontestualizzato che ne legittimi toni anche estremi, ma non nell'ottica sterile di un effettismo gratuito, piuttosto in un allargamento di un vocabolario atto ad una integrazione drammaturgica”.

La tournée

Dopo il debutto dell'11, lo spettacolo sarà replicato al **Teatro Argentina di Roma sino al 22 gennaio**. Sarà inoltre presentato **in anteprima al Teatro Due di Parma il 4 e 5 gennaio** e **dal 18 al 30 giugno sarà a Torino, al Teatro Astra**.

Informazioni e biglietteria:

Numero verde 8000 133 90 - Tel. 06.684000345 - www.teatrodiroma.net
Teatro Argentina, da martedì a domenica ore 10.00– 14.00/15.00-19.00

Uffici Stampa:

l'agenzia – risorse per la comunicazione -Roma

Alessandra Cossu, Francesca Martinotti
Tel. 06.80692424 – 80666890 - fax 06.80669906
e-mail: a.cossu@agenzia.it - f.martinotti@agenzia.it
con la collaborazione di Annalisa Rinaldi
Tel. 328.8656366 e-mail: cultura@agenzia.it

Teatro Stabile di Torino

Carla Galliano
Simona Carrera
Tel. 011.5169414 – fax 011.5169410
e-mail: galliano@teatrostabile.it

TeatroDue di Parma

Francesca Bicchieri
Michela Astri
Tel. 0521.289644 – fax 0521.281426
e-mail: f.bicchieri@teatrodue.org

Teatro di Roma - Teatro Argentina

Beatrice Fabbretti
Tel. 06. 68400308
e-mail: ufficiostampa@teatrodiroma.net

Peter Weiss

MARAT - SADE

La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat
rappresentati dai ricoverati del manicomio di
Charenton sotto la guida del Marchese di Sade

traduzione Ippolito Pizzetti

Antonio Vivaldi

Le Quattro Stagioni

da "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione" – Opera VIII

esecuzione dal vivo Europa Galante
direttore e violino solista Fabio Biondi
violino Raffello Negri
violino Andrea Rognoni
viola Stefano Marcocchi
violoncello Maurizio Naddeo
violone Francisco José Monteiro
clavicembalo Fabio Bonizzoni
tiorba Giangiacomo Pinardi

Sade Giancarlo Ilari
Jean-Paul Marat Roberto Abbati
Charlotte Corday Paola De Crescenzo
Banditore Davide Livermore
Simonne Evrard Cristina Cattellani
Monsieur Coulmier Paolo Bocelli
Duperret Marco Toloni
Jaques Roux Alessandro Loi
Cucurucu Maurizio Rippa
Kokol Sergio Filippa
Rossignol Roberta Sferzi
Polpoch Pino L'Abbadessa
Paziente Roberta Cortese
Suora Tania Rocchetta
Suora Francesca Ciocchetti
Suora Alessandra Tomassini
Suora Irene D'Agostino
Suora Chiara Tomarelli
Moglie di Coulmier Silvia Trentini
Figlia di Coulmier Valentina Virando
Guardiani Santija Bieza

Arianna Belloli
Vanessa Dassù
Shiy Jang
Elena Rolla
Giacomo Sivelli

Pazienti Sergio Bertolini
Anna Bocchi
Raffella Cesari
Norma Ferrari
Remo Fontana
Biagio Giovanni Manente
Mario Rossini

Ideazione e regia Walter Le Moli

Aiuto regia Karina Arutyunyan
Assistenti alla regia Laura Cleri, Caterina Vianello
Scena Tiziano Santi
Costumi Nullo Ricchetti
realizzati da Giovanna Avanzi
Regia luci Claudio Coloretti
Regia suono Paul Bergel

direzione allestimenti Mario Fontanini; *direzione di scena* Marco Albertano;
truccatore Luca Oblach; *capo elettricista* Fondazione Teatro Due Luca Bronzo,
Teatro di Roma Antonio Borrelli; *elettricisti* Marco Ballero, Davide Sardella;
macchinisti Maurizio Mangia, Rahal Sami, Massimo Zanelli; *decoratori* Silvia Fantini,
Mario Marsico, Gabriella Rotondi; *fonici* Andrea Romanini, Luca Pedrelli; *capo*
sarta Luigia Lezi; *sarte* Elena Penello, Caterina Stefanini; *parrucche* Audello;
realizzazione costumi Sartoria Fondazione Teatro Due; *noleggio costumi* Sartoria
Ditta Arrigo; *noleggio scarpe* C.T.C. Pedrazzoli; *supporto tecnico audio* Reference
Laboratory, Adamson, Spek-Trix, Audix, Innovason, Reference Cables.

Peter Weiss: il grande teatro politico del Novecento

di Andrea Porcheddu

Nel 1964, anno della realizzazione di *Marat-Sade*, Peter Weiss era un romanziere avviato al successo.

Viveva in Svezia, dove la famiglia Weiss – il padre industriale ceco e la madre una raffinata ex attrice di origine svizzera – era stata costretta a rifugiarsi dopo un lungo peregrinare in mezza Europa, lasciando Berlino in gran fretta nel 1934 per fuggire dalla crescente follia nazista.

Nato nel 1916, il giovane Peter si era avvicinato alla pittura, ma a causa delle mutate condizioni economiche e sociali della famiglia, era stato costretto ad un impiego di grafico, che pure manteneva aspetti creativi, ma trovò nella scrittura il suo terreno d'elezione. Dopo un insuccesso come cineasta – il suo lungometraggio dal titolo *Lo sperduto* ebbe scarsi consensi al Festival di Locarno del 1960 – Peter Weiss si fece apprezzare, infatti, come autore di romanzi: il primo, breve, dal titolo *L'ombra del corpo del cocchiere*, del 1960, cui seguirono *Congedo dai genitori* (1961) e l'aspro *Punto di fuga* (1962), in cui temi autobiografici si intrecciano con una prima analisi del crimine nazista.

Consolidata la sua posizione di intellettuale e di autore, Weiss si impone – soprattutto – come drammaturgo: a partire da un breve atto unico (*Notte con Ospiti* del 1963) fino al primo capolavoro che è *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentato dalla compagnia filodrammatica di Charenton sotto la guida del Marchese de Sade*, Weiss si dedica al teatro: e con due sole opere, questo autore riuscirà a segnare la storia del teatro del Novecento. Nella drammaturgia, infatti, il quasi cinquantenne Weiss trova uno strumento atto ad intervenire fortemente nel vivace dibattito di quegli anni. Proprio nel 1963, infatti, la prestigiosa rivista «Theater Heute», chiese ad undici drammaturghi come andasse rappresentata a teatro la contemporaneità. La posizione più articolata risultò essere quella di Rolf Hochhut, già autore di testi interessanti come *Il vicario* e *Soldati. Necrologio per Ginevra*, messi in scena da Piscator e Schweirkart, e basati su materiali documentari. Importante segnalare come Hochhut guardasse ad un teatro lontano dalle astrazioni di Brecht e dalle stilizzazioni di Beckett, puntando piuttosto all'elaborazioni di temi storici specifici, trattati in modo realistico, ma non naturalista: citando Schiller, il drammaturgo deve, secondo Hochhut, cercare una «verità simbolica» e per questo «non può fare uso di nessun elemento della realtà quale lo trova: l'opera per realizzarsi nella sua unità, deve essere idealizzata in ogni sua parte».

A simili suggestioni si rifà anche Peter Weiss, pur sfumando i toni delle questioni poste da «Theater Heute», salvo poi tornavi - con maggior vigore - proprio all'uscita del *Marat-Sade*. Per l'autore, infatti, il teatro avrebbe dovuto indurre gli spettatori a cambiare la realtà: e il *Marat-Sade* – asettica quanto folgorante rappresentazione di una realtà – intende soffermarsi, come afferma lo stesso autore nelle note che accompagnano il testo, sul «confronto tra Marat e Sade (che) è il conflitto dell'individualismo portato alle estreme conseguenze e l'idea della rivoluzione politica e sociale».

Weiss compone quattro versioni successive dell'opera: la prima andò in scena nel 1964 allo Schiller Theater di Berlino per la regia di Konrad Swinarski, ma il testo fu ripreso anche da Peter Stein (sempre a Berlino) e, in una celebre edizione - poi diventata film - da Peter Brook. Nel 1965, l'anno seguente al successo del *Marat-Sade*, Peter Weiss sceglie chiaramente la militanza politica: con un documento programmatico, intitolato *Peter Weiss' Entscheidung* (La decisione di Peter Weiss), si schiera con il socialismo rivoluzionario: Weiss afferma che un'opera d'arte avrebbe dovuto essere libera politicamente ed esteticamente, ma - nel mondo di allora segnato da grande lotta politica ed ideologica - ogni parola da lui scritta o detta sarebbe stata una parola politica.

La scelta ideologica, dunque, come percorso necessario per portare l'artista alla libertà. Di quel periodo sono i testi più impegnati dell'Autore, grazie ai quali il cosiddetto "teatro documentario" di Hochhut tocca vertici assoluti, mai raggiunti prima: materiali autentici, adattati nella forma ma non nel contenuto, con l'obiettivo - dichiara lo stesso Weiss - di «creare un modello delle contraddizioni presenti, una struttura aperta al cambiamento, indipendentemente dagli elementi specifici di realtà».

Il 1965 è l'anno del secondo capolavoro: *L'Istruttoria*, in cui Weiss mette in versi gli atti del processo di Francoforte contro i responsabili del lager di Auschwitz.

Un lavoro di grande impatto, dolorosissimo, di grande rigore stilistico, e di raffinata composizione, strutturato in una forma "oratoriale" che è frutto di uno studio su Dante e *l'Inferno* che Weiss stava facendo. Con *L'Istruttoria* piomba sulla scena l'inferno del Novecento, raccontato con aspra asciuttezza, senza enfasi o retorica, ma con lucida coscienza.

L'Istruttoria, subito allestito da Erwin Piscator alla Freie Volksbühne di Berlino Ovest (con musiche di Luigi Nono), mentre nella parte Est era Helene Weigel a farne una lettura volutamente scarna, arriva in Italia grazie a Virginio Puecher, che lo dirige al Piccolo di Milano nel 1967, e alla ormai storica edizione del Teatro Due di Parma, con la regia di Gigi Dall'Aglio, messa in scena per la prima volta nel 1984 e da allora rappresentata ogni anno.

Le opere successive di Weiss furono sempre più legate alla militanza politica: testi dai titoli didascalicamente programmatici, come *Cantata del fantoccio lusitano* (del 1967), e *Discorso sulla preistoria e il decorso della lunga guerra di liberazione nel Vietnam quale esempio della necessità della lotta armata degli oppressi contro i loro oppressori come sui tentativi degli Stati Uniti di distruggere le basi della rivolta*, del 1968. Queste opere di pura propaganda - superata l'ondata contestataria sessantottina - attutirono la notorietà internazionale di Weiss, che ritrovò qualche spunto interessante con *Trotzki in esilio*, del 1970, ma senza mai tornare ai successi dei suoi precedenti capolavori.

Il testamento teorico ed artistico di Weiss, *L'estetica della resistenza*, scritto dal 1975 al 1981, conferma comunque la complessità di pensiero e di azione di un artista ed intellettuale che ha saputo raccontare - pur nel brevissimo lampo di due soli drammi - le tensioni di un secolo, le contraddizioni della politica, le speranze e le delusioni di un'umanità che cerca una via di fuga da una realtà troppo spesso dolorosamente violenta.

Note di regia

di Walter Le Moli

Avvertivo da tempo la necessità di tornare ad affrontare il testo di Peter Weiss *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade*, opera che considero tra le più belle del Novecento, oggi assurta a ruolo di "classico".

In quest'opera, come ne *L'estetica della resistenza* dello stesso Weiss, è presente una tematica capace di superare l'afflato militante in cui il testo è nato (frutto di un preciso momento storico) per affrontare i temi di una complessa digressione filosofica, dove la tematica dell'agire e del precipitare diventa azione predominante.

Nel testo la Forma acquista il valore di struttura in cui il segno estetico è valore etico: Forma e Sostanza paiono fuse in una concezione d'assoluta e stupefacente avanguardia. Peter Weiss struttura questa altissima disputa in forma di Sacra Rappresentazione, una specie di Messa - il rituale supremo - con coro, officiante, agnello sacrificale e il rito eterno del sangue che si trasforma in parola e la parola in sangue.

La nostra società ha in sé l'attenzione per il concetto di Forma: il rituale esiste in Occidente anche se diverso, per struttura e scopi, da quello Orientale. Quando venne rappresentata per la prima volta l'opera di Weiss la violenza sottesa al rito esplodeva nel finale e deflagrava in quella che "abituamente" consideriamo la pazzia. Ma oggi non possiamo evitare di vedere che la Follia è il Potere: appartiene più al tollerante Direttore Coulmier che non ai ricoverati di Charenton. I pazzi, raccontati da Weiss, non sono che fantasmi: non sappiamo chi sono, come si chiamano, non sappiamo nulla neanche del paziente che deve interpretare Marat...

Gli unici "veri", autentici personaggi in questa storia di follia, sono proprio Sade e il Direttore. E la storia, allora, non può che essere raccontata dal punto di vista del Marchese: Sade assume allora il ruolo di Dio, è colui che dà le parti, che scrive le parole da interpretare, che le impone agli altri e contemporaneamente pone domande e attende risposte come se gli uomini avessero davvero il libero arbitrio. Di fronte alla follia, del Potere, o meglio all'attuazione della profezia sulla tolleranza repressiva del Potere, quel che resta agli uomini è l'esecuzione di compiti senza alcuna partecipazione.

Per Weiss, gli attori devono operare su un triplice piano d'azione. Per prima cosa sono attori che recitano la parte degli attori che recitano la parte del "paziente" senza nome del manicomio di Charenton che recitano quella del "personaggio" che il paziente interpreta sotto la guida del Marchese De Sade.

Ma la follia non risiede più nell'agitazione dei ricoverati, non è nel disturbo sociale da reprimere, contingentare, incanalare. Non è più proponibile l'agitazione recitata.

La follia è altrove...

Ho preferito non insistere sulle turbolenze dei malati ma ingabbiare tutto e tutti in una super-struttura rigida e rigorosa, in uno spazio in cui sono dichiarati ed evidenti i luoghi deputati della sacra rappresentazione, l'Inferno e il Paradiso.

Marat-Sade è la "monumentalizzazione" del teatro politico e quindi immaginato in forma di Teatro Musicale.

Il testo di Weiss è chiuso nella camicia di forza de *Le quattro stagioni*, tratte da *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, Opera VIII di Antonio Vivaldi, nell'esecuzione magistrale dell'Ensemble Europa Galante, diretta da Fabio Biondi. Se *Le quattro stagioni* rimandano alle quattro stagioni dell'uomo, della vita, della natura, della Rivoluzione, se sottili e intriganti legami esistono tra la figura del "prete rosso" Vivaldi e quella del "divin Marchese" de Sade, se vi sono rimandi allo storico allestimento di Brook, alla crudeltà, il tema del "doppio", se l'attore diventa macchina al servizio di un'altra macchina – la Macchina Musicale – la pazzia assume allora l'ineluttabile colore dell'assenza.

Verbo e Ritmo

di Fabio Biondi

Quando, circa vent'anni fa, ci fu proposto questo incontro con il teatro, le nostre menti erano (ognuna con le proprie opinioni sul teatro-musica) spaventate dal rischio della casualità. Vivaldi e Weiss come avrebbero coabitato? E se non si trattava necessariamente di farli coabitare come avrebbero espresso la loro personalità senza prevaricazioni?

L'esperienza avuta ci ha fatto invece credere alla vera possibilità di rientrare sul piano della coabitazione in termini ben differenti. Non è stato il testo che ha evocato una musica, per così dire "descrittiva", piuttosto musica e testo erano miracolosamente equipollenti sul piano tonico; usavano velocità sinistramente simili e seppur così distanti sotto il profilo contestuale, si accompagnavano remunerativamente tra loro.

In effetti la storia del teatro e musica comincia il suo percorso in una dinamica che, se posso dire, parte da dei concetti di perfetta equità di equipollenza linguistica. Se pensiamo alla grande operazione del teatro greco, così in simbiosi con la recitazione cantata e i grandi cori e ci spostiamo in avanti dal teatro romano ed ancora più in là a quello Elisabettiano, ci rendiamo conto che il vocabolario musicale è stato prodotto in una logica di contemporaneità al testo che, indubbiamente, ha posto ben pochi problemi di criterio all'uomo antico. Ancora nel pre-romanticismo la tenuta di questo binomio ha sfidato un'epoca già più contrastata e ardita; ma i grandi risultati di questo sempre tentato matrimonio tra due entità che sembrano sempre dirsi una all'altra che bastano a se stesse, è il teatro che esula dalla vicinanza storica dei testi e che ardisce l'impresa in un terreno temporalmente ardito. Vivaldi, la rivoluzione francese, l'oscurantismo di Peter Weiss. Quello che in questi anni mi ha fatto pensare molto però, è ancora un'altra cosa.

Dove si può cogliere il senso dell'universalità di un linguaggio, da musicista quindi, la musica? Ho pensato che nel caso specifico di una letteratura così lontana da noi come quella del Sei-Settecento (il repertorio che Europa Galante esegue con più assiduità) dovremmo trovarci spesso ingabbiati da un linguaggio il cui significato (parlo in termini di contesto) dovrebbe apparire così lontano dai criteri d'ascolto di oggi da essere relegato in atto puramente di "recupero" di un dato storico. Ma voi tutti sapete che non è così. Ma cosa rende oggi ancora così gradevole l'ascolto di musica così lontana? Non rispondiamoci con quelle terminologie come "orecchiabile", "facile", "gioiosa". Ciò che si compie è il miracolo della ancora perfetta identità degli elementi emozionali tra l'uomo antico e l'uomo moderno. Gli "affetti" (per usare un termine così caro all'antico) che restano inamovibili nel campo dell'espressione in genere. Prova ne è che fuori dai contesti della programmaticità di opere quali le *Quattro Stagioni* si possa rilevare che, abbandonati i vezzi naturalistici quali, uccellini, caprette, temporali, piante dei villanelli, etc., Vivaldi fa uso di un quadro, sì apparentemente bucolico, in un contesto di mercato, puntando però dritto al vocabolario ben più ricco dei sentimenti: rabbia, amore, solitudine, pianto ciò che in pratica parla non solo a noi

ma anche all'umanità della sua epoca. Ho l'impressione che chi ha pensato al dramma di Marat e alla musica di Vivaldi si sia lasciato sedurre proprio da questa universalità, e su questo abbia pensato ad una ritmica della parola che, mai serva ma piuttosto orgogliosamente paritetica alla musica ne attualizzi i contenuti.

Nessuno quindi accompagna, ma non solo. L'interpretazione musicale ne ha evidentemente assunto la responsabilità. E questo comunque è molto interessante sotto il piano delle relazioni e degli scambi. Non solo quindi si è cercato di far vivere all'attore una logica del ritmo (e quindi se ne è approfittato per allargare la recitazione in termini più larghi) ma si è dato conferma alla musica di poter muoversi, nel rispetto di se stessa, in un ambito decontestualizzato che ne legittima toni anche estremi, non nell'ottica sterile di un "effettismo" gratuito, ma piuttosto in un allargamento di vocabolario atto ad una integrazione drammaturgica.

Tutte queste piccole considerazioni non sono, ovviamente, atte a dare una valutazione di qualità all'operazione ma a esporre un percorso che indubbiamente si muove su criteri del tutto nuovi. Scartata una partecipazione casuale delle stagioni vivaldiane e, fatto importante, scelte in epoca ben precedente al *revival* tanto ricco di remunerazioni discografiche, si è tentato qui di estraniarsi da una operazione di facile mercato; partiti da una idea di percorso unitario tra parola, ritmica, evocazione, Vivaldi lo si è compresi come colui che al di fuori dei contesti storiografici a lui legati (impresario d'opera, uomo di utilitaristica morale, compositore a volte frettoloso) riesce a lanciare un linguaggio che, sfidando l'usura del tempo, si piega ai criteri criptici di Weiss con una duttilità straordinariamente atemporale.

Questa spazialità di vocabolario, unita al rispetto del testo musicale in quanto tale, fanno della musica antica il vero fruitore tra passato e presente; il *Marat-Sade* ci offre in questo caso una triplice illusione: i fatti decadenti della rivoluzione francese, il linguaggio a tratti disperatamente tagliente di una cultura già riflessiva e critica e il barocco veneziano virtuoso e narcisista...

Abbiamo preso tutti una responsabilità: credere che i sentimenti veri riescono a sfidare, vincendo, gli idiomi...

Parola e Musica

Conversazione fra Carlo Majer e Walter Le Moli

a cura di **Andrea Porcheddu**

Un incontro per parlare di teatro, musica, opera, inseguendo le suggestioni di un lavoro complesso come l'allestimento del Marat-Sade di Peter Weiss sulla partitura de Le quattro stagioni di Vivaldi. Il regista Walter Le Moli e il musicologo Carlo Majer ragionano sui codici e le strutture di una possibile «Nuova Opera»...

Carlo Majer – Vorrei aprire con qualche riflessione preliminare. Quasi tutte le teorie antropologiche (e più recentemente, cognitive) sono d'accordo normalmente che nella Musica coesistano due diversi ordini di funzioni e senso. Da una parte la musica si presenta come stilizzazione e potenziamento della parola e di altre forme di comunicazione e socialità umana: in sostanza come una forma di autopresentazione/comunicazione ritualizzata. Dall'altra però ci rendiamo conto che la musica veicola e trasmette *molto* di più, e soltanto recenti studi neuroscientifici incominciano a farci intuire come ciò abbia *anche* (o forse *soprattutto*) a che fare con alcune funzioni fondamentali del nostro cervello, che vedono i centri di elaborazione della musica vicini al desiderio sessuale, all'appetito e – di tutti mi sembra la vicinanza più significativa – alla memoria.

Ciò d'altra parte che *noi* chiamiamo Musica appartiene a una vasta area dell'attività umana che secondo le lingue si frammenta in sistemi di funzioni e senso ulteriormente diversi. Ad esempio: per alcuni popoli musica strumentale e canto sono concettualmente, lessicalmente separati. In altre culture, non esiste un preciso confine tra cantare e parlare. E anche senza uscire dall'Europa, ci si rende conto che l'italiano deve usare parole come *recitare, interpretare, eseguire, cantare, suonare* per definire performance che la maggior parte delle altre culture cumulano indistintamente nel concetto di «gioco» (*play, jouer, jugar, Spiel*). Mi sembra che dietro il lessico si profili un intero universo ideologico.

Penso che faremmo un grande passo avanti il giorno che butteremo all'aria le distinzioni in generi e sotto-generi e guarderemo al teatro europeo, dai tempi di Eschilo in poi, come a un unico immenso capitolo di una più ancora immensa storia mondiale dello spettacolo multi-mediale. Il problema è che col procedere della Civiltà e lo stratificarsi dei modelli sociali, come con i cani di razza, anche fra le forme di spettacolo abbiamo proceduto a drastiche selezioni: oggi abbiamo i pastori maremmani e l'Opera, i barboncini e il Teatro Goldoniano, gli husky e il Varietà Televisivo, i chihuahua e il Teatro di Ricerca. Tutte queste specializzazioni fanno tanto *fin de race*: sanno di tagli cesarei, fecondazioni in vitro, pecore clonate.

Quella Cosa che in Italia (e solo è soltanto in Italia) chiamiamo Prosa, è uno dei prodotti più terminali e fragili di questa selezione. L'idea di Prosa, infatti, nasce concettualmente – ma anche molto fisicamente, e ministerialmente – come schiacciata tra due forme di spettacolo vincenti: in alto, l'Opera, con

la sua invidiatissima circuitazione internazionale; e, in basso, il Varietà. Entrambi generi ad alto contenuto musicale. La Prosa insomma si è connotata un po' come facevano i mistici spagnoli con Dio, limitandosi in sostanza a dire ciò che non è: si chiama Prosa per chiarire l'assenza della Musica, per diversificare...

Da questo punto di vista è assolutamente sintomatico Giorgio Strehler. È stato il più grande regista italiano per trent'anni buoni, e della generazione del dopoguerra è anche stato il più musicale e culturalmente propositivo nelle regie d'Opera (lo dico senza dimenticare affatto Visconti). Ma quando al Piccolo Teatro affrontava Brecht – e come lui qualsiasi altro Autore – faceva della musica un uso drasticamente ridotto, quasi spregiativo rispetto allo spazio lasciato a Weill, Dessau, Eissler negli allestimenti originali di Brecht. Dietro quei progetti, quegli allestimenti, non si può non leggere una presa di distanza dall'Opera...

Problema! Se non ci perdiamo nell'intrico delle definizioni e delle categorie fissate dalle diverse lingue e culture, ci rendiamo conto però che quasi sempre il teatro ha assegnato un ruolo *importantissimo* alla Musica. Perfino nell'Italia della Prosa, una parte notevole del lessico è ancora preso a prestito dal lessico musicale e operistico: si parla dei *tempi* di un attore, si danno gli *attacchi* come ai cantanti, ci si assegnano *battute*. E a leggere bene i documenti e le date ci si rende conto che perfino il Numero Uno del teatro mondiale, William Shakespeare, passò tutta la sua carriera dialogando a distanza con la nascente Opera fiorentina, mantovana e romana, mettendo sempre più musica nei suoi spettacoli fino ad arrivare con *The Tempest* molto vicino all'Opera vera e propria...

Quello che voglio arrivare a dire è che un teatro che si opponga alla musica è un teatro che perde alcune delle sue più grandi possibilità espressive. Ma lo dico sapendo già che sostanzialmente tu sei d'accordo, e che nei tuoi spettacoli hai lungamente esplorato questo tema. Ricordo ancora il primo allestimento di *Marat-Sade*, da te fatto vent'anni fa a Parma e a Parigi con cast italiano e francese*, leggendo, allora il cartellone, prima di vedere lo spettacolo, sinceramente pensai che Marat, Sade e Weiss avevano molto poco da spartire con le *Quattro Stagioni* di Vivaldi: che appartengono ad altre geografie e cronologie. L'intersezione mi sembrava troppo casuale, uno scontro fra alieni. Poi, però, vedendo lo spettacolo la riserva cadde.

Il fatto è che la musica di Vivaldi non è musica «assoluta», è una specie di enorme madrigalismo sul dialogo cultura/natura: una musica che parafrasa un testo poetico che parafrasa una tradizione plurisecolare di testi e canzoni che riflettono il passare delle Stagioni (e mi è venuto subito in mente un altro ospite dei primi moderni manicomi: Hölderlin, con le sue ossessive ghirlande di sonetti appunto sulle Stagioni). Alla fine può prestarsi molto bene a fotografare situazioni, *topoi* tragici della Natura e dell'Uomo che sono presenti nel testo di Weiss...

Walter Le Moli – Prescindiamo, per il momento, dall'analisi dettagliata del *Marat-Sade*. Credo sia importante, infatti, collegarmi alle tue prime sollecitazioni, per sottolineare che il tentativo, con questo lavoro ma non

solo, è quello di ragionare attorno alla possibilità di una «Nuova Opera». Non si tratta, infatti, di fare riferimento al Melodramma –che abbraccia solo ottanta anni di produzione artistica e su cui ci siamo «chiusi» o addirittura asserragliati... – ma di riflettere su Testo e Musica, e sul loro possibile rapporto. Abbiamo assistito e assistiamo ad un fenomeno bizzarro: la musica viene ormai composta senza pensare ad alcun testo possibile, e la prosa non viene pensata in termini di musicalità della parola. Oggi conviviamo con questa assurdità! Perché, ad esempio, la Poesia si è svuotata di contenuto musicale? È un bel mistero! È incomprensibile che noi si abbia dimenticato una parte che collegava il tutto...

Si tratta dunque, di ragionare su quello che si può concretamente fare, valutando la possibilità di un nuovo incontro tra Musica e Parola. E ci troviamo di fronte a possibilità di inimmaginabile ricchezza e bellezza...

Majer – Non dimentichiamo che il metro poetico non è altro che ritmo musicale... Una caratteristica incomprensibile della Prosa italiana è che ormai, sistematicamente, fa di tutto per nascondere quando il dramma è scritto in versi. Qui non si ha più solo paura dell'effetto filastrocca da *Corriere dei Piccoli*: mi pare che la Prosa abbia un dannato fastidio per la musicalità *tout court*. A costo di rendere «prosaici» interi drammi in versi.

Le Moli – Le ragioni di questo disinteresse per la musica sono tante, e hanno diverse origini. A partire dal fatto che non si studia musica in modo diffuso e manca quindi un'educazione alla musicalità. Quasi nessuno sa, esattamente, a che gamma può corrispondere la propria voce: troppo spesso accade che un attore non sappia se è tenore, baritono o soprano...Anche se va detto che la compagnia di questo Marat-Sade è eccezionale!

Majer – Neppure sa la tessitura della sua voce. Non entra nella formazione dell'attore l'idea che debba saper cantare.

Le Moli – In più, oggi, siamo abituati a sistemi di riproduzione musicale – tutti giapponesi – che sono «tarati» sugli acuti. Curiosamente, di conseguenza, le voci che sentiamo in giro sono tutte tarate in alto: fastidiosissime. Tutto dal soprano in su: mancano i bassi, mancano i «pedali», ovvero tutto l'appoggio della parte musicale. Paradossalmente, allora, durante le prove del Marat-Sade abbiamo dovuto lavorare molto sulla «educazione all'ascolto», sulla conoscenza della voce. Facendo attenzione ai minimi dettagli. Un «fiato» in un preciso punto, un accento spostato: abbiamo lavorato su ogni particolare suono, su ogni parola, seguendo l'andamento musicale, ovvero la linea guida cui rapportarsi continuamente. L'andamento musicale, sulla partitura delle *Quattro Stagioni*, è stato la linea guida delle nostre prove, una traccia cui fare riferimento anche per contrapposizione. Ma questo modo di procedere non è chiaro per gli attori italiani: nessuno lavora più così...

Majer – La disattenzione alla musicalità, purtroppo, ha a che fare anche

con la lingua italiana, che è priva di una teoria dei toni espressivi. In alcune lingue i toni sono codificati addirittura a livello fonetico o grammaticale. Ovviamente anche in Italia c'è una attenzione, ma quasi solo inconscia, ai toni: ma come strumento espressivo, la parola parlata risulta allora poco intonata, poco affinata.

Le Moli – Ed è pazzesco! Il primo strumento musicale è la voce umana. Si possono sviluppare gli strumenti meccanici, che possono creare suoni non raggiungibili dalla voce, ma si parte sempre dall'Uomo, dalla sua vocalità... Che ci sia, ad esempio, una mancanza di «accordo» nell'orchestra delle voci, è un problema del teatro di prosa: capita sempre più spesso di sentire un attore chiudere in Mi, un altro attaccare in La...

C'è chi dice che «il regista dà i toni»: ma non è così! Spesso il regista si limita a suggerire agli attori i suoni che vorrebbe sentire. Nel *Marat-Sade*, invece, abbiamo fatto un accurato lavoro sulla tonalità, sulle linee guida della musica di Vivaldi.

Non riesco ad immaginare una musica di «accompagnamento», o una musica «d'ambiente», anche senza arrivare agli estremi che ha imposto *Dogma* al cinema. Il problema, però, non è di oggettività: la musica è sempre una creazione dell'uomo, quindi se c'è, se è presente – in uno spettacolo, in un'opera, in un film – ha una sua ragione. La presenza della musica ha un motivo: può essere astratto o culturale, ma non si tratta certo di qualcosa di «oggettivo». Allora, una musica che non sia d'ambiente, d'accompagnamento, d'effetto, deve essere «drammaturgia»...

Majer – La cultura dell'ascolto cambia da Paese a Paese: e la cultura dell'ascolto italiana è tra le più disestate. Basta vedere l'uso giovanile della musica. Indipendentemente dalla qualità, facciamo riferimento alla modalità: la musica viene unicamente vissuta come «colonna sonora» della propria emotività. L'utente medio italiano non ha una cultura dell'ascolto, e non capisce nemmeno i passaggi rituali e professionali legati alla musica. Anche perché, nel 98% della popolazione, l'italiano è sottratto all'esperienza amatoriale di musica, diffusa in altri paesi.

C'è un altro concetto fondamentale, che mi sembra opportuno sottolineare: la Musica ha un riferimento costante nella Forma. La comunicazione di parola stenta molto di più a costruire forme che nella musica sono evidenti, come, ad esempio, il ritornello, il ritmo, la timbrica.

Ed è un aspetto che, invece, il teatro inglese ha tenuto vivo: ad esempio, se ascoltiamo Laurence Olivier nel primo monologo di *Hamlet*, e poi nel *Richard III*, ascoltiamo voci diverse. Quando nel primo monologo di *Hamlet* arriva alla parola *flesh* fa risuonare, solo con quella parola, tutto il disfaccimento della carne, utilizzando un tono da giovanotto *blasé* malinconico. E in *Richard III*, invece, ha una voce completamente diversa.

Le Moli – È bello notare come tutti i versi di Shakesperare nel *Riccardo III* siano «zoppicanti», proprio perché il protagonista zoppica! Ovvero ogni singolo verso è rapportato al personaggio: e questa è musica! Il personaggio deve trovare una corrispondenza nella musicalità della parola.

Si può capire uno spettacolo anche senza capire la lingua, a seconda della musicalità che si usa in scena. I suoni, allora, costituiscono un linguaggio...

Majer – La musica prospetta una guida: la melodia è il parlato e il ritmo è il *body language*. Si ha una convergenza di segni che immediatamente creano ulteriori trigonometrie. Poi il teatro, come tale, ha ulteriori possibilità come ad esempio il gioco degli sguardi, i sistemi di relazione stabiliti dagli sguardi.

Le Moli – Ma anche la musica dà altre possibilità: comprende i fiati, che in prosa possono diventare stucchevoli e che si possono usare in modi diversi. Basti pensare ai respiri in *Così fan tutte*. Nell'Opera i respiri sono accettabili, hanno un senso drammaturgico, anche perché, immersi in un tessuto che va oltre il quotidiano, diventano astrazioni pressoché «pop». Il maledetto e pervasivo «quotidiano», se malinteso, diventa «cronaca»: così è avvenuto in Prosa, ma senza che ciò comportasse motivi di interesse o di invenzione ulteriori.

Majer – Il problema di fondo è che la lingua, nel teatro di prosa italiano, non è più stilizzazione. Se leggiamo un qualsiasi manuale di Storia della Musica scopriamo che spesso anche nell'Opera si parla di «vuote convenzioni», dando un giudizio sostanzialmente negativo alla stilizzazione, alla convenzione. Eppure quelle cosiddette «vuote convenzioni» spesso hanno dettato legge per oltre cento anni: tanto da far pensare che, come convenzioni, dovessero essere piuttosto piene anziché vuote: se sono durate tanto...

È certo, però, che la musica immediatamente pone l'esecutore e l'ascoltatore su un altro livello, che sollecita immediatamente alla stilizzazione, e non al naturalismo. L'equivoco, invece, rimane se la parola è solo parlata, non musicale: la Prosa.

Il grande difetto che ho trovato nei passati tentativi di *New Opera* è che le preoccupazioni dello stile venivano prima delle preoccupazioni espressive.

Ad esempio, perché in questo momento «funziona» Benjamin Britten nei teatri d'opera? Perché è un compositore che non si pone minimamente il problema dello stile. Una volta che sa cosa vuole dire, individua lo stile più adatto per dirlo. Il più delle volte, invece, proprio a causa di una cristallizzazione autocelebrativa di cultura alta, il procedimento è il contrario: si sceglie lo stile, salvo poi cercare qualcosa da dire...

Ma per fare chiarezza sul linguaggio di una Nuova Opera, sarebbe opportuno partire dalle parole. Sarebbe meglio, infatti, abbandonare le vecchie, abusate, parole. Preparando il mio corso universitario per la Facoltà Design e Arti dell'Università Venezia, ho notato che tutte le parole che usiamo per descrivere un'opera di Monteverdi, a partire proprio da Opera, sono di molto successive all'epoca di quell'autore. Se si ricompone l'orizzonte semantico del lessico dell'epoca di Monteverdi, ci si rende conto, ad esempio, che tra Cantante, Compositore, Suonatore non c'era distinzione, le tre figure venivano raccolte nell'identità di *Musico*. Spesso c'era chi faceva l'una cosa e l'altra, o tutte e tre...

Esaminando i tratti costitutivi della Cultura dell'Ottocento – critica in Italia ancora ben lontana dall'essere fatta a fondo – non si può non notare quanto sia centrale la figura di Napoleone. In qualche modo, Napoleone è stato il superuomo che ha dato a molti altri l'idea di diventare superuomini. Se analizziamo la *authorship* nel teatro (ossia se ci chiediamo in uno spettacolo chi è Autore di cosa e in che misura), vediamo che fino alla fine del Settecento la *authorship* è molto distribuita. Napoleone, invece, sovrverte tutto: incarna l'ultimo potere assoluto, e apre al diritto per ciascuno alla felicità terrena. Ma sulla scia del genio napoleonico comincia a nascere il «genio isolato» e vengono depressi tutti i fattori di creazione collettiva, di collaborazione. Fino ad arrivare al caso emblematico di Wagner, per cui si è praticata una vera e propria distruzione di documenti per cancellare le tracce del passaggio di collaboratori, ovvero tutte le mani che hanno partecipato alla scrittura wagneriana. (Abbiamo pochi indizi, ma significativi, per sapere che Wagner non ha orchestrato tutto il *Ring* ma aveva un gruppo di assistenti.) Ma l'*authorship* romantica (e vorrei dire, anche il diritto d'autore) ammetteva un solo responsabile.

E se continuiamo il parallelo con la politica, ci accorgiamo che anche figure che oggi noi consideriamo inaggirabili, come quella del direttore d'orchestra, sono nate da quel sistema post-napoleonico. Tutta la questione non è ancora affiorata nella cultura teatrale e musicale contemporanea, mentre è già stata affrontata dal cinema – basta leggere i titoli di coda di un qualsiasi film per capire la poderosa tessitura di talenti individuali e di zone operative separate nello spazio e nel tempo che coesistono... Quindi, oggi più che mai, c'è un problema di lingua: invece di tenere le distinzioni tra prosa, opera e altro, come dicevo, forse dovremmo iniziare a parlare di Multimediale dal vivo.

Le Moli – Definizione che non mi piace molto...

Majer – D'accordo, ma prendiamolo come titolo provvisorio. Nel momento in cui si mettono sullo stesso piano i molteplici riferimenti, ci si rende conto, maggiormente, dell'identità e delle possibili e affascinanti zone di coesistenza tra musica e prosa.

Le Moli – I motivi di interesse di questo *Marat-Sade*, se ci sono, e su questo non ho dubbi, deve indicarli il pubblico. Posso, semmai, seguendo quanto stai dicendo, riflettere sui motivi di interesse per la regia, per gli attori e per i musicisti di Europa Galante.

Quello di cui mi sono accorto, sin dalla prima prova, è che siamo tutti come in una specie di *morra cinese*: nessuno dei tre segni può vincere.

Ma quando tutta la «macchina» si muove nella direzione di un insieme che sia significativo, efficace, perfetto, si ha improvvisamente quello che il testo richiede, ovvero la Pazzia.

Tutto convoglià, quindi, verso quelle che sono le intenzioni dell'autore, di Peter Weiss.

Il testo, infatti, va decontestualizzato rispetto al periodo in cui è stato rappresentato: il *Marat-Sade* supera il momento storico, la temperie del

Sessantotto, e mi sembra di poter dire che il significato voluto da Weiss fosse più ampio. Certo, questo dramma è nato in quel clima di scontro: ma non è un testo ottimista. Non c'è riscatto, non c'è salvezza. La riflessione di Weiss era perfino troppo in anticipo sui tempi, era più marcusiana, più legata alla scuola di Francoforte che non al vitalismo anglosassone di Peter Brook che pure ne fece una memorabile edizione teatrale. E non mi interessa, allora, il momento storico in cui il *Marat-Sade* è stato rappresentato, un momento che ha troppo segnato di sé la lettura successiva dell'opera. Non c'è speranza nel testo di Weiss: il villaggio globale è tremendamente infelice, siamo chiaramente nel territorio di Marcuse...

Ci affacciamo in un mondo in cui tutto funziona perfettamente, con un ritmo, con un motore, con un agire che è condizionato, perfettamente misurato. Ogni tanto, però, c'è qualche *defaillance*: un vuoto. Quando non c'è musica, ritmo, allora, ecco che la gente dimentica il proprio ruolo, il proprio compito: la macchina perde il controllo del senso, del significato... Questa era la volontà dell'Autore, come lui stesso l'ha espressa in *Estetica della Resistenza*.

Dobbiamo dunque riflettere sulla possibilità di «stare in disciplina»: è in questa chiave che si trova la condizione per recitare questo testo. La lingua, il recitato, è portata sul punto estremo, dopo il quale diventerebbe canto. Di questo *Marat-Sade* si potrebbe fare un'Opera...

Ma procediamo nell'analisi: siamo aperti a due strade che, storicamente, abbiamo davanti a noi: da un lato siamo attirati dal Teatro Politico, nato da Verdi in poi, che con la musica assurge a livelli altissimi. Dall'altro siamo attratti da tutto un Teatro Musicale, del Seicento e del Settecento, che è la Decadenza.

Siamo quindi in equilibrio su un asse, sospesi tra il reagire alla situazione che abbiamo davanti e il lasciarci precipitare. Siamo attirati dalla meravigliosa composizione del teatro Barocco, dalla musica che è perire davanti al sublime e, contemporaneamente, siamo desiderosi di un reagire sanguigno, ottocentesco. Guardiamo a tutto l'afflato politico dell'Ottocento italiano, per cui il melodramma è servito da veicolo: il melodramma ha trasmesso principi e codificato sentimenti come il suolo patrio, la libertà individuale, l'amore, la gelosia, l'odio, la lotta alla tirannide. Un paese giovane come quell'Italia che si formava a partire da ventiquattro Stati diversi, che doveva trovare un pensiero comune, ha fatto del melodramma uno strumento potentissimo.

La versione di Peter Brook guardava, forse proprio all'utopia di Marat o di Roux. Io ho cercato, invece, di non prendere posizione, perché quei due estremi convivono in noi: ci indignamo e vogliamo reagire, e d'altra parte, ci rendiamo conto che è assolutamente inutile... Nel tempo e nello spazio...

Tra Barocco e Ottocento, dunque: questa situazione non è altro che la ragione del contrasto tra Sade e Marat. Eppure in quel contrasto siamo noi, è la nostra società. Non usciremo mai da questo conflitto?

Majer – Quando devo paragonare Wagner a Verdi, mi piace far notare che Wagner nel creare i suoi protagonisti quando parla di eroi, descrive uomini belli, biondi, alti, e quando parla dei «cattivi» descrive caratteri

lombrosianamente predisposti alla degenerazione per mancata difesa della Razza: nani, gobbi, bastardi... Da parte sua Verdi, invece, costruisce le proprie drammaturgie definitive su un gobbo, una puttana e un brigatista – rispettivamente protagonisti di *Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore* – e su due «extracomunitari di colore» (che sarebbero *Aida* e *Otello*)! Non mi sembra da poco, per la costituzione di una Morale nazionale...

Le Moli – Sono infatti dettagli importantissimi. Dobbiamo pensare, poi, che nel «dialogo» tra musica e teatro è il personaggio ad uscirne «esaltato». È più importante Woyzeck creato da Büchner o il Wozzeck di Berg? Forse è diventato più rilevante proprio il secondo, il personaggio di Berg. Colpisce maggiormente *Le roi s'amuse* o *Rigoletto*?

Majer – Vorrei tornare a un concetto portato alla critica testuale degli Anni Ottanta da Gerard Genette, il concetto di *Palinsesto*: il testo scritto «sopra» un altro testo preesistente e cancellato dal nuovo. Ma il testo precedente si continua a poter leggere in trasparenza. Così ci sono arrivati alcuni testi fondamentali dell'Antichità, come le opere scientifiche di Archimede. Genette però fa un passo ulteriore e arriva a dire che *tutti* i testi sono palinsesti. Dal diario tenuto da Adamo ed Eva dopo l'uscita dall'Eden, gli uomini hanno continuato a stratificare testi su testi: a scrivere palinsesti. Questo concetto è cruciale per definire l'arte europea: perché all'interno dei generi, abbiamo una serie di echi e risonanze che – attraverso le fondamentali mediazioni creative del pubblico – costituisce un quasi continuo caricamento di senso. *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, ad esempio, si costruisce su quelli di Beaumarchais, di Paisiello, di Isouard e così via..

Le Moli – Un approccio che possiamo ritrovare anche nella riflessione, a partire da Prometeo, sul Mito fatta da Massimo Cacciari. La distanza tra noi e il Mito primigenio è la stessa che c'era tra gli antichi greci e il Mito. Duemila anni non fanno una differenza: il Mito è Mito. Attorno a questo si crea, anche grazie al pubblico, una catena di memoria e di rinnovamento della memoria. Agiamo in questo filone fondamentale.

E anche in questa prospettiva, tornando ai personaggi teatrali, posso dire senza tema di smentita che sono molto più forti se legati alla musica. Personaggi come Marat, come Sade, acquistano più credibilità, semplicemente credibilità, operando all'interno di una struttura musicale che ne esalta – e non impoverisce – i significati.

Vi è, inoltre, un elemento significativo che non si percepisce immediatamente: la musica dà una durata. Ed è la durata della vita. In quello spazio tu devi esprimerti, fuori da quello spazio ci sono altri: è terribile, ma è così.

E gli attori, provando questo *Marat-Sade*, hanno acquisito questa consapevolezza: ovvero sanno che devono «riuscire», nel breve lasso di tempo che è concesso loro, in quella finestra che si apre per un solo istante. In quel momento, o mai più: ed è esattamente la condizione umana. Quindi se c'è un pessimismo, in Weiss – e credo che ci sia – penso di rispettarlo rigorosamente.

Majer: Il tutto incastonato nelle *Quattro stagioni*, ovvero nel folle immaginario di Vivaldi...

Le Moli – Lavoro come un compositore: posso spiegare i motivi, genericamente culturali, che mi spinsero e mi spingono a Vivaldi. Le *Quattro Stagioni* sono le «Feste» rivoluzionarie di Robespierre e di David, dedicate all'Essere Supremo, con i giovani, le messi, l'uva. Rappresentavano la natura, ma sono anche le quattro stagioni della Vita e quelle della Rivoluzione...

Nella realtà, la musica di Vivaldi – e in genere tutta la musica del Seicento – è fatta per poterci recitare dentro, è scritta pensando alla parola. Quindi si presta pienamente al progetto.

E poi, Vivaldi era il «prete rosso», un'anima inquieta, che si muoveva per l'Europa, per certi aspetti era molto simile a Sade. Non so se avesse «perversioni», – forse nemmeno Sade aveva «perversioni»: ma non è quello che importa, è una questione secondaria – certo era un prete molto bizzarro... In fondo, però, la scelta delle *Quattro Stagioni* scaturisce dalla strana voglia di sperimentare la follia che si cela in questa musica. Nella nuova, magistrale esecuzione fatta da Fabio Biondi e Europa Galante, è assolutamente evidente, marcata la follia che sprigiona questa composizione...Peccato non poterla utilizzare in questo allestimento: troppo anche per noi.

Majer – Del resto, le *Quattro Stagioni* fanno parte di una raccolta che si chiama il *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*. Ovvero, per dirla in termini contemporanei, lo scontro tra l'armonia e l'invenzione.

Le Moli – E quindi lo scontro tra Sade e Marat...

*Il riferimento è all'allestimento del 1986 a MC 93 – Bobigny, Paris con David Warrilow, Daniel Emilfork, Evelin Didi, André Wilms.

Peter Weiss

Peter Weiss

MARAT-SADE

La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade

MARAT-SADE

La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade

www.teatrodiroma.net

www.teatrostabiletorino.it

www.teatrodue.org

 **TEATRO
di ROMA**
diretto da Giorgio Alghisi

**TEATRO
STABILE
TORINO**

FONDAZIONE
TeatroDue

Oberdan Forlenza
Presidente Teatro di Roma

Agostino Re Rebaudengo
Presidente Teatro Stabile di Torino

Carlo Majer
Presidente Fondazione Teatro Due

Invitano la S.V. alla prima nazionale dello spettacolo

MARAT-SADE

martedì 11 gennaio 2005, ore 21.00
Roma, Teatro Argentina

(le repliche proseguiranno fino al 22 gennaio 2005)

Si prega di confermare la presenza entro il 7 gennaio
tel.06/80692424

Peter Weiss

MARAT-SADE

La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat rappresentati dai ricoverati del manicomio di Charenton sotto la guida del Marchese di Sade

traduzione Ippolito Pizzetti

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni

da "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione"- Opera VIII

<i>esecuzione dal vivo di direttore e violino solista</i>	Europa Galante
<i>violino</i>	Fabio Biondi
<i>violino</i>	Raffaello Negri
<i>viola</i>	Andrea Rognoni
<i>violoncello</i>	Stefano Marcocchi
<i>violone</i>	Maurizio Naddeo
<i>clavicembalo</i>	Francisco José Montero
<i>tiorba</i>	Fabio Bonizzoni
	Giangiacomo Pinardi
<i>scena</i>	Tiziano Santi
<i>costumi</i>	Nullò Ricchetti
<i>regia luci</i>	Claudio Coloretti
<i>regia del suono</i>	Paul Bergel
<i>ideazione e regia</i>	Walter Le Moli

Personaggi

Sade
Jean-Paul Marat
Charlotte Corday
Banditore
Simonne Evrard
Monsieur Coulmier
Duperret
Jaques Roux
Cucurucu
Kokol
Rossignol
Polpoch
Paziente
Suora
Suora
Suora
Suora
Suora

Interpreti

Giancarlo Ilari
Roberto Abbati
Paola De Crescenzo
Davide Livermore
Cristina Cattellani
Paolo Bocelli
Marco Toloni
Alessandro Loi
Maurizio Rippa
Sergio Filippa
Roberta Sferzi
Pino L'Abbadessa
Roberta Cortese
Tania Rocchetta
Francesca Ciocchetti
Alessandra Tomassini
Irene D'Agostino
Chiara Tomarelli



TEATRO STABILE TORINO

presenta

Teatro Carignano, 18 - 30 gennaio 2005 - Prima nazionale

LA DONNA DEL MARE

di **Henrik Ibsen**

traduzione di **Maria Valeria d'Avino**

con

Elisabetta Pozzi, Antonio Zanoletti,

Graziano Piazza, Martino D'Amico,

Andrea Bosca, Francesca Bracchino, Elisa Galvagno, Cristina Odasso,

Alessio Romano, Olga Rossi, Massimiliano Sozzi

regia di **Mauro Avogadro**

regista assistente **Ola Cavagna**

scene di **Giacomo Andrico**

costumi di **Giovanna Buzzi**

luci di **Giancarlo Salvatori**

«Impossibile, giunti ad un certo punto del proprio cammino teatrale, non dover fare i conti con Ibsen. La scelta è caduta su *La donna del mare*, testo misteriosamente affascinante e arduo campo di battaglia – spesso persa – per chi ne ha tentato una messa in scena.

Il tempo - quello interiore e quello che scandisce la cosiddetta realtà - il passato, la sua evocazione attraverso un anelito alla libertà, a quella libertà che dovrebbe rendere possibile un presente o, per lo meno, un futuro vissuti al di là delle regole, sono raccontati dall'autore attraverso un complicato incastro fra una drammaticità borghese e psicologica ed una tragicità classica.

Esseri umani legati fra loro nella "realtà" e tuttavia, quasi predestinate vittime dell'ignoto, isolati nel loro intimo fluire del tempo, stranieri gli uni agli altri alla ricerca di poter toccare con mano la loro propria vita e, punta di diamante di questa estraneità, Ellida, che, come in un delirio visionario, attende che, proprio da colui che è "straniero" al "mondo della regola", suo e di coloro che la circondano arrivi la possibilità di far coincidere "il tempo di dentro" con "il tempo di fuori".

Sotto la superficie naturalistica del racconto convivono la visionarietà, il senso del mistero, la tensione simbolica: personaggi che aspettano sempre qualcosa o qualcuno come il pittore Paul Delvaux ci ha meravigliosamente suggerito nelle sue opere».

Mauro Avogadro

La donna del mare, opera scritta nel 1888, due anni prima di *Hedda Gabler*, contiene tutti i temi cari al drammaturgo norvegese: il definitivo superamento del naturalismo, che aprirà le porte al Novecento, viene declinato, qui, in una storia dove la passione viene negata nella prospettiva di un definitivo trionfo della "responsabilità". Ellida, donna che si dibatte tra il suo ruolo di moglie e madre e la prospettiva di una vita passionale, è una figura di eroina drammatica forse incapace di vivere la libertà: travolta dall'ansia romantica e dal confronto con un passato che si ripresenta come futuro possibile, grazie all'affascinante Straniero, Ellida incarna una dimensione di inquietudine tutta novecentesca. Nell'edizione diretta da Mauro Avogadro, che fu Osvald nella celebre versione degli *Spettri* diretta da Luca Ronconi, il personaggio di Ellida è affidato ad Elisabetta Pozzi. Accanto a lei Antonio Zanoletti, Graziano Piazza, Martino D'Amico e gli attori della Compagnia Giovane del TST.

INFO STAMPA

Teatro Stabile Torino/Settore stampa e comunicazione, Via Rossini, 8 - 10124 Torino

Tel. 011 5169414 – 011 5169435 - Fax 011 5169410

E-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it



La Fondazione TEATRO STABILE TORINO

presenta

LA DONNA DEL MARE

di Henrik Ibsen

traduzione di Maria Valeria d'Avino

con

Elisabetta Pozzi

Antonio Zanoletti, Graziano Piazza, Martino D'Amico

**Andrea Bosca, Francesca Bracchino, Elisa Galvagno, Cristina Odasso,
Alessio Romano, Olga Rossi, Massimiliano Sozzi**

regia di Mauro Avogadro

scene di Giacomo Andrico

costumi di Giovanna Buzzi

luci di Giancarlo Salvatori

musiche di Daniele D'Angelo

regista assistente Ola Cavagna

Teatro Carignano di Torino

Martedì 18 gennaio 2005, ore 20.45 - Prima nazionale

Giovedì 20 gennaio 2005, ore 20.45 - Serata riservata alla Critica

(Repliche fino al 30 gennaio 2005)

Al **Teatro Carignano**, martedì **18 gennaio 2005**, alle ore 20.45, debutta in **prima nazionale** la nuova produzione del **Teatro Stabile di Torino**: "**La donna del mare**" di **Henrik Ibsen**, nella traduzione di **Maria Valeria d'Avino**, con la **regia di Mauro Avogadro**.

Lo spettacolo è interpretato da **Elisabetta Pozzi** (nel ruolo della protagonista Ellida Wangel), **Antonio Zanoletti** (Il dottor Wangel), **Graziano Piazza** (Il professor Arnholm), **Martino D'Amico** (Ballested).

Accanto a loro, in scena, gli attori della Compagnia del TST: **Andrea Bosca** (Uno straniero), **Francesca Bracchino** (Bolette), **Elisa Galvagno** (Una turista), **Cristina Odasso** (Una turista), **Alessio Romano** (Lyngstrand), **Olga Rossi** (Hilde), **Massimiliano Sozzi** (Un turista).

Le scene sono di **Giacomo Andrico**, i costumi di **Giovanna Buzzi**, le luci di **Giancarlo Salvatori** e le musiche di **Daniele D'Angelo**. Regista assistente **Ola Cavagna**.

"La donna del mare" pubblicata da Henrik Ibsen nel 1888, è un'opera percorsa da una tensione poetica trascinate, sul piano della struttura compositiva. Il dramma ha momenti di straordinaria suggestione, scanditi quasi da un ritmo lirico. "La donna del mare" è uno dei testi più significativi di Ibsen, lungo l'irto e complesso itinerario che il drammaturgo percorse nel riflettere sui problemi, per lui vitali, della libertà, della presa di coscienza della personalità umana.

«Impossibile, giunti ad un certo punto del proprio cammino teatrale, non dover fare i conti con Ibsen - scrive Mauro Avogadro -. La scelta è caduta su "La donna del mare", testo misteriosamente affascinante e arduo campo di battaglia per chi ne ha tentato una messa in scena.

Il tempo - quello interiore e quello che scandisce la cosiddetta realtà - il passato, la sua evocazione attraverso un anelito alla libertà, a quella libertà che dovrebbe rendere possibile un presente o, per lo meno, un futuro vissuti al di là delle regole, sono raccontati dall'autore attraverso un complicato incastro fra una drammaticità borghese e psicologica ed una tragicità classica.

Esseri umani legati fra loro nella "realtà" e tuttavia, quasi predestinate vittime dell'ignoto, isolati nel loro intimo fluire del tempo, stranieri gli uni agli altri alla ricerca di poter toccare con mano la loro propria vita e, punta di diamante di questa estraneità, Ellida, che, come in un delirio visionario, attende che, proprio da colui che è "straniero" al "mondo della regola", suo e di coloro che la circondano arrivi la possibilità di far coincidere "il tempo di dentro" con "il tempo di fuori".

Sotto la superficie naturalistica del racconto convivono la visionarietà, il senso del mistero, la tensione simbolica: personaggi che aspettano sempre qualcosa o qualcuno...».

Elisabetta Pozzi ha scelto di interpretare "La donna del mare" perché, dichiara: «ci sono momenti della vita di un attore in cui sembra ci siano personaggi che ti aspettano. Io, avendo iniziato a lavorare giovanissima, ne ho già affrontati molti tra i più belli del teatro di tutti i tempi. Ed Ellida è sicuramente un personaggio chiave. Dopo l'interpretazione di "Amleto", tre anni fa, sono entrata in un periodo di crisi, in cui la "parola teatrale" improvvisamente mi era diventata stretta, non mi bastava più. Ero in cerca di qualcos'altro.

Già da una decina d'anni lavoro sulla letteratura, portando in scena brani di Christa Wolf, o testi come "L'amante" di Yehoshua, o "Tempeste" di Karen Blixen; in questi anni ho cercato di dare voce e corpo a molti personaggi "letterari", più che "teatrali". Con "Amleto" però è scoppiata una vera e propria crisi: a maggior ragione dopo aver affrontato un personaggio di quelle dimensioni, ogni volta che cominciavo a leggere un testo teatrale non riuscivo a immaginare di poterlo recitare con l'entusiasmo che mi corrisponde.

Questa condizione era per me difficile; mi doleva l'anima, mi sentivo defraudata e temevo fosse accaduto qualcosa di irreparabile. La proposta del "Benessere", infatti, andava proprio in questa direzione: trovare un testo totalmente diverso dal solito, un testo anche comico e dirompente, con un personaggio sopra le righe, passionale ma anche spietato, che potesse far ridere ma anche piangere, che rompesse con gli schemi classici di tragedia e commedia. Nel frattempo continuavano i miei studi sulla poesia, sulla musica con mio marito Daniele D'Angelo e sui legami tra queste arti e il teatro: un'indagine alternativa al teatro classico.

Quando si è trattato di scegliere insieme a Mauro Avogadro un testo da rappresentare con la compagnia del Teatro Stabile la selezione è durata molti mesi: ho letto tantissimo, ma non trovavo un personaggio che mi convincesse e stavo per rinunciare. Poi Avogadro ha proposto "La donna del mare" e in me è scattato qualcosa, sono stata subito tentata, perché era un testo che avrei voluto rappresentare già anni fa, e così l'ho riletto. È stato il primo testo che ha fatto risuonare qualcosa nel mio intimo, che mi ha toccata profondamente, e dopo alcuni giorni di riflessione ho accettato».

Calendario delle rappresentazioni e tournée dello spettacolo

"La donna del mare" andrà in scena al Carignano di Torino dal 18 al 30 gennaio 2005, con i seguenti orari: da martedì 18 a sabato 22 gennaio 2005, ore 20.45. Domenica 23 gennaio, ore 15.30. Lunedì 24 gennaio, riposo. Da martedì 25 a venerdì 28 gennaio, ore 20.45. Sabato 29 gennaio doppia recita alle ore 15.30 e alle ore 20.45. Domenica 30 gennaio, ore 15.30.

Lo spettacolo verrà poi rappresentato in tournée: al Teatro Due di Parma (dal 2 al 5 febbraio); al Teatro Giuseppe Verdi di Gorizia (l'8 di febbraio); al Teatro Comunale di Monfalcone (il 10 e l'11 febbraio); al Teatro Civico di Vercelli (il 14 febbraio); al Teatro Milanollo di Savigliano (il 16 e il 17 febbraio) e al Teatro Civico di Tortona (il 19 e il 20 febbraio).

Info/Biglietteria

Biglietti: Intero € 24,00. Ridotto € 19,00.

Biglietteria TST: via Roma, 49 tel. 011 5176246 (orario 12.00/19.00, lunedì riposo)

Vendita telefonica tel. 011 5637079 (dal martedì al sabato, orario 12.00/18.00)

Numero verde 800 235 333 - Info 24 ore su 24 tel. 011 5169490

Sito internet e vendita on line www.teatrostabiletorino.it

info@teatrostabiletorino.it

INFO STAMPA

Fondazione Teatro Stabile Torino/Settore stampa e comunicazione

Via Rossini, 12 - 10124 Torino

Tel. 011 5169414 - 011 5169435 - Fax 011 5169410

E-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it

FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO

STAGIONE DI PROSA 2004/2005

**ABBIAMO IL PIACERE DI INVITARLA ALL'INCONTRO STAMPA
DI PRESENTAZIONE DELLO SPETTACOLO**

LA DONNA DEL MARE

di **Henrik Ibsen**

traduzione di **Maria Valeria d'Avino**

con

Elisabetta Pozzi

Antonio Zanoletti, Graziano Piazza, Martino D'Amico

Andrea Bosca, Francesca Bracchino, Elisa Galvagno, Cristina Odasso

Alessio Romano, Olga Rossi, Massimiliano Sozzi

regia di **Mauro Avogadro**

scene di **Giacomo Andrico**

costumi di **Giovanna Buzzi**

luci di **Giancarlo Salvatori**

musiche di **Daniele D'Angelo**

regista assistente **Ola Cavagna**

CHE SI TERRÀ PRESSO LA SALA COLONNE DEL TEATRO GOBETTI

(Via Rossini 8, Torino)

VENERDI' 14 GENNAIO 2005, ALLE ORE 11.30

Interverranno:

AGOSTINO RE REBAUDENGO, Presidente Fondazione Teatro Stabile Torino

WALTER LE MOLI, Direttore Fondazione Teatro Stabile Torino

MAURO AVOGADRO, Regista dello spettacolo

Saranno presenti:

ELISABETTA POZZI,

ANTONIO ZANOLETTI, GRAZIANO PIAZZA, MARTINO D'AMICO

E GLI ATTORI DELLA COMPAGNIA

Lo spettacolo debutterà in prima nazionale al

Teatro Carignano di Torino il 18 gennaio 2005, alle ore 20.45.

I giornalisti che interverranno all'incontro, o che desiderano ricevere la documentazione,
sono pregati di pre-accreditarsi

Nome/Cognome.....

Redazione/Collaborazioni.....

Indirizzo e e-mail.....

Prenderà parte all'incontro.....

Non interverrà e richiede documentazione.....

TST/Settore stampa e comunicazione - Telefono 011 5169414 - 011 5169435

Fax 011 5169410 - e-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it

SETTORE STAMPA E COMUNICAZIONE

Comunicato *DONNA DEL TARE* *Comunicato + invito incontro stampa*

Data spedizione *11 gennaio 05*

	CATEGORIA	MANSIONI	IMPORTANZA	PRIORITARIA
X	A DEFENDINI	MEDIADATA		
X	A RADIO TORINO	MEDIADATA		
X	A TV TORINO	MEDIADATA		
X	A MANO	MEDIADATA		
X	B QUOT 1	MEDIADATA		
X	B QUOT 2	MEDIADATA		
	B MENSILI	MEDIADATA		
	B SETTIMANALI	MEDIADATA		
X	B CRITICI	MEDIADATA		
	B CRITICI DANZA	MEDIADATA		
X	B TV NAZIONALI	MEDIADATA		

X	US	NOTIZIARIO	POLITICI	
X	CONSIGLIERE	CONSIGLIERE	TST	
X	US	NOTIZIARIO	FUORI TORINO	
X	US	NOTIZIARIO	REGIONALI	
X	US	VARIE	TORINO	
X	US	VARIE2	TORINO	
X	US	VARIE	FUORI TORINO	
X				

	US	NOTIZIARIO	DIRETTORI	
--	----	------------	-----------	--

	UFFICIO	STAMPA	INVITI	
	US	TEATRI STABILI	PRESIDENTI	
	US	TEATRI STABILI	DIRETTORI	
	US	TEATRI STABILI	PRIVATI	
	US	UTIM	CIRCUITI	
	US	ENTI	VARI	
	US	ATTORI	TORINO	
	US	ATTORI	PROVINCIA	

	US	INDIRIZZI	UNIVERSITA'	
	US	SETTORE	RAGAZZI	
	DIREZIONE	INVITI	MILANO	
	DIREZIONE	INVITI	ROMA	
	US	AGENZIE	ESTERE	

	SCUOLA TO			RUBRICA SIMONA
	SCUOLA NAZIONALI			RUBRICA SIMONA
	SCUOLA FUORI TORINO			RUBRICA SIMONA

SETTORE STAMPA E COMUNICAZIONE

Comunicato INVITO INCONTRO STAMPA "DONNA DEL PAESE"

	CATEGORIA - GIORNALISTI		DATA SPEDIZIONE
	CONFERENZA STAMPA 2003/2004	da Agenzia Italia	
	CORRISPONDENTI STRANIERI	da AFP- AGENCE FRANCE PRESSE	
✓	CRITICI	da Carmelo Alberti	
	CRITICI FRANCESI	da Armelle Heliot	
	CRITICI MUSICALI	da Basso Marco	
	FESTIVAL	da ASTI TEATRO	
	FOTO E COMUNICATI TO	da Ivano Barbiero	
	FOTO NAZIONALI	da Avvenire	
✗	INTERNET	da ANSA	
✗	ITALIA	da Anania Antonia	
	MENSILI	da AD ARCHITECTURAL DIGEST	
✗	QUOTIDIANI 1	da Agenzia Area Daniela Ubaldi	
✓	QUOTIDIANI 2	da Aureo Guglielmina	
✗	REGIONALI	da Biancardi Paolo	
	SETTIMANALI	da Donna Moderna Valentina Ferri	
✗	TORINO	da Actis Donatella	
✗	TV NAZIONALI	da Angelastro Angelo	

	CATEGORIA - VARIE		
✗	ASSEMBLEA SOCI	Boccardo Silvio	
	COMPAGNIE 2003- 2004	Anagni Mariano	
	COMPAGNIE-TEATRI	Agricola Maria Grazia	
	CTE	ARIEL GOLDENBERG	
	DIRETTORE - PRESIDENTE		
	PUBBLICO DEI TEATRI EUROPEI		
	SINTONIE	Actis Donatella	
	UFF. STAMPA	Actis Donatella	
	UFFICI STAMPA	ACTIS DONATELLA	
	VARIE	Attolini Roberto	
	VARIE FUORI TORINO	Aluigi Daniele	
	VARIE TORINO	Barbera Alberto	
	VATICANO	Cossu Alessandra	

SETTORE STAMPA E COMUNICAZIONE

Comunicato INVITO INCONTRO STAMPA "LO ZIO"

Data spedizione 18/01/05

	CATEGORIA	MANSIONI	IMPORTANZA	PRIORITARIA
X	A DEFENDINI	MEDIADATA		
X	A RADIO TORINO	MEDIADATA		
X	A TV TORINO	MEDIADATA		
X	A MANO	MEDIADATA		
	B QUOT 1	MEDIADATA		
	B QUOT 2	MEDIADATA		
	B MENSILI	MEDIADATA		
	B SETTIMANALI	MEDIADATA		
	B CRITICI	MEDIADATA		
	B CRITICI DANZA	MEDIADATA		
	B TV NAZIONALI	MEDIADATA		

X	US	NOTIZIARIO	POLITICI	
X	CONSIGLIERE	CONSIGLIERE	TST	
X	US	NOTIZIARIO	FUORI TORINO	
X	US	NOTIZIARIO	REGIONALI	
X	US	VARIE	TORINO	
X	US	VARIE2	TORINO	
X	US	VARIE	FUORI TORINO	

	US	NOTIZIARIO	DIRETTORI	
--	----	------------	-----------	--

	UFFICIO	STAMPA	INVITI	
	US	TEATRI STABILI	PRESIDENTI	
	US	TEATRI STABILI	DIRETTORI	
	US	TEATRI STABILI	PRIVATI	
	US	UTIM	CIRCUITI	
	US	ENTI	VARI	
	US	ATTORI	TORINO	
	US	ATTORI	PROVINCIA	

	US	INDIRIZZI	UNIVERSITA'	
	US	SETTORE	RAGAZZI	
	DIREZIONE	INVITI	MILANO	
	DIREZIONE	INVITI	ROMA	
	US	AGENZIE	ESTERE	

	SCUOLA TO			RUBRICA SIMONA
	SCUOLA NAZIONALI			RUBRICA SIMONA
	SCUOLA FUORI TORINO			RUBRICA SIMONA



FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO
TEATRO DE GLI INCAMMINATI
STAGIONE DI PROSA 2004/2005

**ABBIAMO IL PIACERE DI INVITARLA ALL'INCONTRO STAMPA
DI PRESENTAZIONE DELLO SPETTACOLO**

LO ZIO

(Der Onkel)

di Franco Branciaroli

con

Franco Branciaroli, Ivana Monti, Debora Caprioglio

e con

Lino Guanciaie, Mimma Mercurio, Andrea Narsi,

Franco Olivero, Giovanni Storti

regia di **Claudio Longhi**

scene di Giacomo Andrico

costumi di Simone Valsecchi, Gianluca Sbicca

luci di Iuraj Saleri

CHE SI TERRÀ PRESSO LA SALA COLONNE DEL TEATRO GOBETTI

(Via Rossini 8, Torino)

VENERDI' 21 GENNAIO 2005, ALLE ORE 11.30

Interverranno:

AGOSTINO RE REBAUDENGO, Presidente Fondazione Teatro Stabile Torino

WALTER LE MOLI, Direttore Fondazione Teatro Stabile Torino

GIAN MARIO BANDERA, Presidente Teatro de Gli Incamminati

FRANCO BRANCIAROLI, Direttore artistico Teatro de Gli Incamminati

CLAUDIO LONGHI, Regista dello spettacolo

Saranno presenti:

IVANA MONTI, DEBORA CAPRIOGLIO

E GLI ATTORI DELLA COMPAGNIA

Lo spettacolo debutterà in prima nazionale al

Teatro Gobetti di Torino il 25 gennaio 2005, alle ore 20.45.

**I giornalisti che interverranno all'incontro, o che desiderano ricevere la documentazione,
sono pregati di pre-accredittarsi**

Nome/Cognome.....

Redazione/Collaborazioni.....

Indirizzo e e-mail.....

Prenderà parte all'incontro.....

Non interverrà e richiede documentazione.....

TST/Settore stampa e comunicazione - Telefono 011 5169414 - 011 5169435 - 011 5169498

Fax 011 5169410 - e-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it; tosolini@teatrostabiletorino.it

Fondazione Teatro Stabile Torino - Via Rossini 12 - 10124 Torino (Italy) - tel. 011 5169 411 - fax 011 5169 410 - CF 08762960014
info@teatrostabiletorino.it www.teatrostabiletorino.it

SETTORE STAMPA E COMUNICAZIONE

 Comunicato INVITO INCONTRO STAMPA CURINO.....

	CATEGORIA - GIORNALISTI		DATA SPEDIZIONE
	CONFERENZA STAMPA 2003/2004	da Agenzia Italia	
	CORRISPONDENTI STRANIERI	da AFP- AGENCE FRANCE PRESSE	
X	CRITICI	da Carmelo Alberti	
	CRITICI FRANCESI	da Armelle Heliot	
	CRITICI MUSICALI	da Basso Marco	
	FESTIVAL	da ASTI TEATRO	
	FOTO E COMUNICATI TO	da Ivano Barbiero	
	FOTO NAZIONALI	da Avvenire	
X	INTERNET	da ANSA	
X	ITALIA	da Anania Antonia	
	MENSILI	da AD ARCHITECTURAL DIGEST	
X	QUOTIDIANI 1	da Agenzia Area Daniela Ubaldi	
X	QUOTIDIANI 2	da Aureo Guglielmina	
X	REGIONALI	da Biancardi Paolo	
	SETTIMANALI	da Donna Moderna Valentina Ferri	
X	TORINO	da Actis Donatella	
X	TV NAZIONALI	da Angelastro Angelo	

	CATEGORIA - VARIE		
X	ASSEMBLEA SOCI	Boccardo Silvio	
	COMPAGNIE 2003- 2004	Anagni Mariano	
	COMPAGNIE-TEATRI	Agricola Maria Grazia	
	CTE	ARIEL GOLDENBERG	
	DIRETTORE - PRESIDENTE		
	PUBBLICO DEI TEATRI EUROPEI		
	SINTONIE	Actis Donatella	
X	UFF. STAMPA	Actis Donatella	
	UFFICI STAMPA	ACTIS DONATELLA	
	VARIE	Attolini Roberto	
	VARIE FUORI TORINO	Aluigi Daniele	
	VARIE TORINO	Barbera Alberto	
	VATICANO	Cossu Alessandra	

FONDAZIONE TEATRO STABILE DI TORINO
STAGIONE DI PROSA 2004/2005

**ABBIAMO IL PIACERE DI INVITARLA ALL'INCONTRO STAMPA
DI PRESENTAZIONE DELLO SPETTACOLO**

UNA STANZA TUTTA PER ME

ovvero: Se Shakespeare avesse avuto una sorella

di **Laura Curino** in collaborazione con **Michela Marelli**

con **Laura Curino**

ricerche bibliografiche di **Luca Scarlini**

progetto di **Roberto Tarasco**

regia di **Claudia Sorace**

ideazione e realizzazione abito di scena **Sartoria Bassani**

ricerche ed elaborazione immagini di **Eleonora Diana e Giulietta Vacis**

con la consulenza artistica di **Lucio Diana**

CHE SI TERRÀ PRESSO LA SALA COLONNE DEL TEATRO GOBETTI
(Via Rossini 8, Torino)
GIOVEDÌ 27 GENNAIO 2005, ALLE ORE 11.00

Interverranno:

AGOSTINO RE REBAUDENGO, Presidente Fondazione Teatro Stabile di Torino

WALTER LE MOLI, Direttore Fondazione Teatro Stabile di Torino

LAURA CURINO, Interprete ed autrice dello spettacolo

**Lo spettacolo debutterà in prima nazionale al
Teatro Garybaldi di Settimo Torinese il 1° febbraio 2005, alle ore 20.45.**

**I giornalisti che intervengono all'incontro, o che desiderano ricevere la documentazione,
sono pregati di pre-accreditarsi**

Nome/Cognome.....

Redazione/Collaborazioni.....

Indirizzo e e-mail.....

Prenderà parte all'incontro.....

Non intervorrà e richiede documentazione.....

TST/Settore stampa e comunicazione - Telefono 011 5169414 – 011 5169435 – 011 5169498

Fax 011 5169410 – e-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it; tosolini@teatrostabiletorino.it

TEATRO STABILE TORINO

AVVISO URGENTE

Vi comunichiamo che i due spettacoli

SUD

con Maddalena Crippa
regia di Letizia Quintavalla
programmato al Teatro Vittoria (Via Gramsci 4)
dal 18 al 23 gennaio 2005

DOVE IL CIELO VA A FINIRE

Una storia per Mia Martini
con Gianluca Ferrato
regia di Bruno Montefusco
programmato al Teatro Vittoria
dal 25 al 30 gennaio 2005

per motivi tecnici che obbligano a posticipare l'apertura del Teatro Vittoria,
saranno rappresentati, nelle stesse date,
al Maneggio Reale della Cavallerizza in Via Verdi, 9.

I possessori dei biglietti relativi agli spettacoli "Sud" e "Dove il cielo va a finire" sono pregati di contattare la Biglietteria del TST (Via Roma 49, telefono 011 5176246. Orari: dal martedì alla domenica ore 12.00/19.00. Lunedì riposo) per lo spostamento.

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani

Manuela Lamberti

Antonella Parigi

Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola

Umberto Bono

Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Dal programma di sala dello spettacolo

Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto, *Coordinamento Editoriale*

Ave Fontana, Patrizia Bologna, *Redazione*

Pietro Crivellaro, *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano, *Responsabile Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di Antonino Varsallona, Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia

Foto di Marcello Norberth

Stampa Arti Grafiche Roccia, Torino

*Si ringrazia la Boutique Posh di Torino
per la preziosa collaborazione*

**TEATRO
STABILE
TORINO**

TEATRO GOBETTI
DAL 25 GENNAIO AL 6 FEBBRAIO 2005



**TEATRO
DE GLI
INCAMMINATI**

Franco Branciaroli

Ivana Monti

Debora Caprioglio

LOZIO **DER ONKEL**

di

Franco Branciaroli

con

**Lino Guanciaie
Mimma Mercurio
Andrea Narsi
Franco Olivero
Giovanni Storti**

regia

Claudio Longhi

scene

Giacomo Andrico

costumi

**Simone Valsecchi
Gianluca Sbicca**

luci

Iuraj Saleri

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Teatro de Gli Incamminati

Franco Branciaroli

LO ZIO

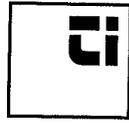
DER ONKEL

regia di Claudio Longhi

Teatro Gobetti

Torino, 25 gennaio 2005

TEATRO
STABILE
TORINO



TEATRO
DE GLI
INCAMMINATI

Franco Branciaroli

Ivana Monti

Debora Caprioglio

LO ZIO DER ONKEL

di

Franco Branciaroli

personaggi e interpreti

lo Zio Franco Branciaroli

Helga Ivana Monti

Elisa Debora Caprioglio

Hans Lino Guanciale

gli Amici Mimma Mercurio, Franco Olivero, Giovanni Storti

Colonnello Ferlinghetti Andrea Narsi

regia Claudio Longhi

scene Giacomo Andrico

costumi Simone Valsecchi, Gianluca Sbicca

luci Iuraj Saleri

Assistente regia: Vera Cantoni - Assistente scenografo: Valentina Dellavia

Assistente costumista: Virna Rampinini

Direttore degli allestimenti: Claudio Cantele - Assistente agli allestimenti: Gianni Murru

Direttore di scena: Michele Colella - Macchinista: Dante Dalbuono

Datore Luci: Stefano Fronzi - Sarta: Roberta Gasparri

Amministratore di compagnia: Andrea Ragosta

Realizzazione scenica: TRS di S. Tavagna (TV) - Costumi: TdI/S.Valsecchi

Materiale elettrico: GlauXMFL - Trasporti: Globo trasporti 2000

Programmazione Barbara Ferrato

Responsabile per la sicurezza Savino Zulianello

Responsabile ufficio produzioni/amministrazione compagnie Roberto Gho

Responsabile settore stampa e comunicazione Carla Galliano

Questo mondo è lo zio dell'altro

intervista a
Franco Branciaroli
di Patrizia Bologna

Cosa l'ha spinto a scrivere testi teatrali?

Il teatro occidentale nasce dalla letteratura orale, che poi diventò scritta, ma comunque rimane sempre letteratura. Quindi il teatro occidentale, che poi equivale a dire teatro greco, nasce col testo. Tutte le forme che hanno cercato, dall'inizio del Novecento, di scantonare il testo si sono rivelate un fallimento. Non sto parlando della danza, ma del teatro - se ancora ha senso riflettere sul teatro - e mi sembra che il tentativo di fare teatro senza il testo, sia fallito. Questo discorso può essere ben sintetizzato con una frase: "Il teatro non vive di letteratura, ma muore se se ne allontana". È una frase perfetta perché dice che il teatro non è letteratura, ma non è neanche non-letteratura: questa è la vera definizione, questo è il teatro occidentale.

Quindi la nostra tradizione teatrale è fondata sul testo, per noi il teatro è testo. Perché lo fa un attore e non uno scrittore? Perché in realtà è sempre stato così. Se guardiamo alla storia, tutti i romanzieri - tranne rare eccezioni - che hanno scritto per il teatro hanno composto dei testi non funzionali. Bisogna vivere nel teatro per scrivere testi per il teatro. È difficile scrivere di teatro stando a un tavolino. Molière era un attore, Shakespeare era un attore, Ibsen era direttore di un teatro. Da dove dovrebbe venire il teatro? Non certo da un poeta, da un romanziere, viene da dentro se stesso.

Il tentativo di risolvere la crisi di comunicazione teatrale attraverso il visivo è fallito miseramente, possiamo dire che "il teatro degli ultimi vent'anni è infantilismo, pornografia, merda e sperma. Per cui chi lo vorrà studiare si dovrà mettere i guanti". Questo è un dato di fatto: il teatro continua a vivere solo perché è sostenuto dallo Stato. Se osserviamo un qualsiasi programma teatrale ci troviamo di fronte a una sconfitta: i cartelloni di oggi sono identici a quelli degli anni Sessanta, Settanta. Una sola eccezione si è verificata tra il 1975 e il 1985, periodo in cui il teatro prese delle strade bellissime, un grande teatro che però nel giro di un decennio scomparì.

Penso al ritorno del teatro al testo, come alla rinnovata lucidità dopo una brutta ubriacatura.

Lei ha detto che è qualcosa di naturale che un attore, una persona che vive in teatro, si metta a scrivere per il teatro...

Sì, sì, ma anche un regista, anche un tecnico! Il teatro, tuttavia, non è letteratura, è una forma speciale di cono-

scenza, come lo è la letteratura, la musica, la danza. Il teatro non è una sottospecie della letteratura - è questo che bisogna capire - perché se noi mettiamo in fila i nomi dei padri dell'una e dell'altra arte, non è detto che vinca la letteratura: Eschilo, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Molière... Il teatro è una forma di conoscenza e, in quanto tale, ha la pretesa di non essere accessibile a coloro che non hanno dimestichezza con tale forma. Se io osservo due persone giocare a scacchi e non conosco le regole non posso goderne. Quindi non è vero lo slogan secondo cui il teatro è "Dall'ingegnere alla sartina, venghino!". Questa è una fiaba, perché i grandissimi testi teatrali sono oggi, ai più, enigmatici. Per esempio, lo scorso anno, abbiamo messo in scena al Teatro Olimpico di Vicenza, *Edipo e la Sfinge* di Hugo von Hofmanstahl: è un testo meraviglioso, tuttavia pochissimi sono in grado oggi di goderne, perché questo autore era un maestro del teatro, veniva da una città, Vienna, che viveva di teatro, e quindi il testo risulta difficile perché è ricchissimo di riferimenti alla vita teatrale dell'epoca.

Ma lei quindi non pensa che il teatro debba essere fruibile a qualsiasi livello?

No, perché sarebbe come se dicessi che la letteratura debba essere fruibile: lo sarà un certo tipo di letteratura, ma un testo come *La morte di Virgilio* di Hermann Brock non penso lo sia. Certo, è fruibile per chi conosce quella forma di conoscenza. Comunque rimane il fatto che anche una tragedia greca non è così accessibile come sembra, lo è se ci si limita a capire la trama. L'arte teatrale è un'arte complessa. Ma questo è vero non solo per il teatro, ma per tutte le arti. «L'arte - come diceva Nabokov - è una cosa complessa, e trovatemi quell'idiota che ha detto che è una cosa semplice, che gli tiro questo vocabolario in testa!». Io credo che sia così.

Qual è il primo testo che ha scritto?

Il primo fu *Dionysos*, che feci diversi anni fa, credo nel 1983. Fu rappresentato a Milano, al Porta Romana, per tanti giorni, circa quaranta. Poi per molti anni non feci più niente. E poi venne *Cos'è l'amore?*

I temi teatrali funzionali sono pochissimi e sempre gli stessi, lo diceva anche Walter Benjamin «i temi poeticamente

fruttuosi, in senso drammatico, sono dieci o dodici». Questo accade perché il teatro non sopporta l'originalità. Non è possibile mettere in scena tutto ciò che accade intorno a noi perché non regge. La caratteristica principale del teatro è la paura, non è un caso che anche nelle forme più moderne il teatro abbia assunto la forma di una piazza: un telo chiude una bocca. Il teatro è un avvenimento notturno: se la bocca si apre di notte è perché, evidentemente, dice cose che di giorno è meglio non rivelare. Il teatro è un luogo che esige veramente una serata pesante, sennò che ci vai a fare? I temi che possono produrre queste emozioni sono pochissimi e - come dice Benjamin - sempre gli stessi: rapporti familiari oscuri, che poi sono i temi dei classici greci...

Che Aristotele ci ha elencato sapientemente...

Esatto! Quindi le opere nascono quando accade qualcosa che ti ispira. Il testo che ho scritto su Muccioli (*Cos'è l'amore?*, ndr), era un *Antigone*: se io prendo un uomo e anziché dargli una tomba cerco di seppellirlo in un'immondizia per salvare una comunità, mi ritrovo esattamente dentro al problema di Creonte, che deve salvare una città al prezzo di un morto che non deve essere seppellito. Qui è un po' il contrario: deve essere seppellito però in un posto dove non lo si possa più trovare...

Poi, *Lo zio*: quando sono venuto a conoscenza che un nazista, arrivato in Argentina nella propria famiglia, si è fatto presentare ai bambini piccoli non come padre ma come zio, ho capito che eravamo in presenza di qualcosa di oscuro, eravamo in presenza della simulazione, dell'orrore della simulazione... Quindi *Dionysos*, *Cos'è l'amore?* e *Lo zio*: solo tre. Sono tre proprio perché non si tratta di fare lo scrittore. Lo sanno tutti che lo scrittore ogni mattina si alza e scrive, poi magari butta i fogli nel cestino, ma comunque scrive. Il lavoro del drammaturgo non è così: un testo teatrale consta di circa trentacinque pagine, scrivendo anche solo una frase alla settimana, in due anni si è composto un testo!

Quindi ha intrapreso un percorso di scrittura non per un bisogno di esprimersi con un altro mezzo ma perché si è trovato di fronte a tematiche che l'hanno incuriosita?

Sì esatto. Il quarto testo che sto scrivendo è un gioco a

reverse sul teatro e si chiama *Romeo e Giulietta alla prova*. Io non scrivo per esibizionismo... Ho impiegato tre anni per scrivere *Lo zio*. E lo stesso vale per *Cos'è l'amore?* Io me la prendo comodissima, questi testi nascono negli alberghi, al pomeriggio quando non sai cosa fare. Non si tratta di ambizione, è uno sgocciolare di tournée in tournée, l'ho fatto per divertirmi ed è bellissimo, scrivere teatro è bellissimo!

Qual è il tipo di rapporto che ha con la scrittura a livello di interpretazione?

È chiaro che quando io scrivo penso all'interpretazione. Dato che sono un attore, faccio in modo che le parole che scrivo possano essere dette, cioè che non abbiano quella caratteristica di essere ben scritte alla lettura ma terribili quando le si recita. Probabilmente leggendole ci sarà una sintassi un po' debole, perché sono state sottoposte alla "dicibilità". Sarebbe assurdo che un attore di mestiere non sottoponesse la parola a questo passaggio.

Che tipo di rapporto ha con la drammaturgia e la regia di Claudio Longhi?

Non me ne occupo perché penso che in queste situazioni la libertà di ogni professionista sia assoluta; magari credi di dare un consiglio utile e poi è proprio quello che rovina lo spettacolo. Quindi vi è assoluta libertà, una libertà che sconfinava nell'indifferenza. L'attore ha una psicologia tutta sua, diversa, l'attore è compreso in sé, sta nel suo covo, gli diventa molto faticoso occuparsi di tutto lo spettacolo, spesso l'attore non sa neanche cosa gli succede intorno... Per cui quando Longhi dice "Facciamo questo" io rispondo "benissimo!". Lui mi dice di mettermi qua e io mi metto qua.

No, non vi è collaborazione nemmeno quando mette in scena i miei testi. La cosa strabiliante è che quando lui cura la regia dei miei testi - come adesso *Lo zio*, ma anche per *Cos'è l'amore?* - io mi siedo con il copione scritto da me, in mezzo agli altri, e parliamo in terza persona di colui che lo ha scritto. Non sto scherzando! Diciamo: "Qui c'è scritto...". Sì, c'è scritto, ma l'ho scritto io! Questo accade perché scatta un meccanismo per cui non hai più voglia di occupartene! Lui, nel finale, ci vede una sorta di *Spettri* di Ibsen? Benissimo! Io lo scopro adesso, ma se lui ce lo vede

va benissimo. Nel momento in cui vivo un testo come attore, anche se l'ho scritto io, diventa come un qualsiasi altro testo: è noioso, è lungo... È strano, ma è vero! È così perché fai l'attore, se facessi l'autore ti siederti insieme alla compagnia ad ascoltare, ci metteresti becco... ma se fai l'attore proprio lasci tutto al regista!

Ha detto che la sollecitazione a scrivere un testo nasce da un evento che cattura la sua curiosità, cosa è accaduto per Lo zio?

Lo scrittore di romanzi può descrivere il *tranche de vie*; per quel che concerne il teatro, invece, il drammaturgo deve aspettare che arrivi un "evento" che gli permetta di mettere in scena qualcosa in cui egli crede. Non deve riportare la cronaca, ma contribuire a svelare il mistero che sta sotto alla cronaca.

Questo testo sostiene che le modalità hitleriane non sono state sconfitte: è stato superato l'hitlerismo, ma non la psicosociologia, le strutture industriali che stavano dietro a quel regime. Junger si spinge a dire che "il mondo in cui viviamo è quello". Chiaramente non si può andare sul palcoscenico e dire "Buonasera, io vi annuncio che...". Quindi avevo queste idee che mi ronzavano per la testa... Poi mi è capitato di leggere una strana storia che mi ha offerto la possibilità di scrivere ciò che io avevo in mente senza dirlo direttamente: un grande gerarca nazista che aveva il compito di sterminare gli ebrei, una volta finita la guerra, riuscì a scappare in Argentina. La moglie, che era rimasta in Germania con due bambini piccoli, affermò che il marito era morto e nonostante venisse costantemente controllata e spiata, non venne mai scoperta. Dopo cinque anni lo raggiunse in Argentina e presentò ai figli quel signore come "lo zio" e non come il padre. E questi figli hanno vissuto fino al giorno in cui gli ebrei lo hanno catturato pensando che il padre fosse lo zio. Ecco, la lettura di questo fatto di cronaca mi ha colpito enormemente.

Quindi questo uomo era lo zio, così come questo mondo è lo zio di quell'altro, ma in fondo sono la stessa cosa. E questo è teatro: trovare una metafora, una maschera che ti dice qualcosa ma nasconde qualcos'altro. Da qui poi si diramano una serie di strade per cui chi più conosce più sa: ci può essere la visione di Dio che è sconfitto, c'è la visione della simulazione e in un mondo in cui non si distingue più il

simulato dal vero si diventa pazzi perché la simulazione rende folli. Tutto questo è presente nel testo. Bisogna poi precisare che *Lo zio* si appoggia - per evitare di fare delle stupidate - all' *Eracle* di Euripide: Eracle è figlio di Zeus e di Anfitrione, quindi, in qualche maniera, ha due padri. Ho scelto questa tragedia come struttura portante per il mio testo, entrambe iniziano con l'attesa di un figlio che dovrebbe arrivare ma tarda; in *Eracle* c'è qualcuno che vuole uccidere i figli, ne *Lo zio* c'è la ragazza che è incinta e vorrebbe abortire... Quindi si ritrova tutto, magari in maniera sfalsata... È anche una *spy story*, perché c'è la ragazza ebrea in casa che sospetta che lo zio sia il gerarca nazista. Ma non è solo questo, il punto è che c'è un rapporto di fascinazione tra i due, perché c'è sempre stato un rapporto di fascinazione tra tedeschi ed ebrei... E quindi ho scelto di mettere nel dramma la ragazza ebrea non tanto per creare un'atmosfera alla *spy story*, ma perché non poteva essere che lei a intuire la verità.

Perché dice che per evitare di fare stupidate si è appoggiato a una tragedia classica?

Sono convinto che i testi teatrali non sboccino come i fiori, sono sempre delle derivazioni di opere già scritte... non si può negare che *Amleto* non abbia niente a che fare con *Oreste*, che Ibsen abbia una voglia matta di tragedia greca. Il teatro è una stratificazione, la parola novità non esiste... è dal Seicento che non si crea qualcosa di nuovo! Forse l'ultimo che ha fatto qualcosa di realmente nuovo è stato Shakespeare. Non è facile fare qualcosa di nuovo, è un termine che si utilizza spesso, ma poi si tratta di roba riciclata e rifatta... e quindi è bene, se si ha davvero un'idea convincente, come in questo caso, appoggiarsi a un testo già esistente. Tutti, anche coloro che sembrano innovatori, si sono appoggiati a qualcosa... se pensiamo all'ultima scena di *Re Lear* con i due vecchi ciechi sulla spiaggia non possono non venire in mente Vladimiro e Estragone... Magari Beckett non lo sapeva, ma poi non è nemmeno necessario che uno lo sappia, sempre a causa di ciò che dice Benjamin, cioè che gli schemi sono pochi e sempre quelli... se si trova una situazione drammatica forte, inevitabilmente si cade dentro a un testo già scritto.

Come mai il sottotitolo del dramma è "farsa"?

Perché tutto quello che succede ne *Lo zio* è una beffa, è vero che ha la struttura dell'*Eracle* di Euripide, ma è anche una beffa. Il tragico si ripresenta come beffa perché vengono a cadere tutti i presupposti del genere tragico... Ma poi non so se Euripide è realmente tragico: la vera tragedia dovrebbe essere fondata sull'irrisolvibilità del destino, nelle sue tragedie il personaggio comincia a costruire il destino con le proprie mani. Mentre gli eroi di Sofocle e di Eschilo si affidano totalmente al destino, i protagonisti di Euripide ragionano, pensano, riflettono... si pensi a *Medea*, un testo che è un crocevia di passioni. Sicuramente questo bisogno di ragionare deriva dall'influenza di Socrate su Euripide. Nietzsche afferma che quando l'eroe comincia a ragionare e compie la sua scelta c'è un'involontaria comicità. Il ragionare, lo psicologizzare tende a far sembrare le cose abnormi, provocando una strana situazione farsesca ed è per questo che ho preferito chiamarla "farsa". Se qualcuno dice che tuo zio è tuo padre, sicuramente è tragico, ma è anche comico. Poi, quando si scrive non si ha lo spettro totale delle suggestioni che lo hanno influenzato, Claudio Longhi ne vede tantissime, per esempio lui nelle ultime otto pagine vede dei rimandi a *Spettri* di Ibsen, ed è vero, ma mentre lo scrivevo non ci pensavo. Questo è un fenomeno strano che succede spesso: chi fa una cosa tira dritto nella propria direzione e non si accorge che si sta portando appresso tutta una serie di cose... l'artista va per la sua strada, poi l'analista scorge cose che all'artista non erano neanche passate per la testa, sarebbe come dire che l'opera non è sua.

Cosa pensa delle idee di Claudio Longhi per la messinscena? In particolar modo della scelta di concentrarsi maggiormente sul conflitto tra la finzione e la realtà, la sovrapposizione di mondi illusori, anziché sul tema del nazismo...

La storia si svolgeva in una casetta di Buenos Aires, ma Claudio ha preferito una messinscena astratta, quasi decontestualizzata. Lavorare sull'astrazione è sempre un'operazione rischiosissima, perché si cerca di rendere manifesto tutto quello che nel testo e in chi l'ha scritto era inconscio... A mio parere, la regia può fare qualsiasi cosa, ma non a scapito della comprensione di colui che sta seduto in platea.

Se questo mondo è lo zio di quell'altro, che quindi non è mai morto, il testo presenta una critica al mondo in cui viviamo oggi che crede di essersi liberato di certe ideologie che in realtà perpetua?

L'hitlerismo era riuscito a fare dell'uomo una cosa. Qual è la differenza tra il nazismo e il comunismo? Entrambe sono state due dittature di massa, in entrambe i comandanti erano dei piccolo-borghesi, ma c'è un elemento che le distingue: il massacro degli ebrei. È un genocidio che nasconde un mistero religioso profondo che lascia senza parole: gli ebrei vengono continuamente perseguitati, sembra quasi un paradosso, sembra quasi che gli ebrei siano il popolo di Cristo - non di Dio - perché stranamente è l'unico popolo che ha patito la passione di Cristo come nessun altro, e probabilmente l'unico che verrà salvato. Gli ebrei sono stati uccisi dal nazismo industrialmente, le vittime del comunismo, invece, sono state massacrate punto e basta, con i lavori forzati, con la fame... Non è un caso che mentre le forze che dovevano reprimere i nemici politici di Stalin erano chiamate poliziotti o soldati, per il nazismo la parola che più viene usata è "lavoratori"; quando ai processi si dovevano difendere dicevano "io svolgevo un lavoro". Questa parola è micidiale perché significa che si era arrivati a fare degli uomini delle cose, sia coloro che uccidevano sia coloro che morivano erano cose, pezzi. Le masse di oggi sono uomini o cose? Questa è la grande invenzione del nazismo. Hitler per primo ha reso l'uomo una cosa ed è questo concetto ad essere stato utilizzato e manipolato e da noi ereditato... Questa riflessione, tuttavia, non vuole essere una critica sociologica, ma semplicemente una constatazione: nel testo non ci si chiede cosa fare, non si propone un modo per non essere cose... La rassegnazione rispetto al fatto di essere cose è nata nel nazismo nella sua manifestazione più orrenda. E il protagonista del testo lo sa: lui vuole evitare di essere scoperto non perché teme di essere ucciso, ma perché non vuole più risorgere, non vuol più avere a che fare con l'uomo che era prima e fa di tutto per strappare il figlio - che invece è un operatore dei governi militari - al nazismo argentino, un nazismo che non ha futuro perché è puro folclore. Il padre sa benissimo dove sta il futuro del nazismo, nei vincitori dell'ultima

grande lotta per il dominio, coloro che egli chiama "quelli che sono rimasti svegli". Il mondo, a suo parere, è fatto solo di gente che dorme, tranne alcuni che sono rimasti svegli e che sono i vincitori, ma anche i perdenti come lui, che sanno che nulla è cambiato... Il suo grande scopo è farsi accettare dal figlio come padre adottivo e alla fine il figlio lo accetta, ed è tutta una farsa perché il figlio accetta come padre il padre. E quindi questo mondo è quell'altro.



Otto Dix
I sette peccati capitali
1933

Una scena allo specchio

intervista
a Claudio Longhi
di Patrizia Bologna

Cosa l'ha spinto a mettere in scena Lo zio?

Questo è il secondo testo di Franco Branciaroli su cui mi trovo a lavorare: due anni fa avevo messo in scena *Cos'è l'amore?*, un'opera che vantava un precedente perché Franco l'aveva già realizzata come regista in prima persona. *Lo zio*, invece, è uno spettacolo che prendo dal nulla, nel senso che c'è il copione ma non ho degli antecedenti teatrali alle spalle. È un testo che ovviamente mi ha interessato, se così non fosse stato non avrei accettato di lavorarvi. Mi ha interessato sostanzialmente per due motivi. Innanzitutto per un fatto squisitamente personale legato a miei interessi specifici: nel percorso che ho compiuto mi sono spesso occupato di teatro barocco e di applicazioni metafisiche allo studio della drammaturgia contemporanea. In questo rincorrere il tema della sovrapposizione di più mondi e dell'impossibilità di distinguere il mondo della finzione dal mondo della verità ho ritrovato tante cose che mi interessano e che ritengo di straordinaria qualità: a livello storiografico non posso non pensare al teatro barocco, a *La vita è sogno*, ma poi spesso mi è capitato di dire che quando penso a *La vita è sogno* non posso non pensare a *The others*, a *The sixth sense*, a *The Matrix*, a tutta una serie di esperienze cinematografiche, ma non solo, di indagine sul problema del rapporto tra i diversi livelli di realtà. Anzi, da questo punto di vista, il modello forse più forte, a cui più sento vicino questo testo è *The baby of Mâcon* di Greenaway. In secondo luogo, c'è un interesse legato al tipo di proposta drammaturgica sottesa a questa scrittura: rispetto a tanta nuova drammaturgia che va in una direzione minimalista o di rispecchiamento pedestre teatrale della realtà, una proposta drammaturgica di questo genere, così forte sia sul piano dei contenuti sia sul piano dell'articolazione del linguaggio, penso che sia teatralmente più ricca, o quantomeno teatralmente più vicina a quello che è il mio gusto... Anche in questo caso, non mi nascondo dietro a un dito, anzi, sono fiero di dire che la mia ascendenza teatrale è Ronconi, il che significa una certa idea di drammaturgia che Luca ha in mente e che inevitabilmente mi ha trasmesso. Quindi laddove ci si discosta da un semplice rispecchiamento e si chiama in causa un percorso di conoscenza, inevita-

bilmente e quasi pavlovianamente, il mio tasso di interesse cresce.

Oltre alla materia trattata, vi è anche un interesse per la scrittura di Franco Branciaroli?

La scrittura di Franco mi interessa e in questo sento dei contatti tra *Cos'è l'amore?* e *Lo zio*. Mi interessa per il suo attraversamento dei generi. In questo dramma è chiaramente visibile un'enciclopedia di generi: la tragedia greca perché il testo è risaputamente e dichiaratamente una riscrittura dell'*Eracle* di Euripide; il "dramma a chiave" perché è un testo che comunque allude - anche se liberissimamente - a vicende storiche reali; il teatro barocco, come accennavo prima, il teatro della mistificazione e dell'inganno; un certo dramma sacro, una certa tradizione di sacre rappresentazioni o testi di martirio sostanzialmente; la commedia di conversazione alta inglese, e persino il thriller, con delle dimensioni poliziesche per cui vengono continuamente disattese le aspettative. Infine, è presente il dramma borghese, rivissuto attraverso una delle sue manifestazioni più alte, quella ibseniana: in tutta la scena finale tra la madre e il figlio che sta sprofondando nella demenza non si possono non sentire degli echi di *Spettri* e del rapporto tra la Signora Alving e Osvald, pur se camuffati e in qualche modo stravolti. È interessante che Franco scelga come sottotitolo "Farsa in due atti": questa dimensione farsesca di travestimento che è nella trama, ritorna anche all'interno dell'organizzazione del materiale drammaturgico; non è soltanto il protagonista che si traveste, non è soltanto la nuora che si traveste, ma sostanzialmente sono più generi che si travestono uno dentro l'altro all'interno di questa scrittura.

Dal punto di vista del linguaggio non si può non sentire che è un attore che ha scritto questo testo: è una lingua estremamente densa e fatta per essere recitata. Soprattutto si sente che è un attore che proviene da esperienze drammaturgiche forti - Testori da un lato e Ronconi dall'altro - quindi con un senso del linguaggio e con un gusto per il linguaggio fortissimo. Poi, è vero che ci sono anche delle discontinuità all'interno del testo, questo è un limite che riconosco, tuttavia è anche uno degli aspetti che mi colpiscono. Un altro elemento che mi interessa

è il prepotente richiamo al senso del divino. Un paio di anni fa, durante un'intervista Ronconi disse che la forma di teatro più alta del Novecento è il teatro religioso: sono assolutamente d'accordo con lui. Mi viene in mente un discorso che faceva Savinio tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta quando affermava che il vero motivo per cui non si riesce più a scrivere per il teatro è che non c'è più Dio: uno scontro tra uomini e uomini non dà luogo a teatro, può dar luogo al massimo a una rissa. Tutte queste dimensioni fanno la ragione del fascino che questo testo ha su di me.

Quali sono le differenze tra il mettere in scena un testo "classico" come La Peste di Camus o Edipo e la Sfinge di Hugo von Hofmannstahl e invece un testo scritto da una persona innanzitutto vivente e inoltre con la quale lei lavora abitualmente?

Se devo essere sincero, dal mio punto di vista, assolutamente nessuna. Stiamo parlando di uno specifico ambito teatrale che è quello del teatro di parola, ossia un teatro che si occupa di mettere in scena un testo già esistente. Questo è l'ambito di teatro che in questo momento della mia vita mi interessa. Lo preciso perché sappiamo tutti che nel Novecento si è assistito a un'esplosione della forma teatrale: oggi come oggi non c'è più un'idea di teatro, c'è una generica categoria di performance sotto la quale vengono in qualche modo fatte convergere esperienze estremamente diversificate. Quello che, ripeto, oggi mi interessa è un'esperienza teatrale di questo genere, con un approccio che per me è sempre stato di natura ermeneutica, vale a dire un rapporto di interpretazione tecnica nei confronti del testo: leggo una messinscena come una forma di interpretazione. Ora, da questo punto di vista, quando un autore scrive un copione, nel momento in cui mette la parola fine a quel testo, esso smette di essere suo e assume una propria totale autonomia. A quel punto, che siano passati quattromila anni o che siano passati cinque minuti, quel materiale è diventato una macchina autonoma produttrice di senso. La volontà dell'autore è sicuramente interessante da conoscersi per un orientamento, ma poi di fatto non è costruttiva. Lo sanno tutti che conoscere la ragione per cui Manzoni ha scritto una determinata opera può essere interessante per un commento ma non vincolante per un'interpretazione.

L'importante è avere un atteggiamento di rispetto nei confronti del testo, organizzando una struttura che drammaturgicamente sia pertinente in rapporto a quello che il testo offre. Quindi, da un punto di vista metodologico di approccio, che si tratti di Franco Branciaroli o che si tratti di Hugo von Hofmannstahl, il procedimento è assolutamente identico.

Per altri aspetti c'è una differenza e la differenza sta nelle sedimentazioni che si sono sovrapposte su quel testo: il "classico" ha fatto un viaggio nel tempo per arrivare all'oggi mentre il testo che è appena stato consegnato alla storia ha un numero minore di filtri. D'altra parte però c'è anche da dire che un testo è - per quanto ho affermato prima - un viaggio attraverso il tempo, quindi mi sono trovato a ripercorrere le sedimentazioni in senso contrario nella misura in cui ritrovavo riposte dentro questo testo tutta una serie di suggestioni che arrivavano in realtà da molto lontano.

Nel suo percorso con Luca Ronconi ha potuto seguire molte delle "edizioni teatrali" di romanzi da lui realizzate, da Quer pasticciaccio brutto de via Merulana a Quel che sapeva Maisie. Come si mette in scena un romanzo? Quali margini di libertà e quali limiti impone rispetto a un dramma?

Nel momento in cui si procede a un'operazione come quella dell'"edizione teatrale", di fatto ci si trova a trattare un testo che non aveva una destinazione scenica come se la avesse. Da un punto di vista di approccio interpretativo e registico, non cambia nulla, il problema è semmai drammaturgico: siamo abituati a pensare il teatro attraverso determinate convenzioni che sono perlopiù delle convenzioni ottocentesche e naturalistiche, per cui il teatro è una serie di personaggi che sono dei doppi artistici di uomini reali che dialogano tra loro. Questo è vero solo ed esclusivamente per una particolare forma teatrale, il dramma borghese, che quindi ha un suo arco storico ben preciso che va dalla metà del Settecento con Diderot e arriva fino al tardo Ottocento con Zola. Questa è una particolare forma teatrale, ma noi in genere pensiamo che il teatro sia questo. Il linguaggio cinematografico, ma soprattutto televisivo, ci ha indotti a considerare come unica e sola possibile la struttura della fiction: una serie di personaggi, doppi artistici di persone comuni, che dialogano tra

loro. In realtà, guardando alla storia del teatro ci si rende conto che i modelli drammaturgici non necessariamente coincidono con questa forma: ci sono, nelle tragedie, che sono l'antecedente di questo dramma, enormi monologhi, le sticomitie più che dialoghi sono monologhi montati in parallelo, il coro che dice "io" e invece è una pluralità di persone... Quindi esiste in realtà una potenzialità di forme drammaturgiche molto più ampia di quella a cui siamo abituati in genere a rinsecchire il teatro. L' "edizione teatrale" è un modo per dire "si può fare drammaturgia anche in altri modi", i personaggi possono dire "tutti ormai lo chiamavano Don Ciccio" o "il Dottor Rieux guardava dalla finestra", perché possono essere dei pezzi di memoria, dei desideri, delle idee, dei concetti, possono essere delle formule, può benissimo essere che le battute non si inanellino dialogicamente ma possano essere dei montaggi. L' "edizione teatrale" solleva questi problemi, permette di capire che la drammaturgia teatrale può essere altro. Dal punto di vista registico, in realtà, secondo me, la messinscena non cambia: occorre semplicemente fare pertinentemente un certo tipo di scelta in rapporto alla struttura testuale che si ha davanti, che poi questa struttura sia di un tipo o di un altro è indifferente, perché si arriva a trattare un romanzo esattamente come se fosse un dramma. Semmai, l'attraversare esperienze drammaturgiche di questo genere può aprire delle possibilità nel momento in cui si lavora su testi che sono stati pensati per il teatro: vi si arriva attraverso una sensibilità diversa e più ricca. Determinate scelte possono essere mutate da sovrapposizioni cronologiche, sovrapposizioni di spazi diversi - che sono elementi tipici di un' "edizione teatrale" perché la narrazione ha una struttura di questo genere - e le si può utilizzare anche nel presunto presente assoluto drammatico di un testo teatrale: allora si può fare una regia con un'apertura mentale diversa, però questo appartiene alla apertura mentale del singolo regista, non a una metodologia "altra" di messa in scena. Ecco, è un'apertura di nuovi orizzonti drammaturgici e un arricchimento di possibilità.

Sembra che nei suoi spettacoli sia sempre presente una sorta di "polifonia": ne La peste è una polifonia di voci, addirittura c'è un narratore che ha un suo doppio; in Caligola c'è una polifonia di tempi, i venticinque anni del protagonista, l'età matura di Brauciaroli, l'ambientazione in una biblioteca del

Seicento, i riferimenti al periodo in cui il testo è stato scritto... Si tratta di una lettura a più sguardi... Per Lo zio, un testo che già di per sé presenta il tema dell'impossibilità di distinguere i diversi livelli di realtà, sarà presente la medesima polifonia che ha caratterizzato gli spettacoli precedenti?

Innegabilmente un testo che parla di vicende che presumibilmente potrebbero essere accadute alcuni decenni fa, utilizzando un palinsesto che è quello della tragedia classica, ti sollecita. Un testo che fa del travestimento la propria cifra fa nascere la necessità di lavorare su più piani che sono il piano della finzione, dello specchio, del mondo parallelo, dello stato di allucinazione - non dimentichiamoci che Hans, che in questo testo è sostanzialmente la figura del nostro presente, è un tossicodipendente -. In qualche modo la sovrapposizione è un tipo di strategia che ho praticato. Per esempio sul piano delle musiche, ho accostato una tradizione squisitamente europea come quella del valzer - pur riletto attraverso delle manifestazioni estreme e grottesche come possono essere quelle di Sibelius - a certa tradizione di tango che rimanda al Sudamerica, a Piazzolla, in cui il tango alla Gardel è rivisto attraverso una sensibilità degli anni Settanta. Ho scelto di avere in scena una struttura labirintica di specchi che moltiplicano le immagini. D'intesa con Simone Valsecchi e Gianluca Sbicca, i costumisti con cui da anni collaboro, ho scelto di seguire una linea di costume astratta, come è in certe creazioni di moda contemporanee, come accade normalmente in certi ambiti della moda in cui vi è un riciclaggio di materiali che arrivano dal passato, decontestualizzati e rimontati.

Mi piacerebbe che questo testo potesse far riflettere su un aspetto: ormai da secoli la cultura occidentale è una cultura di citazioni, è una cultura che in qualche modo cita il già detto; la cultura occidentale è una cultura che riscrive continuamente - pensiamo per esempio alla tradizione dei Canzonieri petrarcheschi -. Fino alla metà del Novecento, si trattava di citazioni in cui si aveva la percezione del tempo che era passato, con la cultura postmoderna si è verificata una frattura: oggi trattiamo Platone come fosse Alberoni... non parlo di qualità dell'autore, parlo proprio di tempo. Il postmoderno gioca sullo schiacciamento dei tempi, su un presente spaziale infinito.

L'aspetto che mi interessa e che mi incuriosisce di questo testo è la possibilità di portare in scena un presente di questo tipo, che tuttavia sente l'incubo della storia. Una battuta agghiacciante del copione dice "questo mondo è lo zio di quell'altro": si avverte la sensazione che tutto sommato abbiamo per le mani la fotocopia di qualcosa di tremendo che è successo una cinquantina di anni fa. Che tipo di dinamiche storiche si scatenano quando non si ha più la percezione storica del tempo che è passato? Questo mi piacerebbe che potesse emergere dal testo, anche perché, se dovessi esprimere un giudizio personale, ritengo che l'idea dell'uscita dalla storia sia molto pericolosa. Non voglio schierarmi su posizioni neoilluministe o neoconservatrici, ma credo che una certa critica al postmoderno o a certi eccessi del postmoderno oggi siano ormai posizioni culturali assolutamente assodate. Ritengo che questo problema dell'uscita dalla storia sia un tema forte su cui riflettere e credo che un testo di questo genere inviti a farlo, anche per la sua radice mitico-antropologica: quella di darsi come analisi del rapporto tra un padre e un figlio, quindi tra un presente e un passato.

Pare che più che al contenuto del testo, vale a dire ciò che è stata chiamata "operazione Odessa", lei sia maggiormente interessato al meccanismo del rapporto tra realtà e finzione al di là dei possibili contesti in cui esso possa manifestarsi...

Ritengo che la forma condizioni il contenuto... Non è che non mi interessi il contenuto de *Lo zio*, credo che il contenuto del testo sia questo: stiamo attuando un'operazione di clamorosa rimozione storica? Non voglio dire che non mi interessa il problema del nazismo o della persecuzione contro gli ebrei, sto soltanto cercando di mostrare come la nostra cultura contemporanea vive quel problema. Questo credo che sia il vero oggetto del testo di Franco Branciaroli, quando dice "questo mondo è lo zio di quell'altro", "Siamo tutti addormentati, viviamo in un mondo di sonno". Mi interesserebbe che si percepisse questo fatto. Non è semplicemente un discorso di denuncia nei confronti di aberrazioni storiche che tutti siamo pronti a sottoscrivere. Mi interessa l'analisi dei meccanismi contemporanei attraverso cui quelle idee

sono state rimosse. La mia non è una fuga nella forma per evadere dalla realtà. Mi interessa il meccanismo perché è un meccanismo che riproduce una dialettica storica molto pericolosa oggi. Quanto alla possibilità del teatro politico, la mia è una convinzione che ho maturato in questi anni: credo fermamente che attraverso il teatro non si possano risolvere i problemi del mondo, e che sarebbe veramente filisteo dire "attraverso il teatro io posso risolvere delle cose". Penso però che il teatro abbia una profonda funzione civile e ritengo, parafrasando una battuta de *La Peste*, che «ognuno di noi sia tenuto a fare bene il proprio mestiere», che è l'unica cosa che può veramente ed eticamente servire. Sposterei l'asse da politico a etico e civile, ma non per una critica a certe prospettive di storicismo materialistico marxiano. Non si tratta di non voler prendere in considerazione il presente, anzi, ritengo che come sia pericolosa l'idea dell'uscita dalla storia sia altrettanto pericolosa l'idea della morte delle ideologie: sapere dove sta la destra e dove sta la sinistra è fondamentale anche per capire dove è il davanti e dove è il dietro, quindi dove è il futuro e dove è il passato... Non mi sto schierando per un vetero-umanesimo, che sarebbe assolutamente demenziale oggi, ciò che voglio dire è che di fronte a certi inquinamenti della parola "politica" mi viene da usare la parola "etica"... poi certo, se usassimo la parola "politica" come la usava Platone, allora sarei ben felice di parlare di "teatro politico".

Come sarà la messinscena? Che tipo di lavoro ha fatto con gli attori e con l'allestimento?

Per quanto concerne le scelte sceniche, la volontà è stata di percorrere queste possibili sovrapposizioni di mondi attraverso due icone del nostro immaginario: lo specchio e il teatro. Con lo scenografo Giacomo Andrico abbiamo quindi pensato a una scena di specchi che allude, in cifra - avrei ritenuto estremamente volgare esplicitare una scelta metateatrale - a una dimensione teatrale. Nella costruzione dello spazio scenico c'è poi un omaggio a un tema di origine barocca: la serra e il giardino come finzione della natura, come un'arte che piega la natura al proprio interno... e c'è da chiedersi se nella cultura di oggi la natura esiste ancora e se non viviamo in un mondo di arte pura,

arte in tante accezioni.

Per la recitazione ho cercato di compiere delle scelte pertinenti alla struttura drammaturgica di partenza: una struttura che comprende una tragedia e un dramma borghese e in cui è forte il riferimento a una dimensione coreografica. Al centro del testo c'è il mito del tango e della milonga, due figure piuttosto ingombranti con cui bisogna, in qualche modo, fare i conti. Quindi la recitazione cerca di rincorrere le diverse possibilità drammaturgiche che vi sono nel testo, avendo presente anche, nell'organizzazione generale, un senso forte di un particolare tipo di ballo, che è appunto il tango.



Robert Rauschenberg
Perimmon, 1964

SETTORE STAMPA E COMUNICAZIONE

 Comunicato ..CARTELLA STAMPA UNA STANZA TUTTA PER ILS...

	CATEGORIA - GIORNALISTI		DATA SPEDIZIONE
	CONFERENZA STAMPA 2003/2004	da Agenzia Italia	27 gennaio 05
	CORRISPONDENTI STRANIERI	da AFP- AGENCE FRANCE PRESSE	
	CRITICI	da Carmelo Alberti	
	CRITICI FRANCESI	da Armelle Heliot	
	CRITICI MUSICALI	da Basso Marco	
	FESTIVAL	da ASTI TEATRO	
	FOTO E COMUNICATI TO	da Ivano Barbiero	
	FOTO NAZIONALI	da Avvenire	
X	INTERNET	da ANSA	
X	ITALIA	da Anania Antonia	
	MENSILI	da AD ARCHITECTURAL DIGEST	
X	QUOTIDIANI 1	da Agenzia Area Daniela Ubaldi	
X	QUOTIDIANI 2	da Aureo Guglielmina	
X	REGIONALI	da Biancardi Paolo	
	SETTIMANALI	da Donna Moderna Valentina Ferri	
X	TORINO	da Actis Donatella	
X	TV NAZIONALI	da Angelastro Angelo	

	CATEGORIA - VARIE		
	ASSEMBLEA SOCI	Boccardo Silvio	
	COMPAGNIE 2003-2004	Anagni Mariano	
	COMPAGNIE-TEATRI	Agricola Maria Grazia	
	CTE	ARIEL GOLDENBERG	
	DIRETTORE - PRESIDENTE		
	PUBBLICO DEI TEATRI EUROPEI		
	SINTONIE	Actis Donatella	
	UFF. STAMPA	Actis Donatella	
	UFFICI STAMPA	ACTIS DONATELLA	
	VARIE	Attolini Roberto	
	VARIE FUORI TORINO	Aluigi Daniele	
	VARIE TORINO	Barbera Alberto	
	VATICANO	Cossu Alessandra	

FONDAZIONE TEATRO STABILE DI TORINO
STAGIONE DI PROSA 2004/2005

**ABBIAMO IL PIACERE DI INVITARLA ALL'INCONTRO STAMPA
DI PRESENTAZIONE DELLO SPETTACOLO**

UNA STANZA TUTTA PER ME

ovvero: Se Shakespeare avesse avuto una sorella

di **Laura Curino** in collaborazione con **Michela Marelli**

con **Laura Curino**

ricerche bibliografiche di **Luca Scarlini**

progetto di **Roberto Tarasco**

regia di **Claudia Sorace**

ideazione e realizzazione abito di scena **Sartoria Bassani**

ricerche ed elaborazione immagini di **Eleonora Diana e Giulietta Vacis**

con la consulenza artistica di **Lucio Diana**

CHE SI TERRÀ PRESSO LA SALA COLONNE DEL TEATRO GOBETTI
(Via Rossini 8, Torino)
GIOVEDÌ 27 GENNAIO 2005, ALLE ORE 11.00

Interverranno:

AGOSTINO RE REBAUDENGO, Presidente Fondazione Teatro Stabile di Torino

WALTER LE MOLI, Direttore Fondazione Teatro Stabile di Torino

LAURA CURINO, Interprete ed autrice dello spettacolo

**Lo spettacolo debutterà in prima nazionale al
Teatro Garybaldi di Settimo Torinese il 1° febbraio 2005, alle ore 20.45.**

**I giornalisti che intervengono all'incontro, o che desiderano ricevere la documentazione,
sono pregati di pre-accreditarsi**

Nome/Cognome.....

Redazione/Collaborazioni.....

Indirizzo e e-mail.....

Prenderà parte all'incontro.....

Non intervorrà e richiede documentazione.....

TST/Settore stampa e comunicazione - Telefono 011 5169414 – 011 5169435 – 011 5169498

Fax 011 5169410 – e-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it; tosolini@teatrostabiletorino.it

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani

Manuela Lamberti

Antonella Parigi

Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola

Umberto Bono

Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Dal programma di sala dello spettacolo

Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto, *Coordinamento Editoriale*

Ave Fontana, Patrizia Bologna, *Redazione*

Pietro Crivellaro, *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano, *Responsabile Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di Antonino Varsallona, Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia

Foto di Marcello Norberth

Stampa Arti Grafiche Roccia, Torino

*Si ringrazia la Boutique Posb di Torino
per la preziosa collaborazione*



Fondazione
TEATRO STABILE TORINO
presenta

LAURA CURINO
in
UNA STANZA TUTTA PER ME
ovvero: **Se Shakespeare avesse avuto una sorella**
di **Laura Curino** in collaborazione con **Michela Marelli**

ricerche bibliografiche di **Luca Scarlini**
progetto di **Roberto Tarasco**
regia di **Claudia Sorace**
ideazione e realizzazione abito di scena **Sartoria Bassani**
ricerche ed elaborazione immagini di **Eleonora Diana e Giulietta Vacis**
con la consulenza artistica di **Lucio Diana**

Teatro Garybaldi di Settimo Torinese
Martedì 1 febbraio 2005, ore 20.45 - Prima nazionale
(Repliche fino al 13 febbraio 2005)

Al **Teatro Garybaldi** di Settimo Torinese, martedì **1 febbraio 2005**, alle ore 20.45, debutta in **prima nazionale** la nuova produzione del **Teatro Stabile di Torino**: "**Una stanza tutta per me. Ovvero: Se Shakespeare avesse avuto una sorella**" scritto da **Laura Curino** in collaborazione con **Michela Marelli**, progetto di **Roberto Tarasco**. Lo spettacolo è interpretato da **Laura Curino** e la regia è affidata a **Claudia Sorace**.

Una stanza tutta per sé è forse uno dei più famosi testi di Virginia Woolf. Scritto nel 1929, come manifesto contro la discriminazione sessuale, a favore di un femminismo politico e culturale di cui la Woolf fu esponente di spicco, *Una stanza tutta per sé* è un tragicomico viaggio immaginario nella vita delle "sorelle minori" di Shakespeare. Che sarebbe successo – si chiede la Woolf – se la famiglia Shakespeare avesse avuto una figlia molto più dotata del pur bravo William? Alla povera ragazza non sarebbe bastato il talento: il fatto di essere nata donna escludeva ogni possibilità di carriera e di successo. Laura Curino affronta il mondo di Virginia Woolf con la consapevolezza che oggi l'arte è negata a molti: non più e non solo una questione di maschile e femminile, ma di libertà di espressione generazionale.

Raccontando, con garbo ed ironia, il mondo affascinante della Woolf e del Circolo Bloomsbury, Laura Curino porta in scena – come sempre nel suo percorso artistico – i tanti volti del contemporaneo.

«Mi piace pensare – scrive Laura Curino - ad *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, perché attorno a quel libro si raccolgono infinite suggestioni. Ma quel che mi interessa è *If Shakespeare had a sister*. Ovvero quel che Virginia Woolf inventa con *Una stanza tutta per sé*. Se Shakespeare avesse avuto una sorella: una prospettiva dirompente e divertente, un'idea, comunque, che apre a numerose riflessioni».

Calendario delle rappresentazioni

"Una stanza tutta per me" andrà in scena al Teatro Garybaldi di Settimo Torinese dall'1 al 13 febbraio 2005 (Orari: feriali ore 20.45. Festivi ore 15.30. Lunedì riposo).

Lo spettacolo sarà poi rappresentato in tournée: al Teatro Everest di Firenze, il 18 e il 19 febbraio 2005; al Centro Polifunzionale San Rocco di Valenza, il 25 febbraio; al Teatro La Fabbrica di Villadossola, il 26 febbraio; al Teatro Civico di Oleggio, il 5 marzo; al Teatro di Salerno, il 7 marzo; al Teatro Mazzitelli Paolo Grassi di Bari, dall'8 all'11 marzo; al Teatro Sociale di Brescia, il 15 e il 16 marzo; al Teatro dell'Albero di San Lorenzo al Mare, il 30 aprile 2005.

Info/Biglietteria

Biglietti: Intero € 13,00. Ridotto € 10,00.

Biglietteria TST: via Roma, 49 tel. 011 5176246 (oraio 12.00/19.00, lunedì riposo)

Teatro Garybaldi, apertura un'ora prima dello spettacolo.

Vendita telefonica tel. 011 5637079 (dal martedì al sabato, orario 12.00/18.00)

Numero verde 800 235 333 - Info 24 ore su 24 tel. 011 5169490

Sito internet e vendita on line www.teatrostabiletorino.it

info@teatrostabiletorino.it

Info Stampa

Fondazione Teatro Stabile Torino/Settore stampa e comunicazione

Via Rossini, 12 - 10124 Torino

Tel. 011 5169414 - 011 5169435 - 011 5169498 - Fax 011 5169410

E-mail galliano@teatrostabiletorino.it; carrera@teatrostabiletorino.it; tosolini@teatrostabiletorino.it

TEATRO
STABILE
TORINO

TEATRO GARYBALDI (SETTIMO TORINESE)

DA MARTEDÌ 1 A DOMENICA 13 FEBBRAIO 2005

BIGLIETTI Intero euro 13,00 - Ridotto euro 10,00

VENDITA BIGLIETTI Via Roma, 49 - Tel. 011 517 6246 - orario 12.00-19.00, lunedì riposo

Vendita telefonica 011 563 7079 - Vendita on line: www.teatrostabiletorino.it

Numero verde 800 235 333 - Info 24 ore su 24 tel. 011 516 9490

Laura Curino

in

UNA STANZA
TUTTA PER ME

OVVERO:

SE SHAKESPEARE AVESSE AVUTO UNA SORELLA

di Laura Curino in collaborazione con Michela Marelli

ricerche bibliografiche di Luca Scarlini

progetto di Roberto Tarasco

regia di Claudia Sorace

ideazione e realizzazione abito di scena Sartoria Bassani

ricerche ed elaborazione immagini di Eleonora Diana e Giulietta Vacis

con la consulenza artistica di Lucio Diana



Laura Curino

UNA STANZA TUTTA PER ME

Se Shakespeare avesse avuto una sorella
Ispirato a Virginia Woolf

Una stanza tutta per sé è un testo di formazione.

Cioè: cosa devi fare se vuoi diventare una scrittrice.

Si sostituisce alla parola "scrittrice" il proprio desiderio, e si può ripercorrere la metodologia di avvicinamento alla propria vocazione, qualsiasi essa sia.

Non bisogna farsi distrarre.

Bisogna avere relazioni di solidarietà forti con chi percorre il nostro stesso cammino, magari in diverso ambito.

Bisogna non farsi confinare dalle barriere della cultura, del censo, del colore della pelle, della religione, del sesso.

Bisogna possedere denaro sufficiente a sostenere il nostro lavoro senza mendicare favori.

Bisogna essere liberi di pensare.

Bisogna avere una stanza tutta per sé.

Che non è una cameretta.

Ma pensiero saldo.

Il tuo pensiero saldo è la tua stanza.

LA STANZA E LE PAROLE

Maria Antonietta Saracino

Nel gennaio del 1928 giunge a Virginia Woolf la richiesta di tenere due conferenze su «le donne e il romanzo» ai college femminili di Girton e Newnham. Virginia non ama particolarmente parlare in pubblico; la cosa la stanca, la mette a disagio; davanti a un pubblico che la ascolta, e soprattutto che la guarda, si sente in difficoltà. Però accetta, e il tema proposto comincia ad avvolgerla, a stare con lei lavorandole dentro. Nel diario - che insieme alle lettere rappresenta la sua «voce parallela», come una seconda vita che scorra accanto a quella maggiore, rappresentata dalla scrittura «ufficiale»¹, si susseguono le riflessioni, le incertezze e gli entusiasmi.

«La mia mente sta fantasticando intorno a *Le donne e il romanzo*... La mente è il più capriccioso degli insetti: vola inquieta, si agita, batte le ali...» (18 febbraio).

Intanto fa i conti con se stessa, con il tempo che passa; come sempre più frequentemente le accade, il diario registra le sue riflessioni sull'età che avanza: «a 46 anni bisogna essere avari, aver tempo soltanto per le cose essenziali» (22 marzo). Poi un breve viaggio in Francia. Un tuffo nei colori, nei sapori, nelle bellezze di un mondo diverso, e di nuovo un desiderio febbrile di rimettersi al lavoro: «... sempre più forte cresceva in me il desiderio delle parole, al punto che un foglio di carta, l'inchiostro, una penna, mi parevano cose straordinariamente attraenti e pregustavo perfino lo stridere del pennino sulla carta come una specie di divino sollievo» (17 aprile).

Con il passare dei giorni le conferenze cominciano a prendere forma. Virginia le scrive, avendo davanti agli occhi i volti delle sue ascoltatrici. «Devo continuare questo soliloquio o immaginare un pubblico che mi invogli a descrivere? ... stasera dovrò fare una rapida scorpacciata di Jane Austen e scodellare qualcosa domani» (12 agosto).

Il tema che sta per affrontare la cattura perché riguarda un aspetto centrale della sua esperienza. La parola ha ormai preso corpo dentro di lei e il coinvolgimento del tema da trattare è tale che lei sa bene che quando i suoi pensieri usciranno allo scoperto, per così dire, potranno non farlo nei toni gradevoli e misurati che ci si aspetterebbe. In una lettera a Pernel Strachey, preside di Newnham, domanda preoccupata: «... si può essere un po' pesanti in una conferenza al Newnham? Fino a che punto permetti? E soprattutto come fai a prenderti la responsabilità di educare?»².

Man mano che il momento si avvicina comprende con chiarezza sempre maggiore la portata dell'impegno che si è assunta. È infastidita

¹ V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, prefazione di L. Woolf, trad. G. De Carlo, Mondadori, Milano 1979, p. 213.

² V. Woolf a P. Strachey, agosto 1928, in V. Woolf, *Cambiamento di prospettiva. Lettere 1923-1928*, Einaudi, Torino 1982, p. 658.

e vorrebbe sottrarsi. «Ho deciso che queste saranno il mio canto del cigno, - scrive a Margaret Llewelyn Davies, - non sopporto di fare conferenze; ci vogliono secoli e io lo faccio malissimo... E poi perché la gente vuole le conferenze? Io non andrei a sentirne una neanche se mi pagassero... Maledizione al Girton e ai discorsi»³. La lettera è del 7 ottobre. Pochi giorni dopo esce *Orlando*, con buon successo di critica e di pubblico. Poi un breve viaggio in Borgogna con Vita Sackville-West. A fine mese tiene le due conferenze.

Quando dà alle stampe *Una stanza tutta per sé*, nel 1929, Virginia Woolf ha 47 anni. Ha già pubblicato la più parte delle sue opere «maggiori» - *The Voyage Out*, 1915, *Night and Day*, 1918, *Jacob's Room*, 1922, *Mrs. Dalloway*, 1925, *To the Lighthouse*, 1927, *Orlando*, 1928 - oltre a un buon numero di racconti, saggi e recensioni. Ciascuno dei romanzi citati, parzialmente attinge a una figura che le è cara. La protagonista di *Night and Day* è modellata sulla sorella Vanessa; *Jacob's Room* sulla figura di un giovane, ispirata al fratello Thoby prematuramente scomparso; *Orlando*, dichiaratamente «una biografia», è tutto per Vita Sackville-West, la donna cui Virginia è legata da un amore profondo. *Mrs Dalloway* e *To the Lighthouse* sono le opere che le consentono di far pace, rispettivamente, con le due figure genitoriali; con il padre, soprattutto, dal quale ha ereditato la passione per lo studio e per la biografia, ma dalla cui personalità si era sentita schiacciata. Se il padre fosse vissuto più a lungo, lei non avrebbe potuto accedere a quel mondo, il mondo della letteratura, che le è indispensabile quanto la vita stessa. E il 28 novembre del 1928, un mese dopo le due conferenze su «le donne e il romanzo» - quando ancora prepara la versione scritta di quelle parole, nel diario non può fare a meno di annotare

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che abbiamo conosciuto; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia. Che cosa sarebbe avvenuto? Niente scrivere, niente libri: inconcepibile. Una volta pensavo ogni giorno a lui e alla mamma; ma scrivere *Al Faro* li ha placati nel mio spirito. Ed ora egli torna, a volte, ma in un modo diverso. (Credo che sia vero; che io fossi morbosamente ossessionata da entrambi, e che scrivere di loro fosse un atto necessario). Ora ritorna piuttosto come un contemporaneo. Devo leggerlo, un giorno o l'altro. Chissà se mi parrà ancora di sentire la sua voce, di sapere queste cose a memoria?

Ed è forse proprio dopo aver regolato i conti con le figure materna e paterna, dopo aver molto letto, riflettuto e scritto sul rapporto donna-letteratura, che Virginia Woolf è pronta a fare i conti con se stessa, con

³ V. Woolf a Margaret Llewelyn Davies, 7 ottobre 1928, *Ibid.*, pp. 689-90

la sua personale vicenda umana e di scrittrice. Le conferenze che prepara per altre donne sono l'occasione giusta per ripartire da zero, ripercorrendo in un registro diverso, quello del parlato - registro che le consente di dare libero corso ai suoi pensieri e la esenta da vincoli formali - una Storia che ha radici lontane. Di questa Storia, in forme diverse, Virginia Woolf si era costantemente occupata. Lo aveva fatto recensendo molti libri scritti da donne; lo aveva fatto in saggi teorici di grande vivacità e spessore⁴; lo aveva fatto - in forma poetica - nei racconti. In uno di essi in particolare, *La presentazione*, del 1925, aveva immaginato la giovane protagonista, Lily, innamorata della letteratura, stringere fra le mani i fogli di un saggio sullo stile di Swift, che aveva appena scritto, e sentirsi così inadeguata e in difficoltà rispetto alla propria controparte maschile nella impari lotta per trovare una voce che la esprimesse, da sentire di non poter far altro «se non stendere il suo saggio, e anche tutta se stessa, sul pavimento, perché lui potesse calpestarlo, come una rosa che lui potesse strappare»⁵. Un racconto assai bello e poetico, che sembra anticipare quella riflessione sul rapporto di prevaricazione che la cultura maschile esercita sulle donne, di cui più diffusamente la Woolf parlerà in *Una stanza tutta per sé*. «Questa civiltà è fondata su di me», afferma con tristezza la protagonista del racconto, per poi cedere la parola all'io-narrante che conclude «Lily sembrava una che avesse tutto il peso del mondo sulle spalle»⁶.

(da Maria Antonietta Saracino, *La stanza e le parole - Una biografia per immagini*, in "A room of One's Own Una stanza tutta per sé", Traduzione e cura di Maria Antonietta Saracino, Einaudi, Torino 1995, pp. X-XVI)

⁴ Tali saggi compaiono in numerose raccolte. Cfr. V. Woolf, *A Woman's Essays*, ed. by R. Bowlby, Penguin, London 1992; *Women & Writing*, ed by M. Barret, The Women's Press, London 1979; P. Splendore (a cura di), *V. Woolf. Ore in biblioteca e altri saggi*, trad. D. Daniele, La Tartaruga, Milano 1991.

⁵ V. Woolf, *La presentazione*, in *Lunedì o Martedì. Tutti i racconti*, a cura di F. Duranti, La Tartaruga, Milano 1980, p. 86.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

VIRGINIA WOOLF FRA I SUOI CONTEMPORANEI

a cura di Liliana Rampello

Virginia Woolf è una leggenda, una magnifica leggenda del Novecento ma ci è molto più utile farla scendere dal piedestallo e rendercela vicina con immagini, racconti, aneddoti di quella vita concreta di un'autrice, una grande autrice che a sua volta amava curiosare nella vita dei morti e dei vivi ben sapendo che non di questa materia è fatto il commento e il giudizio sull'opera, ma che questa materia costituisce un terreno di avvicinamento mentale e fisico a quello spazio di amicizia che può raddoppiare o ridurre il piacere del testo.

Il gruppo di Bloomsbury fu spesso frainteso, invidiato e mal visto. Wyndham Lewis ne fece una satira come di luogo dal tono mondano, "d'una spuria eleganza cattedratica e mondana". La Woolf ne aveva ben altra idea, tanto da scrivere nel 1930: "Ora se Wyndham Lewis invece di scrivere un Libro Nero su Bloomsbury in cui ogni peccatore dell'una e dell'altra scuola viene messo alla gogna scrivesse quella che è la verità - che noi siamo semplicemente scapestrati, stravaganti, ingenui, incompetenti, eccentrici e industriosi oltre ogni limite, allora si ne avvertiremmo il pungiglione." Se seguiamo le sue parole è più chiaro come mai, a un secolo quasi di distanza, quando li leggiamo ci sembrano ancora giovani e fanno sentire anche noi più piacevolmente intelligenti e divertenti, il che con l'accademia non ha molto a che fare.

Liliana Rampello

Virginia Woolf aveva una bellezza diafana, lunare. Un viso squisitamente modellato, con i grandi occhi pensosi, senza nessuna ombra premonitrice di quella tragica fine che fu un dolore per chiunque l'avesse conosciuta. La sua compagnia era incantevole. Ella gustava ogni iridescenza del mondo e dell'attimo, e inseguiva quelle dolci farfalle, ma senza sciupare la polvere colorata sulle loro ali.

Edith Sitwell

Era meravigliosa con i bambini. Ci trattava come adulti perché guardava all'infanzia come a una diversa sfaccettatura del carattere umano. C'era qualcosa nel bambino che nessun adulto riusciva a ritrovare; lei voleva scoprire quale fosse quella cosa speciale. Era solita interrogarci molto sulle minuzie delle nostre semplici vite. Virginia aveva questo modo di magnificare le semplici parole ed esperienze di una persona. Le si dava un briciolo di informazione, opaco come un pezzo di piombo, e lei lo restituiva scintillante come un diamante. Quando la

lasciavo mi sentivo sempre come se avessi bevuto due bicchieri di eccellente champagne. Valorizzava la vita. Questa era una delle sue frasi preferite. Diceva sempre che il mondo era diviso in due categorie: quelli che valorizzavano la vita e quelli che la sminuivano.

Nigel Nicolson

L'impressione principale era di una creatura di riso e movimento. Nel diario dice: «mi piace tutto quello che faccio». E il suo potere di generare divertimento era straordinario. Il suo riso era contagioso, era un riso oltraggioso, quasi come il riso di un bambino.

Elizabeth Bowen

Quando penso a Virginia Woolf, l'immagine che mi salta per prima alla mente è quella della sua stanza da lavoro a Tavistock Square. Era un grande studio quadrato con un lucernario costruito sopra il seminterrato. Veniva usato dalla Hogart Press come magazzino, e là, nel mezzo di una foresta di libri perennemente dilagante, vi era la sua scrivania, ricolma e cosparsa di carte, lettere e innumerevoli manoscritti quasi finiti. (...) Stava lì per ore a scrivere continuamente; se non era un romanzo, era un articolo o un racconto breve o il suo stesso diario. Non penso fosse felice a meno che la sua penna non corresse sulla carta in quella sottile, elegante, intellettuale calligrafia dai begli svolazzi. (...)

Temo che una mattina la mia curiosità ebbe la meglio sulla mia discrezione e aprii alcuni dei cassetti che non erano chiusi, per darvi un'occhiata dentro. Ogni cassetto era pieno di manoscritti, bozze incompiute e racconti brevi, articoli di critiche e note per scritti futuri. Leonard aveva detto che delle sedici ore della sua vita di veglia, Virginia ne lavorava quindici, in un modo o in un altro. Perfino quando faceva le sue passeggiate in campagna elaborava qualche problema di scrittura o riformulava una frase.

John Lehmann

Era l'essere umano più allegro che io abbia conosciuto e uno dei più amabili. Stavo per aggiungere "oltre ad essere un genio", ma di fatto queste qualità erano elementi del suo genio: in questo senso era tutta d'un pezzo.

Clive Bell

C'era una bella frase, tardo vittoriana e edoardiana, "una donna ben agghindata"; Virginia non era ben agghindata, ma certamente era molto bella, alla maniera di Leonardo. Viso e corpo non avrebbero potuto appartenere che a una persona di raro talento.

Rebecca West

Virginia Woolf era al centro non soltanto di un gruppo esoterico, ma della vita letteraria di Londra. La sua posizione era dovuta a un concorso di qualità e circostanze che non si erano mai verificate prima e che penso non si verificheranno più. Conservava la dignitosa e ammirevole tradizione della cultura vittoriana alto-borghese - una situazione in cui l'artista non era né servo di un importante mecenate, parassita di un plutocrate, né l'intrattenitore della folla -, una situazione in cui il produttore e il consumatore d'arte erano in posizione paritetica, né più in alto né più in basso l'uno rispetto all'altro.

T. S. Eliot

(da *Virginia Woolf fra i suoi contemporanei*, a cura di Liliana Rampello, traduzione di Lucia Gunella, ALINEA Editrice, Firenze 2001)

ALCUNE DOMANDE A LAURA CURINO

Cosa l'affascina della personalità di Virginia Woolf, in quanto donna e artista?

L'immagine che si ha di Virginia è corrosiva, lucida, affascinante, ma spesso tutta la sua vicenda umana viene letta alla luce della sua decisione di finire la vita col suicidio. Così tutto si tinge di cupo, triste, depresso. Coloro che l'hanno conosciuta la descrivono come una donna estremamente brillante, passionale, piena di vita. Nonostante l'ambiente cupo e luttuoso in cui cresce. I suoi genitori avevano un precedente matrimonio alle spalle. Suo padre, Leslie Stephen, era un intellettuale piuttosto famoso, un uomo ipocondriaco, convinto sempre di essere malatissimo, sull'orlo della morte. La madre, Julia Duckworth, muore quando Virginia è bambina: è una figura intensissima di cui sentirà sempre la mancanza, per questa ragione per tutta la vita cercherà di trasferire l'amore per la figura materna sulla sorella Vanessa. La madre aveva già tre figli prima di sposarsi con Leslie (Stella, George e Gerald), mentre dal secondo matrimonio nascono Vanessa, la primogenita, Thoby, Virginia e Adrian. Nonostante i sette figli, Julia trovava anche il tempo di fare beneficenza, curare i poveri, con un senso del dovere assoluto, cancellava se stessa mettendosi al servizio degli altri. Avrebbe forse voluto diventare infermiera, ma non le fu permesso. Pur appartenendo a una famiglia borghese, entrambi i coniugi Stephen lavoravano come matti: non è escluso che la povera Julia sia morta di sfinito. Virginia avrà il suo primo crollo nervoso proprio in seguito a questo abbandono, ma si riprende e torna ad essere la bambina brillante e divertente che con i suoi scherzi letterari prende in giro tutta la famiglia. Anche la sorellastra, Stella, a cui Virginia si affeziona molto dopo la perdita della madre, si sposa e quando aspetta un bambino muore. Per questa bambina il matrimonio diventa un luogo pericoloso in senso fisico, prima che politico... Tutto il dolore per queste perdite viene trasferito su Vanessa, con cui ha un rapporto di amore fortissimo, di dipendenza, di complicità. Sono entrambe bellissime. Vanessa è più silenziosa, riservata. Virginia più brillante e caustica.

Le ragazze non vedono l'ora di lasciare la vecchia casa. Lì vivono anche i due fratellastri, più grandi di loro, di cui devono sopportare l'autorità e anche attenzioni fisiche meno che gradite.

La vita per le ragazze comincerà veramente a Bloomsbury il quartiere in cui si trasferiscono con i fratelli dopo la morte dei genitori. Lì il loro fratello Thoby porta i suoi compagni di università e lì inizierà quel fervore di nottate passate a discutere nuove idee, in cui vita e arte si incroceranno per sempre.

Vanessa viene chiamata l'Ape regina di Bloomsbury, è una figura di una straordinaria indipendenza, è artista, è pittrice, madre.

A Virginia, invece, verrà proibito dai medici di avere figli ed è una cosa di cui lei si rammaricherà sempre.

Si chiederà spesso se la sua opera possa avere il valore dei figli che lei non ha mai avuto e accosterà sempre la sua vita - spesa per la scrittura - alla vita di Vanessa, divisa fra la pittura, i suoi uomini, i suoi figli, la sua casa, gli amici.

Anche la storia di Virginia è segnata da relazioni ed amicizie. Quella con Vita Sackville West, la nobildonna scrittrice, omosessuale, la ispirerà il suo romanzo più famoso: *Orlando*.

Ma la scrittura e la malattia circoscriveranno molto la sua quotidianità attorno alla figura discreta e silenziosa di Leonard Woolf, il marito che si prende cura di lei per tutta la vita.

Leggendo la biografia di Virginia Woolf sembra che sia ossessionata dalla ricerca di uno spazio e di un tempo in cui potersi dedicare alla scrittura...

Per tutta la vita Virginia cercherà un posto dove scrivere. Le donne, lei scrive, vengono continuamente interrotte. Parla evidentemente di quelle che sanno scrivere e che possono farlo. Quelle povere, semplicemente... non scrivono. Le donne devono sempre fare qualcosa: devono servire il the, devono rispondere alle lettere, devono curare, devono accudire, devono ascoltare... Virginia cambierà tantissime case, alla spasmodica ricerca di un luogo in cui poter trovare serenità e tempo per scrivere. In realtà non ce lo avrà mai... E' molto invidiosa di Vanessa che ha la possibilità di dipingere con la casa piena di gente, mentre parla con chi entra nel suo studio. Lei, invece, ha bisogno di un posto tranquillo dove nessuno la venga a disturbare mentre lavora.

E' preoccupata sin da quando è ragazzina che il suo sia considerato un vero lavoro. Ammirava a tal punto Vanessa, che dipinge in piedi davanti al suo cavalletto, che si era fatta costruire una scrivania in cui poter scrivere in piedi - cosa che non è nemmeno così desueta perché ho scoperto che anche Günther Grass scrive in piedi a uno scrittoio alto -!

Poi lo scrittoio fu abbandonato per normali tavoli da lavoro, ma il posto per sé, veramente per sé... è un'illusione.

Il luogo in cui ha più a lungo lavorato è il sotterraneo dove era situata la Hogarth Press, la casa editrice fondata con il marito Leonard. In questo edificio vi era una stanza in cui si evadevano gli ordini e si facevano i pacchi. Scriveva sul tavolo dei pacchi... di tanto in tanto interrompeva la scrittura per impacchettare libri. Uno dei suoi amici racconta che quando qualcuno arrivava alla casa editrice per conoscere la famosa Virginia Woolf, qualche volta lei diceva che non c'era e chissà cosa avrebbe pensato il giovanotto venuto a cercarla,

se avesse saputo che quella signora un po' in disparte che faceva i pacchi era proprio lei!

Nelle conferenze che costituiscono la fonte di *Una stanza tutta per sé* emerge il fatto che le donne non hanno, all'epoca di Virginia e ancor peggio prima di lei, una vera intimità, una vera privacy, tutti possono entrare nelle loro stanze, per chiedere, sollecitare, conversare.

Oggi questo non è più un problema solo femminile, ma riguarda tutti poiché viviamo in un mondo di continua distrazione: il telefono, una visita... per i ragazzi soprattutto... penso alla strenua difesa dei ragazzi che cercano concentrazione nel chiudere a chiave la porta della propria stanza e a quanto invece si sia sospettosi di fronte a questo gesto... All'epoca di Virginia trovare la concentrazione per fare veramente quello che si desidera senza lasciarsi distrarre era una difficoltà prettamente femminile, oggi è un problema comune a molti, giovani e non... trovare la propria strada è veramente complicato, specie se si vuole fare non dico solo la scrittrice, lo scrittore, ma un qualsiasi un lavoro non convenzionale.

E qui arriva il momento di parlare anche del secondo tema fondamentale per Virginia: trovare del denaro. In miseria non si riesce a fare niente, forse in povertà sì, ma la miseria scatena solo paura, confusione, rancore, se non odio.

Quando la invitano a tenere le conferenze lei ha appena pubblicato *Orlando*, finalmente è una autrice alla moda: dopo quindici anni in cui ha scritto e pubblicato, scritto e pubblicato, senza uscire dalle... quattrocento copie vendute, *Orlando* vende quattromila copie il primo mese. È una scrittrice di successo! Che vertigine, che responsabilità!

Virginia è abbastanza impegnata con i temi dell'emancipazione femminile, anche se non sarà mai una vera femminista militante; il politico di famiglia è il marito Leonard progressista assai impegnato.

Durante gli anni caldi della rivolta delle suffragette al massimo si impegnò a scrivere indirizzi per diffondere materiali e petizioni. Poi per quattro o cinque anni mette a disposizione la sua casa per periodiche riunioni di donne, ma la politica attiva non è sicuramente il suo ambiente. Questo atteggiamento "pacato" le verrà anche rimproverato: una certa distanza dal mondo della contemporaneità mentre questa contemporaneità vibra e trema fin nelle sue fondamenta...

E quasi, quasi ci credi anche tu.

Poi, a distanza di tanti anni, leggi i suoi scritti e ti sembrano scritti adesso...

La scrittura è la sua forma di interpretazione del mondo.

Sicuramente si è attirata delle critiche: Edith Sitwell, che era una delle grandi signore della cultura dell'epoca, la chiamava "una splendida lavoratrice a maglia"!

Virginia era alla ricerca costante di una forma, sul come scrivere una frase: pare che camminasse per delle ore rimasticando una frase, cambiando una parola, rimettendola... E spesso le è stato rimproverata un'attenzione eccessiva alla forma a scapito della contemporaneità del contenuto.

In realtà era una lente che andava in profondità, un bisturi... era come... c'era un vecchio video dell'Ibm che si chiamava qualcosa come ... "i misteri dell'universo", non ricordo, in cui si vedeva dall'alto una famigliola fare pic-nic. Poi lo zoom si avvicinava ai cesti, ai panini, alla mano che prende un oggetto, poi entrava nella mano, nella pelle, nelle cellule, nelle molecole, nei neutroni, nei neutrini e le molecole ruotavano il loro movimento perenne, si trasformavano in pianeti, universo, sistema solare, terra... la zoomata tornava sulla terra, sulle montagne, su quel piccolo luogo del mondo in cui una famigliola faceva pic-nic.

Virginia fa un po' questo: parte dall'universo e poi chirurgicamente osserva il mondo fin nelle intime fibre e lo restituisce formalmente elaboratissimo.

Che lavoro avete fatto sul materiale di cui disponevate? Sul testo avete fatto un'operazione solo di riduzione o anche di adattamento?

Il compito che mi sono data è proprio di rendere viva questa conferenza. Virginia parla di "un nocciolo di verità pura da tenere tra le pagine del tuo quaderno e conservare per sempre sulla mensola del caminetto". Questa immagine è tipica di Virginia: verità pura e caminetto, cioè infinitamente grande e poi infinitamente intimo.

Lo spettacolo si chiama *Una stanza tutta per me* perché in realtà il testo si discosta totalmente dalla scrittura della conferenza, pur conservandone naturalmente i temi e gli obiettivi.

Non ci sono parole di Virginia, ma c'è la sua fase di preparazione del lavoro, il suo vagabondare, in senso reale e fantastico, per cercare le giuste immagini, i giusti personaggi.

Nello spettacolo moltissimi personaggi prendono la parola e raccontano direttamente al pubblico.

La conferenza aveva una base ferocemente autobiografica: nascosta sotto a tutte le scrittrici di cui lei racconta c'è la stessa Virginia.

Noi mettiamo allo scoperto questa relazione.

Raccontiamo la fatica che Virginia ha fatto per mettere insieme le idee, le rabbie e le scoperte, gli incidenti di percorso, i personaggi, buffi o malefici, con cui deve avere a che fare.

Tutto diventa storia. Ci sono poi passi semplicemente lirici, quando le donne di cui lei racconta vanno in primo piano e Virginia scompare: scrittrici, ma anche quelle donne che ci hanno regalato la possibilità di entrare in una università o di votare e che, per farlo, sono state

incarcerate, hanno fatto scioperi della fame, sono state nutrite a forza, picchiate...

E forse il testo è dedicato proprio alle donne per cui queste lotte sono ancora fatica quotidiana.

Quindi nello spettacolo non sarà presente Laura Curino? Non ha prestato a Virginia i suoi propri ricordi, le sue immagini, come era accaduto per Olivetti?

No, per niente, anzi, ho cercato di trattenermi dal farlo!

E' impossibile che non ci sia qualcosa di sé, anche semplicemente per la selezione dei alcuni temi... però ho cercato di sottrarmi alla rappresentazione di me perché... eravamo già in troppe! Virginia, sua sorella Vanessa, le suffragette, Emmeline Pankhurst, Aphra Behn, Charlotte Brontë, Jane Austen... sono talmente tante che ho detto "Curino, anche se stai a casa non succede nulla di grave!".

Come è nata l'idea di farne uno spettacolo?

Michela Marelli ha avuto l'idea. La proposta è venuta da lei, che si è ricordata un mio vecchio desiderio. Roberto Tarasco, con cui lavoro da molti anni, l'ha immediatamente concretizzata in progetto.

Quando ho cominciato a lavorare con Michela, sette anni fa, le ho regalato *Una stanza tutta per sé*, le due conferenze pubblicate da Virginia, che sono state la base di partenza per la scrittura dello spettacolo. Partiamo di lì, ma poi l'invenzione spazia e la riscrittura è totale, il risultato è anche un ringraziamento a tutte le donne che hanno lottato per l'emancipazione femminile. Ciò che muove Virginia interessa anche noi: il tentativo di dare degli esempi, perché gli esempi ti confortano, ti fanno sentire meno solo, ti indicano una strada; e l'intenzione di non dimenticare, di dire "grazie".

Tema emotivamente forte delle due conferenze è: "non c'è assolutamente un braccio a cui appoggiarsi".

Virginia afferma (e per lei, che cerca appoggio e protezione per tutta la vita, è duro ammetterlo) che ognuno è completamente solo davanti a se stesso, la propria opera, i propri obiettivi.

Bisogna fare i conti con questa solitudine e non cercare scuse.

Ma se tutti sono soli, allora come diventano preziosi gli incontri che si fanno lungo la strada! È con questo senso del prezioso che bisogna vivere!

Come ha scelto il gruppo di lavoro per lo spettacolo?

La necessità per me era trovare delle collaborazioni che non negassero nei fatti la teoria. Mi sembrava che dovesse essere realmente un lavoro di collaborazione con persone molto giovani, esattamente come la conferenza è il rapporto di Virginia con persone molto più giovani di lei.

Lavoro sempre volentieri con persone più giovani. Nell'ultimo lavoro era Serena Sinigaglia e tutto il gruppo dell'Atir. Qui Michela Marelli, naturalmente, e la regista, Claudia Sorace. Sempre, negli spettacoli, cerco delle solidarietà tra diverse generazioni, affiancando a collaborazioni di lunga data delle scommesse d'arte su esordienti di talento.

Questa scelta mi è sembrata molto vicina al pensiero di Virginia e alle sue lunghe solidarietà d'arte e amicizia col circolo di Bloomsbury.

Abbiamo chiesto poi un lavoro sulle immagini video a Lucio Diana, lo scenografo con cui ho lavorato per molto tempo, e soprattutto a due persone che sono letteralmente cresciute con l'esperienza teatrale del Teatro Settimo, Eleonora Diana e Giulietta Vacis. I video creano un dialogo tra il testo e la contemporaneità e suggeriscono altri punti di vista.

Il discorso è doppio: da una parte si tratta di far risuonare Virginia in una contemporaneità che è anche anagrafica (Michela ha trent'anni, Claudia ventiquattro, Eleonora e Giulietta diciotto) dall'altra parte mi interessa scoprire le diverse interpretazioni che loro danno alla nostra scrittura di scena.

E poi c'è Luca Scarlini, un giovane autore fiorentino, con cui ho già lavorato in diverse occasioni e che in questo progetto ha avuto il compito di evocare "tutto il resto del mondo". Attraverso le ricerche bibliografiche ci ha disegnato l'ambiente storico e artistico in cui il lavoro di Virginia riverberava.

Chi ascoltava Virginia era appena uscito da una guerra mondiale, era affondato il Titanic e col Titanic l'Impero inglese e molte delle convinzioni che lo avevano creato...

La guerra aveva sconvolto le vite e i pensieri.

Molto del lavoro di preparazione dello spettacolo è stato dedicato a cercare di districare la matassa fra eredità della tradizione e avanguardie...

Non ultimo e ugualmente prezioso è il rapporto con il Teatro Stabile di Torino anche dal punto di vista della costruzione del progetto e della sua praticabilità, nonché il lavoro di realizzazione delle scene e dei materiali di promozione: uno spettacolo è sempre la relazione tra le persone che lo costruiscono. Tutte hanno in mano la possibilità di togliere o aggiungere vita al progetto.

Le persone sono preziose.

Perché ha deciso di fare questo spettacolo?

Si fa uno spettacolo per capire perché l'hai fatto, non è una cosa che si sa prima...

I temi sono così tanti, che solo quando scopri dove è arrivato il retino che hai immerso nell'acqua, vedi che cosa ha trattenuto. Parto dal fascino di un personaggio e dal fatto che un'idea mi ritorna costantemente... non sei tanto tu che vuoi fare uno spettacolo su Virginia Woolf ma è tutt'attorno che, al di là della tua decisione, sembrerebbe volerlo.

Prendiamo uno dei sentimenti sottesi: la nostalgia furibonda di Virginia per non aver frequentato l'università e per non aver studiato il greco e il latino.

Allora sembrava formazione inutile per una donna.

Non potevano servire alle madri di famiglia, signore per bene al massimo dedicate a far da assistenti al marito.

Ma non si sapeva niente delle donne che sarebbero arrivate dopo, di quello che potevano e volevano fare davvero.

Si chiedeva alle donne di studiare "cose pratiche".

Oggi siamo arrivati a una semplificazione del desiderio di formazione: studiare cose pratiche.

Pratiche per chi? Fino a quando?

Il linguaggio dell'università oggi parla di debiti e crediti formativi. Una curiosa partita doppia per la gestione contabile di una attività che non esiste ancora: la mente delle generazioni future.

Cosa succede se tutto diventa un quiz, come quelli per ottenere la patente di guida? Si perde completamente il senso. Tu fai i quiz per imparare a guidare e non ammazzare te stesso e gli altri, non per accontentare gli esaminatori col minor impegno possibile.

Se la formazione diventa un certo numero di quiz per conseguire un risultato sotto forma di compravendita, di gara o di gioco e non serve invece a costruire persone che sappiano creare futuro per tutti senza ammazzare le persone,... allora a cosa serve?

All'epoca di Virginia si chiudevano orizzonti alle donne, perché non si aveva alcuna fiducia in ciò che avrebbero potuto fare.

Chiudere orizzonti alle persone significa veramente compiere un delitto gravissimo.

Lo studio e la cultura, il coltivare il pensiero nelle persone e la loro vocazione – questo è ciò che pensa Virginia - è il regalo più grande che si possa fare alle nuove generazioni.

Insegnare loro con generosità più di quello che sembrerebbe essere banalmente utile.

Vale a dire insegnare loro a capire cosa vogliono.

Non puoi chiedere a un ragazzo troppo presto "Dove vuoi andare?" se non apri con lui tutto l'atlante del mondo.

E' una domanda crudele.

Come è nato, o rinato, il Teatro di narrazione?

Il Teatro di narrazione è sempre esistito, è rinato nel momento in cui qualcuno ha deciso di dargli questo nome. Il Teatro di narrazione è il *continuum*, attraverso la storia del teatro, che parte da una nonna che racconta ad un bambino, un cantore che racconta un avvenimento con un certo ritmo perché venga meglio ricordato e tramandato, un "postino" delle foreste africane che gira di villaggio in villaggio e racconta le novità nei diversi villaggi, ...

E' sostanzialmente la comunicazione diretta e fisica dell'esperienza.

Queste esperienze di comunicazione e di racconto le troviamo anche in teatro.

Con Teatro Settimo abbiamo spesso raccontato in assenza dei protagonisti: *La storia di Romeo e Giulietta* era il racconto dei due innamorati affidato ai sopravvissuti alla tragedia.

Istinto occidentale (da *Tenera è la notte* di Fitzgerald), cominciava con il funerale di Dick Diver e gli altri parlando di lui ricostruivano le vicende.

Quando il teatro di narrazione è diventato teatro di narrazione così filologicamente definito? Quando, ad un certo punto, si è tornati al narratore solista.

Molto del teatro contemporaneo è raccontato, ma è solo in un momento ben preciso che sono ricomparsi i narratori solisti. In quella circostanza la critica è stata determinante: l'aver coniato il termine "teatro di narrazione" ha dato dignità ad una forma.

La forma era molto presente nella contemporaneità: nelle modalità dell'autocoscienza del movimento femminista, nella psicanalisi...

Il protagonista che racconta è una figura del Novecento che quasi sempre ha narrato la propria vicenda intima, privata.

La novità del narratore teatrale in Italia, non è così dappertutto, risiede nel fatto che, fingendo di raccontarsi, racconta un'epoca, un mondo, delle persone, dei contesti, racconta la Storia.

La memoria collettiva passa così attraverso la memoria del singolo.

Credo che in questa esplosione della narrazione abbia avuto una grande importanza la reazione alla dimenticanza; ho l'impressione che in questi anni la funzione che aveva la politica, che aveva l'associazionismo, che aveva il collettivo di rappresentare e tramandare se stessi, sia venuto meno e denunciare questa mancanza, questo vuoto, sia un ruolo che, in qualche modo, è stato affidato agli artisti. Gli artisti sono persone che sentono con anticipo il vuoto, una perdita di senso o una necessità, e che, in questo caso, hanno capito che il teatro di narrazione poteva contare su un pubblico enorme che sentiva lo stesso disagio.

Quando si è verificata la svolta? Quale è stato l'evento fondatore?

Il *declic*, la prova, è stato il *Vajont* di Marco Paolini in televisione, perché ha dimostrato che non era solo il prodotto, pur sensibile, di un artista in un momento particolarmente felice della sua vita teatrale, ma era un evento straordinario, che generava un momento di *kairos*, cioè quel momento in cui è un artista incontra un pubblico che, proprio allora, vuole sentirsi raccontare esattamente quella storia. La perfetta contemporaneità di motivazione e realizzazione.

Marco portava in giro da due anni *Vajont* per piccoli gruppi, me lo ricordo qui a Rueglio, un paesino della Val Chiusella, in una chiesetta in cui ogni spettatore aveva portato una propria seggiola. Lo spettacolo si svolgeva all'interno del Festival degli emigranti. Durante questo festival, Marco raccontò la storia ancora con i libri sottomano e tutta la documentazione sfogliata col pubblico. Dopo due anni di composizione, Carlo Freccero e Felice Cappa gli chiesero di portarlo in televisione: quattro milioni e mezzo di spettatori, una cifra enorme per quel tipo di spettacolo, per quell'orario, per quella trasmissione... Di lì in poi c'è stato un cammino di riconoscimento reciproco, un teatro che ha trovato un proprio pubblico e un pubblico che ha trovato un proprio teatro.

Perché è avvenuto questo incontro? Di cosa aveva bisogno il pubblico e di cosa il teatro?

Sembra che siano lavori che rispondono a una domanda silenziosa: "Parlami di me! Guardami! Dimmi che mi hai visto!". Rispondono alla stessa domanda, a cui altre situazioni rispondono in maniera terribile: gente che si confessa in tv a ogni costo per il semplice valore dell'essere ripresi, di essere visti.

Perché questo bisogno di essere visti, ascoltati?

Nessuno ci vede più. La persona non è più al centro dell'attenzione e dei valori e ha paura di sparire.

Il narratore racconta con la luce accesa, non c'è la quarta parete, il narratore può parlare direttamente con il pubblico. Lo "vede" e dunque parla proprio a lui.

Questo linguaggio tiene conto della memoria, della necessità e della voglia di ascoltare memoria. Raccontami la mia storia, raccontami una storia che non conosco, ma "raccontami" vuol dire "fallo per me". C'è uno splendido passo di Pennac in *Come un romanzo* in cui l'autore cerca di spiegare il motivo per cui i bambini non leggono. I genitori dicono "Ma come, quando era piccolo voleva sempre che gli raccontassimo delle storie, e invece adesso che va a scuola non si riesce a fargli leggere un libro!". Pennac spiega che quando vostro figlio era piccolo voi vi siete trasformati in grandi narratori per lui e ogni

sera alla remissione dei peccati, vale a dire prima di andare a letto, diventavate tutte le sue meraviglie. Quando non vi sentivate abbastanza forti per inventare, siete diventati lettori meravigliosi e quando non avevate tempo né per leggere né per inventare, mescolavate le storie e lui sempre stava ad ascoltarvi rapito. Poi quando finalmente ha cominciato - sollevati e grati di poter avere un po' di tempo per voi - gli avete messo un libro in mano. "Leggiti!". Leggi ...da solo. Ma come pensavate che non odiasse la lettura, che gli ha tolto il bene più prezioso, cioè voi che raccontavate?

E' importante che tu sia qui.

E naturalmente i temi: il teatro di narrazione parla di argomenti spariti dal dibattito su altri mezzi di comunicazione. Temi civili, spesso scottanti.

Il fatto che la nostra società affidi agli artisti il compito di diventare delle specie di grilli parlanti è abbastanza disperante,... Negli spettacoli di Bebo Storti, Antonio Albanese, Roberta Biagiarelli, Marco Paolini, Paolo Rossi, Lella Costa, Ascanio Celestini e chiedo scusa se non li cito tutti, sono davvero tanti...si parla di argomenti che non vengono trattati se non da loro.

Come nasce il suo bisogno di fare teatro? Perché ha scelto la strada della narrazione?

A me piace tutto il teatro, anche quello meno riuscito o distante da me. Già mi sembra un miracolo che della gente stia in una sala per due ore ad ascoltare qualcuno in silenzio, senza berciare, contraddire, polemizzare. Mi sembra un atto di grande civiltà. In secondo luogo amo il teatro perché mi affascina il gioco antico e bambino del "facciamo che io ero..." oppure "se eri un principe chi eri?". Meravigliosa trasformazione. Insomma, è banale dirlo, ma è la vita che trasforma e si trasforma.

Anche il narratore è trasformazione continua.

Raccontare, recitare e qualche volta, se ti va bene, essere parlati...

Il messaggio al pubblico: guarda, puoi essere veramente tutto quello che vuoi, se vuoi e se lavori per crearti le condizioni per poterlo fare.

Mi piace il travestimento del teatro così come mi piaceva la sensazione di mettere le scarpe dei genitori.

Quello che detesto è la falsità, non la finzione che invece mi piace tantissimo.

Amo la tradizione, non la convenzione usata per rinuncia, per abitudine.

In genere il teatro mi è sempre piaciuto tutto, e questo, quando ero ragazzina, era un problema.

Sono cresciuta all'epoca delle grandi contrapposizioni: o eri "terzo teatro" o eri "postmoderno" o avanguardia o tradizione. Io andavo a vedere tutto: Dario Fo mi piaceva tantissimo, *Re Lear* di Strehler mi

piaceva e anche Ionesco del Gruppo della Rocca, il Bread and Puppet, il Living, Barberio Corsetti, Falso Movimento, Grotowski...."ma cosa sei?" mi dicevo, "da che parte stai?". "Laura, non sei né carne né pesce!"...

E come ha fatto a compiere la scelta della strada da seguire?

Ho scelto le persone. E gli spettacoli sono stati la mediazione tra quello che volevo fare io e quello che volevano fare i miei compagni o piuttosto la moltiplicazione. In questa strada di Settimo Torinese dove io vivo, una volta passavano i tir a doppio senso. Era una città orribile, aveva diecimila abitanti nel 1950 e trentamila nel 1960. Era più terribile delle peggiori periferie, un luogo di una tale emergenza sociale che non si poteva fare altro che costruire dormitori.

Abbiamo cominciato a lavorare su questo. "Perché qui tutto deve essere così brutto? Chi ha scelto per me questo paesaggio? Come posso modificarlo?"

Allora i miei compagni erano ragazzini: Lucio Diana aveva quattordici anni e Vacis ne aveva diciassette. Abbiamo cominciato col chiederci "Come diavolo siamo finiti qui?" e il primo lavoro che abbiamo fatto era sulla storia di Settimo e si chiamava *Questa storia non ci piace*; il secondo era *Signorine*, raccontava di tutte le persone non sposate in questa città che non volevamo figliasse città simili a lei.

Il teatro era uno strumento per spiegare a noi stessi ciò che non riuscivamo a capire.

La cifra del gruppo si formava attraverso una grande insofferenza per l'artificio, ci irritavano le cose finte che non arrivavano mai al sodo, noi eravamo alla ricerca di spiegazioni...

Bread and Puppet, il collettivo teatrale americano, di cui non capivamo una parola, riempiva il Palasport di forza spettacolare e di fascino, di marionette, trampoli, materia, ma anche corpi di attori con i loro figli piccolini in braccio, testimonianza d'arte mescolata alla vita, senza riserve e confini.

Quando vedevamo Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil eravamo completamente stregati da uno spettacolo che durava otto ore, pasti del pubblico inclusi nella scena.

E quando vidi Ottavia Piccolo nel *Re Lear* di Strehler rimasi commossa perché mostrò che si poteva fare teatro giovanissimi in modo superbo e nuovo, pur con un testo antico, già percorso mille volte.

I contenuti sono determinanti, ma sono anche affascinata dalla forma. Penso al *Canto per Torino*, spettacolo che resta fra quelli che ho amato di più. Attori di tutte le compagnie torinesi, allievi di tante scuole e accademie. La Mole Antonelliana vuota per l'ultima volta. Una voce che comincia a cantare, poi un'altra e un'altra ancora finché si trasforma in un coro di trenta persone che cantano... e riempiono lo spazio di suono, di danza, di parole dedicate a una città. Una

immagine bellissima, una emozione che sostiene molto del mio desiderio di teatro.

Va bene il narratore da solo, però spero che ci sia ancora teatro in cui potremo essere in venti, trenta, cinquanta... e che sia sostenuto, amato, accompagnato per molte città, per molte repliche. Sogno?

Credo che la narrazione sia anche una metafora dell'individualismo in cui viviamo.

In uno spettacolo collettivo c'è una metafora meravigliosa di un mondo di collaborazione, coabitazione che si può costruire, cioè "se ci riescono loro ad andare d'accordo, così tanti, sulla scena e a realizzare un'opera d'arte.. vuoi vedere che si riesce anche nel mondo reale?".

Qualche volta mi chiedo se noi single non siamo invece un po' i testimoni di questo bozzolo involuto e solitario.

Dopo di che mi tornano in mente le facce...Celestini! Si può parlare di tutto fuorché di involuto... Marco Paolini ha una grande lucidità perché ogni tanto sperimenta il suo lavoro anche con musicisti e altri artisti, una scelta che qualcuno gli ha rimproverato perché presenta risultati meno armonici, però ...bisogna pur mettere le mani in pasta se si vuole cucinare qualcosa di diverso!

La lingua del narrare?

Molti hanno il vantaggio di una lingua teatralmente sperimentata e duttile, penso al siciliano di Davide Enia... Il siciliano, il veneto e il napoletano sono lingue rimaste fortemente teatrali, anche il toscano perché gli si dà dignità di lingua patria, mentre noi a Torino... abbiamo qualche difficoltà in più, ma il melting pot linguistico dell'emigrazione ci aiuta con una varietà di stili, linguaggi e ritmi inimitabile!

DA GRANDE VOLEVO FARE L'ARCHITETTO

Roberto Tarasco

Da grande volevo fare l'architetto.

Alle elementari mi aveva appassionato una ricerca sulle abitazioni dell'uomo nella storia.

Dalla caverna dell'uomo preistorico alle palafitte, dallo ziggurat babilonese alla domus latina, le ville rinascimentali, i grattacieli di Manatthan.

Una serie di tavole disegnate, poi colorate, con gli omini in basso a destra che salutano col palmo della mano aperto.

Durante le medie ho cercato di mettere in pratica quei disegni così ho iniziato i primi esperimenti.

Costruire la capanna sul ciliegio, ma era già tanto se una volta salito riuscivo a stare aggrappato al tronco.

Costruire la capanna ai piedi del ciliegio, utilizzando cassette della frutta e scatoloni di recupero. Il risultato non era esaltante: una baracchetta con le finestre, la porta svirgola, una tenda a dividere la zona segreta e le ruote per fuggire in caso di attacco nemico.

Al liceo ho ideato il mio primo edificio durante le ore di educazione artistica.

Un igloo completamente trasparente, una cupola in vetro collocata in cima ad una ipotetica collinetta.

Un'unica grande stanza in cui avevo articolato l'angolo cottura, i servizi vista natura, un soppalco con la scala in cristallo e in cima il letto per guardare le stelle accendersi tutte le sere prima di addormentarsi.

La passione per il teatro non mi ha impedito di dare una manciata di esami ad architettura ma quando sono cominciate le tournée mi sono perso a girare per il mondo.

Facendo teatro ho però imparato a progettare in modo diverso: eterotopico.

Eterotopico vuol dire in altri luoghi.

Nel classico progetto utopico lo sforzo è realizzare l'obiettivo immaginato, il tempo che intercorre tra l'immagine e la realizzazione è tempo frustrato.

Durante la realizzazione del progetto spesso accadono incidenti, o semplicemente ci accorgiamo di nuove necessità, e la frustrazione aumenta.

Alla fine il risultato del progetto utopico è completamente diverso da quello che avevamo idealizzato.

Il progetto eterotopico invece è un viaggio entusiasmante per scoprire ciò che vogliamo realizzare, comprendendo incidenti di percorso ed evoluzioni nel tempo.

Vent'anni fa col Teatro Settimo realizzammo lo spettacolo manifesto del progetto eterotopico mettendo in scena gli esercizi sulla tavola di Mendeleev.

Nel 1860 Mendeleev aveva presentato al congresso di Karlsruhe la tavola che ordina gli elementi chimici.

Mendeleev ammetteva la propria ignoranza, affermava che gli elementi sarebbero stati scoperti negli anni, nei secoli a venire, per questo fino ad allora nessuno era riuscito a metterli in ordine.

La griglia che li conteneva era una scommessa sul futuro.

Così quando la Curino mi ha proposto di lavorare a *Una stanza tutta per me*, ho pensato che per costruire la stanza dovevo rispolverare l'architetto dimenticato che era in me, occorreva innanzitutto progettare una griglia, investire sul futuro.

Ingredienti: una autrice emergente, un dramaturg folle, che è uno spettacolo solo a sentirlo, l'entusiasmo di una regista neodiplomata per il lavoro d'attrice, una sartoria raffinata per confezionare un abito e non un costume, una scenografia impalpabile di immagini affidata a due giovanissime VJ cresciute a cartoon, teatro d'innovazione e MTV.

In scena spieremo idee, figure, accenti che percorrono le sinapsi di Virginia in una ipotetica giornata d'ottobre del 1928.

Voci del passato orchestrate con musiche di oggi, perché i pensieri di Virginia parlano al presente. Classico contemporaneo.

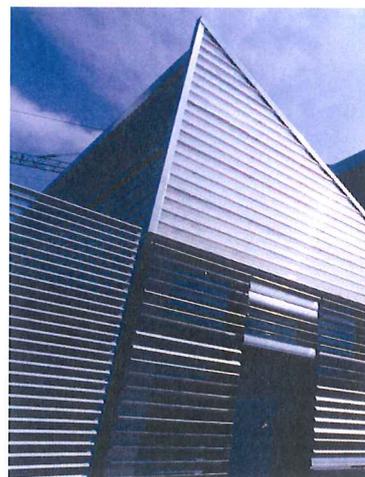
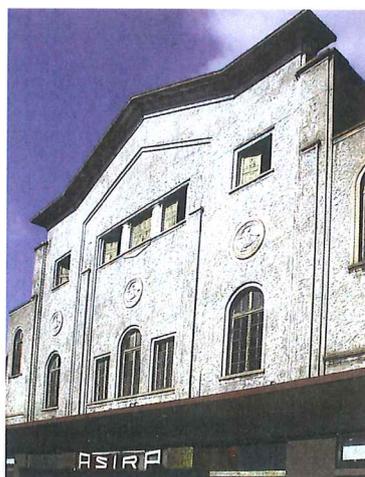
In scena una stanza trasparente con vezzose tende di pizzo, una stanza anticonformista, con le ruote, per fuggire la noia...

In scena, in basso a sinistra, la Curino-Virginia ci saluta con il palmo della mano aperto.

GLI SPAZI TEATRALI DELLA FONDAZIONE TST

Contemporaneamente all'avviamento dei numerosi cantieri in vista delle Olimpiadi del 2006, stiamo assistendo ad una nuova rinascita dell'attività teatrale, grazie all'affidamento e all'adozione di alcuni spazi già esistenti e di altri totalmente nuovi, futuri centri nevralgici della produzione e della rappresentazione. Nuove sedi e nuovi edifici entreranno a far parte dell'immaginario collettivo, fino a delineare una vera e propria carta geografica ricca di nuovi riferimenti spaziali e culturali. Dal centro fino ai margini e oltre i confini della città, aumenta la visibilità di un'organizzazione che punta all'affinamento dei mezzi per l'attività teatrale intesa nei suoi due aspetti, quello della continuità con la tradizione e quello della ricerca e del rinnovamento. Il conferimento di questo prestigio tutto nuovo, proveniente soprattutto dal sostegno della Città, mira alla riqualificazione della veste urbana in chiave architettonica e percorre il suo itinerario anche attraverso la rivisitazione di spazi abbandonati pronti a risorgere. L'attenzione è tutta sulle richieste e sulle aspettative del pubblico, sulla consapevolezza di vivere il fermento culturale che rende Torino sempre più riconoscibile a livello internazionale. Visto l'intento di promuovere un'attività teatrale che ancor più di ospitare possa produrre alta qualità di spettacolo, si rivela ideale questa rete, quasi unica nel panorama italiano, che determina le scelte e condiziona il gusto, dando spazio ad ogni esigenza per trovare la giusta collocazione. Sono dunque in fase più o meno avanzata di costruzione molte delle future sedi di produzione artistica, quelle da ristrutturare per rinascere con il vecchio aspetto, e le altre da cambiare più radicalmente o da costruire ex novo. E' ormai un cantiere avviato quello del Teatro Astra, che vede la collaborazione di specialisti dell'architettura e del teatro muoversi nella stessa direzione, nell'affrontare la trasformazione dalla vecchia destinazione d'uso in luogo per l'attività teatrale, alternativa a quella tradizionale. Conservando l'aspetto originario, l'edificio del Bonicelli si presenterà come un contenitore aperto, tecnologico e funzionale, che manterrà lo spazio unitario della sala.

Nell'ambito delle ristrutturazioni previste, il più ambizioso degli interventi riguarda il Teatro Carignano, che appare oggi come il risultato di successive trasformazioni, a partire dall'impianto originario fino all'ultimo sostanzioso restauro prima degli anni '90. Per migliorarne gli aspetti funzionali e trovare



una soluzione alle problematiche indotte dalla sua posizione all'interno del tessuto urbano, il teatro verrà riprogettato secondo nuove esigenze di fruibilità e distribuzione, riportando in vita porzioni dell'edificio in disuso da molti anni, come la sala delle Colonne al piano seminterrato, o lo scalone ottocentesco nel lato sud del prospetto. Uno degli obiettivi è la restituzione dell'aspetto originario del portico per aprire il teatro "verso l'esterno" e per ristabilire un diverso rapporto dell'edificio con la piazza.

Tra i luoghi già esistenti, anche quello della Cavallerizza Reale ha appena completato i lavori di trasformazione e messa a norma rispondendo ad esigenze di spettacolo aperte a contaminazioni di differenti linguaggi.

Tra gli spazi totalmente nuovi da realizzare, sorgerà per primo il Teatro Vittoria, nel cuore della città, con una nuova sala pensata per contenere circa 200 spettatori e dotata di sofisticate attrezzature tecnologiche; un'altra importante realizzazione, che sarà possibile annoverare presto tra le grandi sale di alta qualità a livello europeo, sarà il nuovo teatro da 1200 posti, firmato dall'architetto Mario Bellini, che riqualificherà la zona della Spina 2. Predisposto per la prosa, ma anche per eventi musicali e sperimentali, si caratterizzerà per flessibilità, dimensioni ed eleganza delle forme.

Nel panorama degli spazi teatrali in via di apertura, meritano una considerazione a parte le ex Fonderie Limone di Moncalieri, prossime all'inaugurazione. Già in fase di completamento, la sala teatrale è pronta per la sistemazione degli arredi e delle attrezzature. L'intero complesso, di grande suggestione, oltre ad ospitare la scuola del TST, si presta a varie forme di rappresentazione e riprende il concetto tipologico degli spazi neutri continuamente trasformabili, raggruppati all'interno di un'area che comprende anche laboratori e unità abitative, richiamando il modello di Gropius e della sua Bauhaus.

RISTRUTTURAZIONE TEATRO CARIGNANO

E' in corso di redazione il progetto di recupero del Teatro Carignano, finalizzato alla ristrutturazione e all'adeguamento normativo e funzionale.

Nato nel 1600 come "trincotto", locale destinato al gioco della pallacorda, l'edificio viene acquisito e trasformato in teatro nel 1703 dal principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, che lo dota per la prima volta di un palco e di logge, e lo apre al pubblico già nel 1712.

Nel 1752, il teatro subisce il primo vero intervento di

restauro, in seguito all'acquisizione della casa attigua da parte del principe Luigi di Savoia Carignano e all'affidamento a Benedetto Alfieri, primo architetto del re, dell'incarico di ridisegnare l'intero complesso, che già dall'anno successivo, diventa polo mondano e, insieme al Teatro Regio, simbolo di prestigio culturale della città.

L'attenzione principale dell'Alfieri viene rivolta alla sistemazione della piazza su cui il teatro si affaccia, entrando in rapporto diretto col palazzo della famiglia Carignano con una facciata porticata, racchiusa da due padiglioni sporgenti.

Nel 1786, in seguito ad un incendio, Gian Battista Ferroggio è incaricato dei lavori di ripristino, soprattutto per il macchinismo scenico; non si conosce con precisione l'entità dei suoi interventi ma Tamburini e altri autori ritengono che avesse ripreso la volumetria e le linee dell'Alfieri, date la rapidità dei tempi di esecuzione e la stessa capienza del numero dei palchi.

A partire da questa data si segnalano, tra gli interventi più importanti, quello del 1885 all'architetto Pietro Carrera, incaricato di ovviare ai problemi della sicurezza e di aumentare la capienza della sala, nonché l'ideazione e la realizzazione, nella zona sottostante la platea, di una sala colonnata da usare come foyer e la chiusura del porticato di facciata, per offrire maggiore spazio ai locali di accoglienza. La peculiarità del suo intervento sarà quella di essere riuscito a conciliare, nella realizzazione degli spazi, modernità e tradizione architettonica.

Questa del Carrera sarà l'impronta definitiva al Carignano, nonostante alcune modifiche successive risalenti agli anni trenta.

Dal 1977, il Carignano è stato acquisito dalla Città di Torino che, insieme al Teatro Stabile, oggi, mira alla realizzazione di un progetto di intervento globale, puntando al miglioramento delle condizioni di vivibilità e fruibilità da parte del pubblico e da quella degli operatori.



La ristrutturazione si articolerà in due lotti principali dei quali il primo riguardante l'apertura del portico verso la piazza, la restituzione del vecchio partito architettonico e dell'assialità con l'antistante palazzo Carignano; il secondo, invece, mirato alla ristrutturazione dell'intero edificio, con un'attenzione particolare rivolta all'adeguamento a norma di tutti gli impianti, alla costruzione *ex novo* di un impianto di condizionamento che renda fruibile il Teatro durante tutto l'anno, e alla dotazione di attrezzature scenotecniche come il palcoscenico mobile, una nuova cabina di regia, la graticcia attrezzata e un nuovo impianto luci di scena.

RISTRUTTURAZIONE DELL'EX CINEMA-TEATRO ASTRA

La Città di Torino e il Teatro Stabile hanno avviato il recupero dell'ex cinema Astra finalizzato alla sua trasformazione in sala teatrale.

Obiettivo principale è la realizzazione di un nuovo spazio teatrale adatto per la prosa in ogni sua forma e per eventi musicali, multimediali e di ricerca. L'intenzione è quella di un recupero della struttura che miri alla creazione di uno spazio dotato di sofisticate tecnologie teatrali, che proponga un'immagine di laboratorio permanente per lo studio e la ricerca sul teatro contemporaneo.



Vista la particolarità architettonica dell'edificio, tutelato dalla Soprintendenza e sottoposto a vincolo storico-artistico, l'obiettivo della trasformazione è stato prefissato nel rispetto del mantenimento dell'aura decadente dell'edificio.

Opera dell'ing. Contardo Bonicelli, incaricato dai proprietari nel 1928 della realizzazione di una nuova sala cinematografica, l'edificio fu acquistato dalla Città di Torino alla fine degli anni Settanta.

Questo comprende un fabbricato principale, che ospita lo spazio della sala e lo spazio dei foyer, su più livelli, con relativi collegamenti verticali, e un'area esterna, di pertinenza esclusiva, attraverso la quale si accede a un piccolo fabbricato, di un piano fuori terra, denominato *chalet*.

L'edificio è in cemento armato con struttura primaria della copertura a capriate e presenta motivi ornamentali di derivazione tipicamente *Art Déco*. terminate le fasi di progettazione, affidate al raggruppamento di professionisti con capogruppo il Prof. arch. Agostino Magnaghi, sono già cominciati i lavori in previsione della consegna del cantiere per la fine dell'anno 2005.

Presentandosi come un vuoto di forte carica emotiva, l'edificio viene ricostruito nell'ottica di una composizione per sottrazione, poiché gli interventi lo riporteranno alla scarna architettura strutturale, leggibile in tutte le sue parti, pensata per ogni tipo di rappresentazione.

Posti sala 400

LIMONE FONDERIE TEATRALI DI MONCALIERI

Fondate nel 1924, le ex Fonderie Limone si presentano come un'area del tutto singolare, isolata dalla città e pensata come luogo di vita comunitaria e produzione artistica. L'intenzione di farne una delle più importanti sedi teatrali per la città di Torino, è condivisa dal Comune di Moncalieri e dalla Fondazione del Teatro Stabile di Torino, prossime a rinnovare il vecchio legame attraverso una convenzione che ne stabilisca gli accordi in vista di una programmazione teatrale di grande ambizione, possibile grazie alla particolarità del luogo.



Divisa in diversi blocchi edilizi, l'intera struttura comprende la sala teatrale vera e propria e il foyer, la sala prove e la scuola di recitazione, locali tecnici e magazzini adibiti a laboratori e uffici, le unità abitative, le botteghe artigiane e un locale da destinare a birreria.

Concepito come zona polifunzionale, il progetto è ormai un cantiere a tutti gli effetti e prevede per il mese di febbraio 2005 la prima del *Woyzeck* di Büchner, per la regia di Giancarlo Cobelli. La presenza dei giardini e l'installazione di Marco Gastini, ne accentuano le differenze rispetto alle altre sale teatrali della città e la rendono fortemente suggestiva.

TEATRO VITTORIA

Sono in fase di ultimazione i lavori di realizzazione del nuovo Teatro Vittoria, grazie alla collaborazione di Zara Italia srl e della Città di Torino.

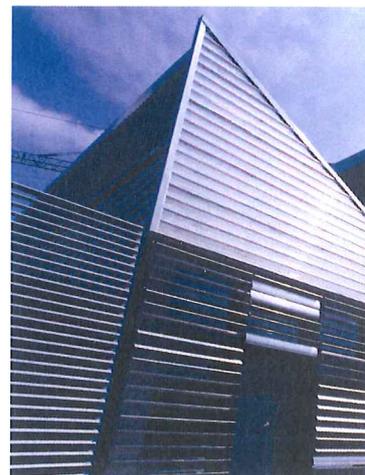
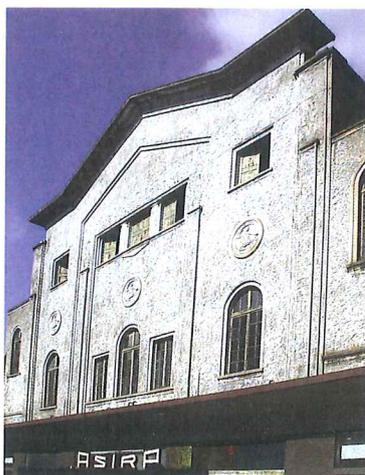
Lo spazio si troverà all'ultimo livello dell'ex cinema di Via Gramsci e conterà circa 200 posti, per una programmazione che spazierà dalla prosa alla danza alla musica da camera.

Il progetto, redatto in collaborazione da due importanti studi d'architettura, Archeias e Isola, intende realizzare un teatro di nicchia, uno spazio esclusivo, un salotto prestigioso dal gusto raffinato. Prevede infatti un'accuratissima analisi della distribuzione spaziale dei posti in platea, fuori dai canoni tradizionali, dell'acustica, grazie alla scelta di materiali pregiati, e di un'attrezzatura illuminotecnica tecnologicamente avanzatissima.

GLI SPAZI TEATRALI DELLA FONDAZIONE TST

Contemporaneamente all'avviamento dei numerosi cantieri in vista delle Olimpiadi del 2006, stiamo assistendo ad una nuova rinascita dell'attività teatrale, grazie all'affidamento e all'adozione di alcuni spazi già esistenti e di altri totalmente nuovi, futuri centri nevralgici della produzione e della rappresentazione. Nuove sedi e nuovi edifici entreranno a far parte dell'immaginario collettivo, fino a delineare una vera e propria carta geografica ricca di nuovi riferimenti spaziali e culturali. Dal centro fino ai margini e oltre i confini della città, aumenta la visibilità di un'organizzazione che punta all'affinamento dei mezzi per l'attività teatrale intesa nei suoi due aspetti, quello della continuità con la tradizione e quello della ricerca e del rinnovamento. Il conferimento di questo prestigio tutto nuovo, proveniente soprattutto dal sostegno della Città, mira alla riqualificazione della veste urbana in chiave architettonica e percorre il suo itinerario anche attraverso la rivisitazione di spazi abbandonati pronti a risorgere. L'attenzione è tutta sulle richieste e sulle aspettative del pubblico, sulla consapevolezza di vivere il fermento culturale che rende Torino sempre più riconoscibile a livello internazionale. Visto l'intento di promuovere un'attività teatrale che ancor più di ospitare possa produrre alta qualità di spettacolo, si rivela ideale questa rete, quasi unica nel panorama italiano, che determina le scelte e condiziona il gusto, dando spazio ad ogni esigenza per trovare la giusta collocazione. Sono dunque in fase più o meno avanzata di costruzione molte delle future sedi di produzione artistica, quelle da ristrutturare per rinascere con il vecchio aspetto, e le altre da cambiare più radicalmente o da costruire ex novo. E' ormai un cantiere avviato quello del Teatro Astra, che vede la collaborazione di specialisti dell'architettura e del teatro muoversi nella stessa direzione, nell'affrontare la trasformazione dalla vecchia destinazione d'uso in luogo per l'attività teatrale, alternativa a quella tradizionale. Conservando l'aspetto originario, l'edificio del Bonicelli si presenterà come un contenitore aperto, tecnologico e funzionale, che manterrà lo spazio unitario della sala.

Nell'ambito delle ristrutturazioni previste, il più ambizioso degli interventi riguarda il Teatro Carignano, che appare oggi come il risultato di successive trasformazioni, a partire dall'impianto originario fino all'ultimo sostanzioso restauro prima degli anni '90. Per migliorarne gli aspetti funzionali e trovare



una soluzione alle problematiche indotte dalla sua posizione all'interno del tessuto urbano, il teatro verrà riprogettato secondo nuove esigenze di fruibilità e distribuzione, riportando in vita porzioni dell'edificio in disuso da molti anni, come la sala delle Colonne al piano seminterrato, o lo scalone ottocentesco nel lato sud del prospetto. Uno degli obiettivi è la restituzione dell'aspetto originario del portico per aprire il teatro "verso l'esterno" e per ristabilire un diverso rapporto dell'edificio con la piazza.

Tra i luoghi già esistenti, anche quello della Cavallerizza Reale ha appena completato i lavori di trasformazione e messa a norma rispondendo ad esigenze di spettacolo aperte a contaminazioni di differenti linguaggi.

Tra gli spazi totalmente nuovi da realizzare, sorgerà per primo il Teatro Vittoria, nel cuore della città, con una nuova sala pensata per contenere circa 200 spettatori e dotata di sofisticate attrezzature tecnologiche; un'altra importante realizzazione, che sarà possibile annoverare presto tra le grandi sale di alta qualità a livello europeo, sarà il nuovo teatro da 1200 posti, firmato dall'architetto Mario Bellini, che riqualificherà la zona della Spina 2. Predisposto per la prosa, ma anche per eventi musicali e sperimentali, si caratterizzerà per flessibilità, dimensioni ed eleganza delle forme.

Nel panorama degli spazi teatrali in via di apertura, meritano una considerazione a parte le ex Fonderie Limone di Moncalieri, prossime all'inaugurazione. Già in fase di completamento, la sala teatrale è pronta per la sistemazione degli arredi e delle attrezzature. L'intero complesso, di grande suggestione, oltre ad ospitare la scuola del TST, si presta a varie forme di rappresentazione e riprende il concetto tipologico degli spazi neutri continuamente trasformabili, raggruppati all'interno di un'area che comprende anche laboratori e unità abitative, richiamando il modello di Gropius e della sua Bauhaus.

RISTRUTTURAZIONE TEATRO CARIGNANO

E' in corso di redazione il progetto di recupero del Teatro Carignano, finalizzato alla ristrutturazione e all'adeguamento normativo e funzionale.

Nato nel 1600 come "trincotto", locale destinato al gioco della pallacorda, l'edificio viene acquisito e trasformato in teatro nel 1703 dal principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, che lo dota per la prima volta di un palco e di logge, e lo apre al pubblico già nel 1712.

Nel 1752, il teatro subisce il primo vero intervento di

restauro, in seguito all'acquisizione della casa attigua da parte del principe Luigi di Savoia Carignano e all'affidamento a Benedetto Alfieri, primo architetto del re, dell'incarico di ridisegnare l'intero complesso, che già dall'anno successivo, diventa polo mondano e, insieme al Teatro Regio, simbolo di prestigio culturale della città.

L'attenzione principale dell'Alfieri viene rivolta alla sistemazione della piazza su cui il teatro si affaccia, entrando in rapporto diretto col palazzo della famiglia Carignano con una facciata porticata, racchiusa da due padiglioni sporgenti.

Nel 1786, in seguito ad un incendio, Gian Battista Ferroggio è incaricato dei lavori di ripristino, soprattutto per il macchinismo scenico; non si conosce con precisione l'entità dei suoi interventi ma Tamburini e altri autori ritengono che avesse ripreso la volumetria e le linee dell'Alfieri, date la rapidità dei tempi di esecuzione e la stessa capienza del numero dei palchi.

A partire da questa data si segnalano, tra gli interventi più importanti, quello del 1885 all'architetto Pietro Carrera, incaricato di ovviare ai problemi della sicurezza e di aumentare la capienza della sala, nonché l'ideazione e la realizzazione, nella zona sottostante la platea, di una sala colonnata da usare come foyer e la chiusura del porticato di facciata, per offrire maggiore spazio ai locali di accoglienza. La peculiarità del suo intervento sarà quella di essere riuscito a conciliare, nella realizzazione degli spazi, modernità e tradizione architettonica.

Questa del Carrera sarà l'impronta definitiva al Carignano, nonostante alcune modifiche successive risalenti agli anni trenta.

Dal 1977, il Carignano è stato acquisito dalla Città di Torino che, insieme al Teatro Stabile, oggi, mira alla realizzazione di un progetto di intervento globale, puntando al miglioramento delle condizioni di vivibilità e fruibilità da parte del pubblico e da quella degli operatori.

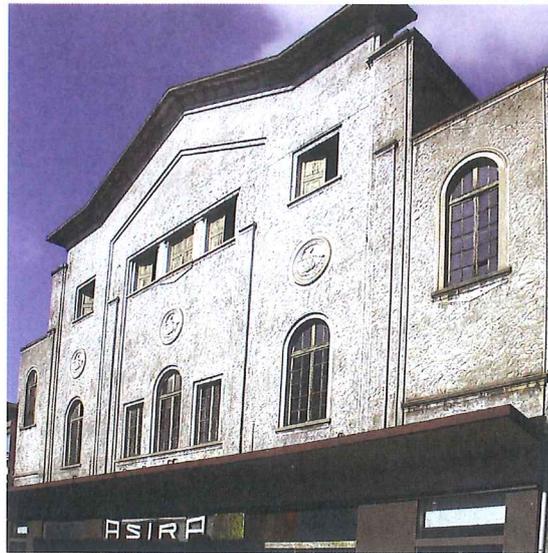


La ristrutturazione si articolerà in due lotti principali dei quali il primo riguardante l'apertura del portico verso la piazza, la restituzione del vecchio partito architettonico e dell'assialità con l'antistante palazzo Carignano; il secondo, invece, mirato alla ristrutturazione dell'intero edificio, con un'attenzione particolare rivolta all'adeguamento a norma di tutti gli impianti, alla costruzione *ex novo* di un impianto di condizionamento che renda fruibile il Teatro durante tutto l'anno, e alla dotazione di attrezzature scenotecniche come il palcoscenico mobile, una nuova cabina di regia, la graticcia attrezzata e un nuovo impianto luci di scena.

RISTRUTTURAZIONE DELL'EX CINEMA-TEATRO ASTRA

La Città di Torino e il Teatro Stabile hanno avviato il recupero dell'ex cinema Astra finalizzato alla sua trasformazione in sala teatrale.

Obiettivo principale è la realizzazione di un nuovo spazio teatrale adatto per la prosa in ogni sua forma e per eventi musicali, multimediali e di ricerca. L'intenzione è quella di un recupero della struttura che miri alla creazione di uno spazio dotato di sofisticate tecnologie teatrali, che proponga un'immagine di laboratorio permanente per lo studio e la ricerca sul teatro contemporaneo.



Vista la particolarità architettonica dell'edificio, tutelato dalla Soprintendenza e sottoposto a vincolo storico-artistico, l'obiettivo della trasformazione è stato prefissato nel rispetto del mantenimento dell'aura decadente dell'edificio.

Opera dell'ing. Contardo Bonicelli, incaricato dai proprietari nel 1928 della realizzazione di una nuova sala cinematografica, l'edificio fu acquistato dalla Città di Torino alla fine degli anni Settanta.

Questo comprende un fabbricato principale, che ospita lo spazio della sala e lo spazio dei foyer, su più livelli, con relativi collegamenti verticali, e un'area esterna, di pertinenza esclusiva, attraverso la quale si accede a un piccolo fabbricato, di un piano fuori terra, denominato *chalet*.

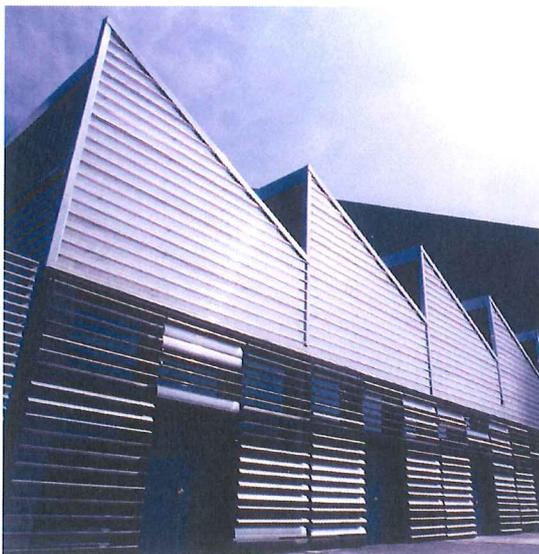
L'edificio è in cemento armato con struttura primaria della copertura a capriate e presenta motivi ornamentali di derivazione tipicamente *Art Déco*. terminate le fasi di progettazione, affidate al raggruppamento di professionisti con capogruppo il Prof. arch. Agostino Magnaghi, sono già cominciati i lavori in previsione della consegna del cantiere per la fine dell'anno 2005.

Presentandosi come un vuoto di forte carica emotiva, l'edificio viene ricostruito nell'ottica di una composizione per sottrazione, poiché gli interventi lo riporteranno alla scarna architettura strutturale, leggibile in tutte le sue parti, pensata per ogni tipo di rappresentazione.

Posti sala 400

LIMONE FONDERIE TEATRALI DI MONCALIERI

Fondate nel 1924, le ex Fonderie Limone si presentano come un'area del tutto singolare, isolata dalla città e pensata come luogo di vita comunitaria e produzione artistica. L'intenzione di farne una delle più importanti sedi teatrali per la città di Torino, è condivisa dal Comune di Moncalieri e dalla Fondazione del Teatro Stabile di Torino, prossime a rinnovare il vecchio legame attraverso una convenzione che ne stabilisca gli accordi in vista di una programmazione teatrale di grande ambizione, possibile grazie alla particolarità del luogo.



Divisa in diversi blocchi edilizi, l'intera struttura comprende la sala teatrale vera e propria e il foyer, la sala prove e la scuola di recitazione, locali tecnici e magazzini adibiti a laboratori e uffici, le unità abitative, le botteghe artigiane e un locale da destinare a birreria.

Concepito come zona polifunzionale, il progetto è ormai un cantiere a tutti gli effetti e prevede per il mese di febbraio 2005 la prima del *Woyzeck* di Büchner, per la regia di Giancarlo Cobelli. La presenza dei giardini e l'installazione di Marco Gastini, ne accentuano le differenze rispetto alle altre sale teatrali della città e la rendono fortemente suggestiva.