

teatro/ PUBBLICO



info

biglietteria TST

Via Roma, 49

tel. 011 517 6246 - orario 12.00-19.00, lunedì riposo

numero verde

800 235 333

informazioni 24 ore su 24

su spettacoli, abbonamenti, biglietti - tel. 011 5169 490

vendita telefonica

È possibile acquistare i biglietti a prezzo intero per tutti gli spettacoli della stagione (pagamento con Carta di Credito) telefonando allo 011 563 7079
orario 12.00-18.00 dal martedì al sabato

biglietteria on line

(pagamento con Carta di Credito)

www.teatrostabiletorino.it

www.teatrostabiletorino.it
info@teatrostabiletorino.it
redazione@teatrostabiletorino.it

Teatro/Pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu,

Adriano Bertotto, Ave Fontana

Progetto Grafico: Stoppini.org

Realizzazione di Gianpaolo Alciani

Art consulting Paola Manfrin

Relazioni amministrative Loredana Gallarot

Relazioni esterne Elisabetta Donat-Cattin

In redazione

Daria Aime (impaginazione), Lorenzo Barello,

Annalisa Bocco, Patrizia Bologna, Silvia Carbotti,

Daria Dibitonto, Giorgia Marino

Hanno collaborato a questo numero

Fiorenzo Alfieri, Roberto Alonge, Sergio Ariotti,

Gnosi Bivona, Laura Cherubini, Sergio Chiamparino,

Pietro Crivellaro, Edoardo Fadini, Roberta Ferraresi,

Barbara Ferrato, Bruno Gambarotta, Valter Giuliano, Gianni Oliva,

Alberto Papuzzi, Rosa Andrea Polacco, Marcello Sorgi

Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino, tel. 011 5169 404

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Stampa Comito Torino

Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004



FONDAZIONE
**TEATRO
STABILE
TORINO**

in occasione dei suoi **50 anni**

il Teatro Stabile di Torino propone due pubblicazioni:

“Teatro Stabile Torino 1955-2005: gli spettacoli”

a cura di **Pietro Crivellaro**

Un catalogo ufficiale e ragionato che contiene anzitutto i dati dettagliati dei 300 e più spettacoli prodotti nell'arco dei cinquant'anni di attività. In parallelo segnala inoltre, stagione per stagione, i dati essenziali delle centinaia di spettacoli ospitati nei diversi teatri e spazi gestiti dal Tst a Torino.

Grazie alla generosa documentazione fotografica è una vetrina della memoria storica del Tst, ma nello stesso tempo è lo strumento di consultazione ufficiale, indispensabile per lo studioso. In appendice, a complemento dell'attività artistica, le diverse redazioni degli statuti e tutti i consigli d'amministrazione.

“Teatro di città”

a cura di **Nico Orengo**

Oltre cinquant'anni di storia del Teatro Stabile e di Torino, visti attraverso alcuni dei suoi spettacoli e protagonisti della vita sociale e culturale della città. Uno spettatore d'eccezione, lo scrittore Nico Orengo, racconta la storia di Torino attraverso il suo teatro.

(Il titolo del presente volume è in via di definizione)

Immagine di copertina:

Ritratto di Mario Merz

Agliè, 1969

Photo: Paolo Mussat Sartor, Torino

Quarta di copertina:

Mario Merz:

A Mallarmé, 2003

giornali, scritta al neon “un coup de dés jamais n'abolira le hazard”

di colore azzurro

newspapers, neon writing “un coup de dés jamais n'abolira le hazard”

55 x 720 x 80 cm

Foto: Paolo Pellion di Persano Torino

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro
PUBBLICO**Walter
Le Moli**

Direttore Artistico Tst

Si sta creando un nuovo modello di Stabilità Pubblica a Torino?

Parlare di "nuovo modello" mi sembra un discorso superato. È il concetto stesso di "modello", infatti, ad essere finito.

Dunque non un "modello" di Stabile, ma diversi modelli di Teatro?

Parlerei, piuttosto, di idee diverse di teatro. Il che non vuol dire, ovviamente, che queste "idee di teatro" non comprendano il passato, ovvero quello "che è stato". Ma noi possiamo parlare di "modello" solo quando ci riportiamo ad una forma d'arte consolidata, storicizzata, come è, ad esempio, il teatro d'Opera.

Ovvero?

Nell'Opera non solo è lecito ma doveroso avere un modello, una struttura unica da San Pietroburgo a Chicago, perché ci si confronta con una forma "chiusa" come la partitura, la musica. Nell'opera ci si deve rapportare, necessariamente, alla tradizione, al passato, e in questo contesto si possono tentare letture diverse e rinnovamenti.

Con la prosa, almeno in Italia, non abbiamo mai avuto una "codificazione", e ci limitiamo a "scimmiettare" un'arte consolidata. In realtà abbiamo bisogno di modelli diversi per creare questo apparente movimento, per aggirare, cioè, il confronto necessario con il passato e con la tradizione...

Per questo non è possibile parlare di un modello teatrale?

C'è stato, finora, un unico modello di Teatro Stabile, ovvero quello nato a Milano con Grassi e Strehler. Ma quella idea di unico modello di Teatro Stabile, che da Milano a Palermo riproduce le stesse condizioni e funzioni, mi sembra, oggi più ispirata al taylorismo, alla catena industriale che non al teatro. Si è cercato di porre rimedio a questa contraddizione, immaginando che ogni direttore portasse con la propria personalità la differenziazione della struttura.

SEGUE A PAGINA 3

**Mauro
Avogadro**

Vice-Direttore Artistico Tst

Quale augurio al Teatro Stabile di Torino in occasione dei suoi cinquant'anni?

Forse questo compleanno, più che una celebrazione, può essere, per chi opera all'interno del teatro, un momento di riflessione rispetto alla trasformazione che lo Stabile, come Teatro Pubblico italiano, ha subito dal '55 a oggi parallelamente ai cambiamenti della nostra società e della nostra città. Lo Stabile è nato nell'immediato dopoguerra, sull'onda della creazione del primo Teatro Stabile in Italia, il Piccolo Teatro di Milano, dopo lo Stabile di Genova. Facendo ricorso alla mia memoria di spettatore torinese e di teatrante, posso dire che è stato sicuramente uno dei teatri che maggiormente ha avuto la funzione di specchio della società. La mia attività di operatore all'interno del Tst comincia però solo nel 1989, quando sono venuto a Torino come collaboratore di Ronconi. L'avvio della sua direzione fu, negli anni Novanta, la conferma che la città desiderava offrire un teatro di qualità al massimo livello. In quegli anni, clamorosi nel numero degli spettacoli indimenticabili presentati a Torino – come *Gli ultimi giorni dell'umanità*, ma anche *L'uomo difficile* di Hofmannstahl e *Venezia salva* di Simone Weil – si è proprio visto un grande teatro.

In questi tre anni di gestione con Walter Le Moli abbiamo invece cercato di raggiungere quel che ci eravamo prefissati:

SEGUE A PAGINA 4

**50 anni del Teatro
Stabile di Torino****Alfieri, Alonge, Ariotti, Avogadro, Bartolucci, Binasco, Bracchino, Branciaroli, Brogi, Chiamparino, Crivellaro, Cobelli, Curino, de Bosio, De Luna, Fadini, Ferrero, Gambarotta, Giuliano, Guerrieri, Le Moli, Livermore, Longhi, Magnaghi, Malosti, Marchese, Marsan, Messina, Oliva, Papuzzi, Passatore, Picchioni, Pitoiset, Pozzi, Re Rebaudengo, Roncaglia, Ronconi, Rota, Servillo, Sorgi, Vacis, Valmorin, Voltolini****Agostino Re Rebaudengo**

Presidente Tst

Teatro/Pubblico vuole festeggiare i cinquanta anni dalla nascita del Tst. Cosa è, oggi, il Teatro Stabile di Torino?

Per parlare del Teatro Stabile di Torino, occorre partire da una prospettiva necessariamente più ampia. Ovvero collocare il percorso che ha affrontato il nostro teatro in questi anni in un progetto decisamente più articolato: mi riferisco, in particolare, alla prospettiva di "Torino Internazionale", un'associazione cui partecipano tutti gli enti della Città, e che sta elaborando alcune riflessioni molto interessanti. Tra queste, anche il "Piano Strategico" che dovrebbe dare indicazioni per lo sviluppo futuro di Torino che, come altri grandi centri del Nord Europa, sta attraversando una fase cruciale della sua storia. Stiamo affrontando, infatti, il necessario passaggio di tante città industriali, prettamente legate all'attività metalmeccanica, a società post-industriali. Un processo già avvenuto – o ancora in atto – in medie e grandi metropoli come Barcellona, Manchester, Glasgow. Negli ultimi anni i governi di tutti i paesi del mondo stanno investendo nel settore della Cultura: da New York, che rinasce dopo l'11 Settembre anche grazie al nuovo Moma; al nuovo utilizzo degli spazi urbani di Shanghai dopo anni di espansione di grattacieli. Urbanisti e economisti sostengono che il ripristino e il rinnovo urbano siano la nuova frontiera economica del XXI secolo.

SEGUE A PAGINA 2

E se pure l'Italia è un paese all'avanguardia sulle politiche di tutela e valorizzazione dei beni culturali, non dobbiamo dimenticare che la cultura non deve essere intesa solo come bellezza del patrimonio artistico e architettonico da tutelare, ma anche come teatro, danza, musica da promuovere attraverso la produzione, l'educazione, l'investimento. Si tratta, in buona sostanza, di definire nuove strategie: ed è quello che stiamo tentando con il Tst. Deve essere chiaro che oggi la cultura non è solo strumento per la creazione dell'identità civile del Paese ma anche motore di sviluppo sociale ed economico, fattore di conoscenza e incontro tra i popoli. La politica di valorizzazione è un fondamentale elemento di coesione sociale e culturale: ecco perché Regioni ed Enti locali hanno investito in modo considerevole negli ultimi anni proprio nella cultura. Anche in questo caso, gli esempi nazionali non mancano, da Brescia, che da città industriale crea delle società per la gestione e la promozione culturale; a Roma, che tenta un rinnovamento investendo nelle espressioni artistiche contemporanee, creando nuovi spazi museali e una città della Musica come l'Auditorium; a Bologna, che crea la cittadella dell'arte, recuperando le Manifatture tabacchi dell'Ottocento; a Napoli, che si distingue per il rinnovamento del sistema di offerta di luoghi e attività culturali...

La politica culturale come prioritaria, dunque?

I dati sulla produzione industriale nazionale e sul Prodotto Interno Lordo negli ultimi tre anni mettono in crisi il nostro sistema economico basato sulla continua espansione industriale: ovvio quindi pensare di rilanciare l'economia italiana investendo in settori come i beni culturali, la ricerca e il turismo, che creerebbero nuove forme di consumo e di occupazione. E Torino, in questo contesto, sta facendo passi significativi. Dalla enorme crescita dell'attività cinematografica, grazie a Film Commission e Museo del Cinema, all'arte contemporanea, ad iniziative come "Luci d'artista" e molto altro.

In questo contesto, allora, si colloca il percorso che abbiamo intrapreso con il Teatro Stabile, un percorso di rinnovamento e profonda ristrutturazione, che guarda al futuro non solo del teatro, ma anche della città. Ecco, dunque, che anche il progetto "Domani", molto impegnativo dal punto di vista organizzativo e di grande valore dal punto di vista artistico, affidato da Walter Le Moli, direttore del nostro Teatro, a Luca Ronconi in occasione delle Olimpiadi invernali, parla di questa trasformazione in atto nella nostra città: cinque spettacoli che indagano, in modo diverso, non solo le potenzialità del tessuto urbano torinese, ma anche il ruolo della cultura, le contraddizioni del contemporaneo, i temi scottanti della società italiana ed europea di questi anni.

Dunque Torino città d'Europa...

Deve per forza essere così. Si tratta, infatti, di stabilire un importante confronto con quelle città d'Europa e del Mondo che hanno vissuto fasi analoghe di trasformazione, riflettendo anche sul fatto che alcuni di questi processi di mutazione sociale e urbanistica non sempre riescono: in alcuni casi si è registrato un preoccupante "flop", ma notiamo come – laddove quel progetto di evoluzione e rivoluzione è riuscito – c'è stato un forte investimento proprio nel settore della cultura.

La cultura e lo spettacolo, infatti, anche se non sono settori dai grandi numeri in termini di occupazione, garantiscono, quando di qualità, un'attenzione ed una visibilità nazionale ed internazionale che favorisce e a volte traina il rilancio economico.

Ecco, dunque, perché è importante riflettere sul ruolo che il teatro e l'attività culturale possono avere e avranno nella Torino del futuro. Il Teatro Stabile di Torino, allora, proprio per festeggiare i suoi cinquanta anni di vita, dovrà sempre più riaffermare il proprio ruolo di protagonista della vita culturale di una città in cambiamento.

Magari anche guardando al rapporto con un bacino più ampio: alla regione Piemonte e a Milano...

Un aspetto interessante è proprio il rapporto tra Torino e Milano: sono allo studio, da parte delle Camere di Commercio delle due città, ipotesi di sviluppo davvero importanti.

Le due città nel 2010 vivranno un collegamento come mai prima con la linea ferroviaria ad Alta Velocità: dobbiamo quindi guardare ai progetti di "Grande Regione" già elaborati in Europa o negli Stati Uniti: penso alla collaborazione tra Glasgow e Edimburgo, ai rapporti sempre più stretti tra Lione e Marsiglia, nati proprio grazie al TGV. Insomma, scommettere su un pensiero comune tra le due città, rinforzando il progetto MI-TO, vuol dire, per le due città, essere competitivi su scala europea in tutti i settori, industriali e dei servizi. Settori in cui comincia a sentirsi come troppo stretta la dimensione locale, che ha fatto sì che Milano e Torino lavorassero, indipendentemente l'una dall'altra, con orizzonti ridotti e su mercati circoscritti. L'idea di

"policentrismo", con Milano e Torino che possono pensare assieme attività produttive e di sviluppo, significa riqualificare il tessuto urbano, aprire ulteriori possibilità sociali, economiche e culturali, per un bacino d'utenza ampio e di portata europea.

Anche in questo caso, la trasformazione delle città e l'integrazione del territorio è la prospettiva fondamentale per pensare al Tst del futuro. Dobbiamo saperci rapportare a queste ipotesi di sviluppo, dobbiamo necessariamente proseguire in un processo di innovazione del Teatro Stabile per aprirlo a prospettive più ampie, più europee...

Il rapporto tra il teatro e la città deve essere di reciproca e continua crescita. Mi viene in mente il caso di una città situata a 140 km a nord est di Pechino, Taijin, una città con un grande porto. Pechino ha 15 milioni di abitanti, Taijin ne ha altri 12 milioni e nell'area tra le due città vivono trenta milioni di persone. Stanno costruendo una linea ferroviaria ad alta velocità per collegare i due centri. Quindi, su un asse ferroviario che si potrà percorrere in un'ora, ci saranno 60 milioni di abitanti e il treno sarà utilizzato come un "tram" metropolitano...

Mi sembra indispensabile, allora, porsi il problema della trasformazione della città, quindi del "significato" di tale trasformazione, ovvero riflettere sull'integrazione, sugli aspetti culturali e sulla capacità di elaborare visioni ampie, legate ai grandi numeri. Dobbiamo porci il problema della necessità, a questo punto, di sviluppare aggregati metropolitani collegati da una "linea retta" o "spezzata", ovvero da una ferrovia semplice ma sufficiente per competere a livello planetario: il rischio, in caso contrario, è di diventare "marginali" perché non avremmo la forza di diffondere le nostre idee, di creare spettacoli, mostre ed eventi e ovviamente sviluppare un sistema economico per un numero sufficiente di persone...

Il rischio è quello di perdere la fruizione di scala più che l'economia di scala: quindi, a mio parere, quando ci poniamo il problema delle città non è più sufficiente pensare solo a Torino rispetto ai problemi che abbiamo sulla dimensione internazionale...

Si tratta allora di capire come e quanto il teatro possa incidere sul processo di trasformazione della città...

Quello che sta facendo il Teatro Stabile di Torino e che farà nei prossimi due anni deve essere letto in una visione generale, armonizzando il nostro percorso al percorso di trasformazione della città...

Pensiamo al grande teatro che verrà costruito: è un progetto per cui avevamo combattuto già cinque anni fa per far sì che fosse inserito nel Piano Strategico. È solo un esempio per dire che Teatro Stabile di Torino ha partecipato, fin dal primo momento, alla elaborazione del "Piano Strategico" di rinnovamento della città: e sin dal primo momento si era capita l'importanza della cultura e del Tst. Il nostro teatro, in questi anni, ha dimostrato di essere un motore di sviluppo importante perché non solo genera un indotto, ma è elemento di aggregazione sociale e acceleratore di altre attività. Se poi, come detto, questa trasformazione non è più solo a livello di città, ma di Sistema Paese, e forse non solo...

I risultati non sono mancati: abbiamo aperto le Fonderie Limone a Moncalieri, abbiamo riaperto il suggestivo Teatro Vittoria, entro il 2005 recuperiamo gli spazi dell'Astra, abbiamo dato nuova vita ai bellissimi spazi della Cavallerizza...

Insomma, stiamo lavorando per ridisegnare una "mappa teatrale" della città.

Presto il pubblico di Torino comincerà a frequentare il nuovo teatro Vittoria: questo spazio sarà programmato dal Tst dalla prossima stagione, ma ha visto la sua inaugurazione proprio con la Conferenza Stampa di presentazione del progetto "Domani" di Luca Ronconi.

Il progetto "Domani": forse più un punto di "partenza" che un punto di arrivo nel percorso di aggiornamento del Tst. In un'intervista lei ha detto che bisognava arrivare alle Olimpiadi come momento di "verifica", quasi un check di metà strada...

Il progetto "Domani" è significativo da molteplici punti di vista. Da un lato abbiamo i contenuti, le idee, il progetto artistico, la regia di Luca Ronconi, che abbraccia temi scottanti e di grande attualità – magari affrontati con la mediazione di testi "classici" – dall'economia alla biologia alla guerra... Temi sui quali, grazie al teatro, tutta la società civile, nazionale ed internazionale, potrà riflettere ed interrogarsi.

Ma, parallelamente a questo fondamentale aspetto, c'è anche da ricordare un altro motivo di interesse del progetto: mi riferisco all'avvio dei corsi di formazione, agli accordi con il sindacato, con il Teatro Regio e con la Film Commission, alle 140 persone che entrano nel sistema produttivo dopo aver fatto dei cor-

si specifici. Insomma, grazie al progetto "Domani" si formano nuove professionalità, che sono destinate innanzitutto a lavorare con Luca Ronconi, ma che in realtà, saranno figure professionali capaci di soddisfare una domanda che per fortuna sta diventando sempre più ampia ed importante.

Che questi futuri professionisti di settore provengano da Torino e dal Piemonte è una grande soddisfazione.

Ma il progetto "Domani" è anche la celebrazione dei Cinquanta anni del Tst: un modo per festeggiare questo compleanno in un ambito internazionale?

In occasione dei Cinquanta anni del Tst non abbiamo voluto organizzare un galà, ma abbiamo voluto spingere sull'acceleratore delle attività e della crescita strutturale, arrivando a questo "compleanno" con spazi teatrali rinnovati, con opportunità di sviluppo, con una crescita produttiva e di "peso" del Tst sul panorama nazionale e con una prima apertura, significativa, alla scena internazionale. Quindi abbiamo voluto arrivare a questo appuntamento in piena attività con la Cavallerizza, le Fonderie Limone, il Vittoria, cui si aggiungerà il rinnovato Teatro Carignano: entro fine anno partirà la gara di appalto, i lavori cominceranno dopo le Olimpiadi, a giugno 2006; abbiamo la copertura finanziaria per la ristrutturazione, e il progetto è davvero molto bello.

"L'azienda" Fondazione Teatro Stabile che stato di salute vive?

C'è un aspetto importante da sottolineare: da Associazione siamo passati a Fondazione.

Siamo in assoluto il primo ente in Italia che, utilizzando il nuovo quadro legislativo si è trasformata da Associazione in Fondazione. E questa è una tranquillità ulteriore in prospettiva.

Credo che nel nostro Teatro siano cambiate tante cose importanti. Penso a quando, quindici anni fa, era nato, all'interno del Teatro Stabile, il Circuito Regionale: successivamente, però, le indicazioni ministeriali hanno invitato gli Stabili ad una maggiore attenzione alla città di riferimento, e non a tutto il tessuto regionale. Circa un anno fa, per risolvere il problema, abbiamo creato un'apposita Fondazione: lo Stabile ha "scorporato" tutta l'attività regionale affidandola ad un ente autonomo che si occupa dei diciannove teatri in tutto il territorio regionale. Da questo punto di vista, allora, il Tst ha avuto il coraggio di farsi da parte per dare vita ad un nuovo centro di sviluppo. Allo stesso tempo abbiamo istituito il Centro Servizi nell'area metropolitana e, rispetto a un rapporto piuttosto "acceso" in passato, abbiamo attivato un sistema in cui il Teatro Stabile ha contribuito a dare vita, sostenere ed aiutare, in modo sufficientemente equo – e sicuramente in modo molto maggiore rispetto a quello che succede in altre città – le varie realtà teatrali che in questo territorio operano.

Un'ultima domanda. Lei è un appassionato di arte contemporanea. Quanto ritrova nella vita teatrale dello Stabile il linguaggio della creazione contemporanea internazionale?

Mi sembra che nel Teatro Stabile di oggi ce ne sia molto di più rispetto al passato, ma con la stessa sincerità dico, e forse è questo il bello, che c'è ancora tanta strada da fare. I Teatri Stabili, a mio parere, sono, ad esempio, ancora terribilmente legati a una raffigurazione scenografica "tradizionale". Allo stesso tempo credo però che sarebbe sbagliato voler cancellare il passato, certa tradizione. Il Tst – che a seguito dell'acquisizione del Gruppo della Rocca e del Teatro Settimo ha in sé anche l'elemento di apertura all'innovazione e alla ricerca teatrale –, deve quindi mantenere e sviluppare i temi e i titoli "classici" anche nelle forme tradizionali, ma facendo attenzione che quelle forme non diventino "stantie". Deve, però, anche lavorare sull'innovazione rivolgendosi di più ai giovani e a temi contemporanei, attraverso l'utilizzo di forme diverse. E anche in questa prospettiva, il Tst può permettersi qualcosa di più: grazie alle nuove sale e ad alcuni "esperimenti" realizzati anche al Carignano o in spazi non convenzionali della città, stiamo capitalizzando esperienze interessanti. Quindi ci sentiamo più sicuri nell'affrontare, nei prossimi anni, anche produzioni più innovative e di respiro internazionale, che possano e sappiano affiancarsi al teatro "classico" di eccellenza.

ANDREA PORCHEDDU
(ha collaborato Patrizia Bologna)

Pagina a fianco,
una scena di *Marat/Sade* di Peter Weiss,
nella regia di Walter Le Moli.

WALTER LE MOLI - segue dalla prima

Ma questo processo si è esaurito, non dà più risultati: non è servito affidare ai soli direttori il compito di differenziare un teatro dall'altro. L'idea che un direttore sia sufficiente per differenziare un teatro dall'altro è una bella illusione, non c'è nessuna differenza tra il direttore della Chrysler e quello dell'BMW, poiché l'unico obiettivo per entrambi è il profitto... quindi, anche se le intenzioni sono diverse, tutto finisce per uniformarsi. Per avere differenze, bisogna che le strutture siano differenti, bisogna aprire e portare "altro", all'interno delle Istituzioni, significa portare personalità attraverso una "multietnicità" di sguardi, senza per questo fare direzioni collegiali, che non risolvono il problema.

E gli Stabili, allora, non hanno fatto altro che cercare di ripetere l'idea di teatro di Strehler e Grassi...

Siamo in una fase di grande fluidità dei linguaggi e dei codici. Ma dobbiamo fare attenzione: questa sorta di ipercinetività non è rivoluzionaria, poiché ci troviamo di fronte ad una "indeterminazione", che ha superato anche la fase del relativismo culturale.

Il problema è creare una Istituzione culturale che accetti il confronto con la fluidità e, al tempo stesso, con la storia. L'indeterminazione come percorso naturale? Ecco la sfida. E in questo senso lo Stabile di Torino ha fatto, in questi anni, alcuni passi strategici: a partire dall'attivazione di spazi diversi fino all'aumento significativo dell'attività di produzione.

Attrezzarsi, in questo senso, significa rivedere gli stessi metodi di funzionamento di un'istituzione. Perciò se siamo entrati in un periodo di "indeterminazione" forse dobbiamo anche noi assumere una prospettiva "quantistica".

Ma al tempo stesso, avvertiamo una grande necessità di regole, un'attenzione per la struttura, per il Tempo, per la durata dell'opera d'arte. Nel consumismo del contemporaneo, anche l'arte viene bruciata, dimenticata, standardizzata. E invece dovremmo domandarci cosa resterà del nostro teatro, cosa resterà del nostro tempo. In questo senso, il recupero di un confronto sistematico con la tradizione può essere fondamentale.

E perciò, non si può più parlare di modello unico: le cose fin qui dette possono riguardare Torino e il suo Teatro, ma non certo Palermo, o Napoli, o Venezia o i teatri di altre città, cui non posso chiedere di seguire lo stesso percorso.

Questa sensazione, questo punto di vista scaturisce proprio dall'analisi del tessuto urbano di Torino, dal grande movimento che si respira in città: siamo spinti in questa direzione, verso questo pensiero, proprio da quanto accade nella nostra città. E poi sono i flussi artistici europei e mondiali che indicano percorsi possibili...

Ma, come faceva dire Brecht a Giulio Cesare, «io non offro alcuna garanzia...»

Importante, però, è pensare ad una struttura che sia pronta ad adeguarsi ai problemi che nascono dalla produzione artistica, e che non costringa al contrario, ovvero che l'arte debba adeguarsi alla struttura. Penso ad un Teatro Stabile che sia pronto a cogliere la fluidità dell'arte e della società, ma anche capace di riflettere sulla tradizione e sulla storia.

In momenti in cui la società recalcitra, è ferma o impaurita, l'istituzione pubblica ha il compito di spingere, di osare, di dare coraggio, di immettere energie – anche economiche – nella società. Forse è una sorta di "new deal", non so, non voglio dare definizioni: certo è che ognuno deve, o dovrebbe, cercare una propria idea...

Per elaborare una specifica idea di teatro, dunque, occorre partire dal tessuto urbano, dalle economie, dalla società...

Non solo, anche dalle tensioni e dalle cose meravigliose per capire quanto un'istituzione possa contribuire a "spingere" in una certa direzione, per dare alla cultura una ricaduta su tutta la città. Contemporaneamente, dunque, non possiamo dimenticare l'autonomia individuale delle singole Istituzioni: ognuno deve fare la propria strada, suonare il proprio strumento in quell'ampia orchestra che è la città. In fondo tutto questo mi dice che se una volta era necessario costruire un linguaggio comune, oggi (tralasciando i discorsi campanilistici, regionalisti, localisti), forse i teatri sono davvero la porta verso l'Europa, sono porti franchi in cui potrebbe circolare merce "senza dogana". Non basta più pensare ai teatri come spazi in cui mescolare linguaggi contingui, come musica, teatro, danza: questo è già un "fatto" del passato, qualcosa di ormai acquisito. Noi dovremmo essere un passo più avanti...

In Italia ci muoviamo lentamente, forse più lentamente che altrove, mi sembra però che a Torino abbiamo intrapreso questo percorso: poi se altre città, altri teatri, vorranno seguirci, ben vengano. Ma ognuno a suo modo, facendo costante riferimento alla propria storia. Ed è qui, in questa prospettiva, che mi sembra di poter individuare una ricchezza possibile. Se ognuno si desse da fare come ha fatto, in questi due anni, il Teatro di Torino, certo non si supererebbe la crisi del teatro, ma senza dubbio si avrebbero più "tentativi", più esperienze e quindi una maggiore eliminazione di fattori che contribuiscono a non far superare questa crisi. Fattori che, invece, restano sempre sotto-traccia nella vita teatrale italiana. Si tratta, allora, di tentare strade diverse per eliminare i fattori di crisi, oppure, semplicemente, di accettare l'ineluttabilità di una situazione apparentemente irreversibile... La città di Torino si è prestata a fare da "apripista", e grazie alla sintonia tra la città e il suo teatro, lo Stabile sta tracciando un percorso.

Quali i contributi di idee per questa stagione?

Intanto il progetto "Domani", realizzato in occasione delle Olimpiadi, è da valutare anche come frutto della maggiore capacità di "fuoco" che ha lo Stabile, una struttura che, per questo, ha potuto impegnarsi in un progetto di simile ampiezza e complessità. Poi, se tutta l'Europa Occidentale si muove verso Est, forse anche il teatro dovrebbe dare un'occhiata a quelle culture: cosa c'è di meglio, come ambasciatore, della cultura per aprire un dialogo e favorire incontri?

Un omaggio alla grande scuola del teatro dell'Ex Unione Sovietica, dunque, in apertura di stagione, e un evento internazionale per le Olimpiadi, ma non solo. Pensiamo alla ricerca, avviata da tempo, sul rapporto tra musica e teatro. L'opera che allestiremo con il Teatro Regio – *La Tempesta*, un'opera "commissionata" a Carlo Galante e Luca Fontana, ovvero un libretto nuovo sull'originale shakespeariano e una nuova creazione musicale che prende le mosse da Purcell – sarà coprodotta da Stabile e Ente Lirico di Torino. È una novità: in Italia non è comune che due istituzioni, una di prosa e l'altra musicale, si uniscano in un progetto che, speriamo, potrà avere sviluppi ulteriori, aprendo prospettive in direzioni che oggi non siamo ancora in grado di valutare...

Il teatro musicale: è interessante notare che la musica è stata scritta da grandissimi innovatori della scena teatrale e può, ancora, dare grandi stimoli alla riflessione sulle poetiche e le strutture del teatro. Facciamo un esempio: noi oggi siamo abituati al registratore. Ma mettere un'orchestra, anche piccola, in scena, modifica l'assetto della ricezione e della recitazione: non è più possibile parlare di "immedesimazione", avendo a fianco degli attori una fonte sonora che non arriva "dal cielo" in modo esoterico, ma che scaturisce da musicisti, da uomini e donne che fanno musica sulla scena. Ecco, questi sono rapporti che mi piacerebbe investigare e ampliare ulteriormente, anche al di là della significativa "commissione" dell'opera in cartellone questa stagione. E mi piacerebbe fare questi passi assieme alle forze musicali di Torino: il Regio, innanzitutto, ma penso anche all'Unione Musicale, a tutta la grande "forza" musicale viva nella città di Torino, proprio per portare nuova linfa al teatro, perché il teatro trovi altri angoli visuali, altre prospettive di ricerca...

Abbiamo cercato, in questo senso, anche di affrontare una indagine sui grandi temi che nascono dai classici: un'analisi dei temi irrisolti, delle domande eterne, delle parole attorno alle quali continuiamo ad interrogarci. Facciamo l'esempio del concetto di "Patria", *Heimat* per i tedeschi: che cos'era la Patria per gli antichi greci? E cosa è oggi? Cosa vuol dire "straniero", cosa "nemico"? Teatro vuol dire "vedere" e in questo senso anche guardare: chi fa teatro, si fa guardare, ma, al tempo stesso, si guarda intorno, guarda al mondo... Dunque, rapportarsi ai romanzi, alla letteratura, non significa fare "esercizi di stile", ma aprire filoni di riflessione in luoghi deputati a questo, come è, e deve essere, il Teatro: vogliamo portare dentro il teatro, quei temi che fanno parte del background dell'Occidente.

Intanto il Teatro Stabile di Torino si sta trasformando in una "casa degli attori"...

È aumentato moltissimo il numero degli attori impegnati nelle nostre produzioni, nella nostra stagione. E il Cinquantenario del Tst è importante anche in questo senso: sono oltre 200 gli attori coinvolti. Molti artisti sono ormai "radicati" nella struttura, basti pensare agli spettacoli che ormai costituiscono repertorio del Teatro, come *Il benessere*, *Pene d'amore perdure* o *La donna del mare*. Non è detto che il percorso dello Stabile debba rimanere immutato, ma credo che questi siano segnali che danno fiducia, speranza a tutto il teatro. C'è sempre un luogo d'eccellenza, un luogo che si occupa di "tirare la volata" per gli altri. Un luogo, insomma, che si pone come volano per una nuova produttività...

Torino sta cambiando, e con la città cambia il suo teatro. Il disegno di contribuire allo sviluppo di nuove idee per lo Stabile è ormai avviato. Cosa resta da fare?

Città come Manchester, Barcellona, Bilbao hanno affrontato e affrontano crisi non uguali ma simili a quella che sta vivendo Torino: crisi che scaturiscono dal bisogno di rinnovare la propria identità. In alcuni casi, questi cambiamenti sono stati affrontati con successo, in altri meno, e Torino sta cercando di percorrere una propria strada.

Ma il mio compito è dare una personalità alla struttura, senza che diventi la "mia" personalità. Poi vedremo cosa sarà della città: se si porrà in dialogo con Milano, Lione o Genova... Ma, come dice Shakespeare, «essere pronti è tutto».

ANDREA PORCHEDDU



un teatro di totale apertura alle esperienze più diverse, per il bene del teatro e degli spettatori. Ci siamo dunque mossi su diversi piani: i nuovi spazi; l'ingresso di nuovi artisti, attori, collaboratori; la diversificazione dell'offerta in considerazione della compresenza di pubblici differenti.

Quali progetti per il futuro dello Stabile?

Ora che siamo riusciti a costruire questa grande rete di teatri torinesi e a stabilire un'intensa collaborazione tra tutte le istituzioni culturali della città, dobbiamo dare delle risposte concrete alle esigenze dello spettatore torinese, che ha la caratteristica di delegare al teatro della sua città le scelte culturali. Il cittadino manifesta così una grande fiducia verso l'istituzione. Perciò nella gestione del teatro dobbiamo prestare grande attenzione alle proposte che facciamo, siano esse le più contraddittorie: tutte devono avere alla base la garanzia di un livello di qualità riconosciuta. Se sbagliamo, dobbiamo sbagliare attraverso una proposta di qualità, che poi per qualsiasi motivo può anche non funzionare.

Che rapporto ha con il suo pubblico?

Il rapporto è ottimo, ma peculiare. A me piace osservare e spiare le reazioni del pubblico ai diversi spettacoli, sia nell'emozione sia nella reazione fisica, che può essere una risata, la rigidità in un momento di gelo, o l'applauso. A Torino, l'esplicitazione della reazione emotiva è sempre molto contenuta. Se, però, si parla con lo spettatore, che si è comportato in modo così algido, dice "mi sono divertito come un pazzo", "mi sono sbellicato dalle risa" o "quel momento faceva piangere". In realtà racconta ciò che gli accade interiormente, convinto che alla sua realtà interiore corrisponda una manifestazione fisica, dall'esterno quasi impercettibile. Lo spettatore torinese ha molta fiducia nei confronti del Teatro Stabile e ce lo dimostra non solo con l'aumento nel numero degli abbonati, ma col tipo di atteggiamento che tiene in teatro: profonda attenzione allo spettacolo, ma temperata da grande compostezza e controllo. Per noi attori e registi è un'ottima palestra: se si sfonda il controllo emotivo di un torinese vuol dire che si è davvero fatto un capolavoro.

Un bilancio del lavoro di quest'anno?

Premetto che voglio fare una considerazione sui dati oggettivi e sui pareri esterni che ho raccolto, non voglio tessere gli elogi di un lavoro ancora in corso di cui faccio parte, come molti amano fare. Sicuramente, il primo motivo di soddisfazione è l'aumento degli abbonati. L'intenso lavoro di promozione ha prodotto buoni risultati. Il secondo è l'apertura dei nuovi spazi: vedere contemporaneamente attivi il Carignano, il Gobetti e le tre sale della Cavallerizza Reale è stato emozionante. In alcune settimane si aveva persino la sensazione di trovarsi in un festival teatrale invernale, quando tante persone attraversavano la Cavallerizza chiedendosi in quale sala andare. In un momento di crisi economica in cui i cittadini devono fare attenzione a selezionare i generi essenziali da comprare, questo afflusso di pubblico testimonia come a Torino il teatro sia percepito come un fatto necessario. 13.500 abbonamenti è un numero che promuove il teatro a grande evento culturale della città. Naturalmente sono soddisfatto anche del successo dei miei due spettacoli presentati nel corso della stagione. In particolare, sono felice di aver vinto la sfida de *La donna del mare*, testo di difficile realizzazione che ha avuto un grande successo torinese e si appresta a una lunghissima tournée nelle maggiori città d'Italia.

Quali sogni sono ancora nel cassetto?

Quello che io sogno, per un teatro futuro e per il mio lavoro teatrale, è che la compagnia del teatro non abbia un'attività limitata ad alcuni periodi dell'anno, né sia esclusivamente legata a singole scritture, ma preveda contratti più lunghi, per poter pianificare un'attività lavorativa continuativa. Solo così regista e attori possono crescere insieme e ottenere risultati importanti. Col tempo si crea una tale complicità da favorire non soltanto la qualità del nostro lavoro, ma lo stesso ente pubblico che ha finanziato l'impresa: se inizialmente un simile progetto implica costi aggiuntivi, nel momento in cui si crea un codice comune e un'intesa profonda tra attori, registi e collaboratori, si possono poi risparmiare tempo e denaro. Credo che il compito di un attore/regista oggi sia quello di restituire un alto livello di recitazione agli attori, quasi una restituzione dello *ius primae noctis* col pubblico, che il regista in passato si era arrogato. Un pubblico così affezionato al suo teatro come quello di Torino merita che si continui a crescere, così come ad affrontare ruoli e spettacoli sempre diversi, per stupire lo spettatore e spiazzarlo.

Cosa resta da fare?

Sicuramente resta moltissimo da fare, ma con la consapevolezza che bisognerà fare di necessità virtù, a causa della scarsità di risorse economiche disponibili. Purtroppo la situazione ci costringe a fare i salti mortali per garantire spettacoli di alta qualità, che hanno sempre costi elevati. La speranza, in ogni caso, è che i nostri committenti, chiunque essi siano, mantengano salda la consapevolezza che il teatro è qualcosa di irrinunciabile non solo per chi lo fa, perché ci vive, ma per gli stessi cittadini, per molti dei quali è un'esigenza primaria.

DARIA DIBITONTO

Pietro Crivellaro

Responsabile Centro Studi Tst

Come spesso accade ai bambini che vengono al mondo senza curarsi degli orari d'ufficio, il Teatro Stabile di Torino vide la luce nella notte tra venerdì 27 e sabato 28 maggio 1955 nella Sala Rossa del municipio di Torino. Il sindaco che presiedette la lunga e animata seduta del consiglio comunale era il democristiano avvocato Amedeo Peyron. Egli fu anche, a norma dello statuto originario, il primo presidente della neonata "municipalizzata" teatrale che poi governerà nelle prime sette stagioni. Ma come si conviene, la "levatrice" fu una donna, la professoressa Maria Cesaro Tettamanzi, un assessore "all'Istruzione e alle Belle Arti" lucida e determinata. Oggi ben pochi possono aver presente che tempra di personaggio fosse la Tettamanzi, laureata alla Normale di Pisa, esponente del movimento cattolico e della resistenza, che affidò le sue memorie partigiane a un libro spiritosamente intitolato *Diario di un due di briscola* (Brescia, 1997). Per quanto energica e capace, non era però una teatrate, sicché non possiamo considerarla anche vera "mamma" del Piccolo Teatro, come si chiamò in origine lo Stabile, ricalcando il modello milanese fondato da Strehler e Grassi nel 1947. Dovremmo piuttosto parlare di un "padre", poiché il suggeritore per gli affari teatrali del sindaco e dell'assessore alla vigilia della nascita del Piccolo Teatro fu l'avvocato Carlo Trabucco, un noto giornalista divorato dalla passione per il teatro, commediografo e critico drammatico, ben introdotto nel milieu teatrale. Trabucco era allora codirettore del "Popolo Nuovo", quotidiano fondato a Torino alla Liberazione, che avrebbe chiuso i battenti alla fine del 1958. Per dare l'idea del valore dei redattori che ci lavoravano giova ricordare almeno Gian Renzo Morteo, protagonista del primo ventennio dello Stabile e poi amatissimo docente di teatro all'Università; e poi Giorgio Calcagno, uscito di scena all'improvviso la scorsa estate, sempre attento alle vicende del teatro come caposervizio di spettacoli e cultura a "La

Stampa"; e ancora Carlo Casalegno, futuro vicedirettore de "La Stampa" ucciso dalle Brigate Rosse; Beppe del Colle poi direttore di "Famiglia Cristiana"; lo schivo Achille Valdata memoria storica degli spettacoli a "Stampa Sera" e "La Stampa"; don Carlo Chiavazza maestro di giornalismo; e i futuri leader democristiani Carlo Donat-Cattin e Gian Aldo Arnaud.

Fu dunque Trabucco a suggerire come primo direttore Nico Pepe, un attore di origine friulana allora ben noto e apprezzato, rimasto famoso come interprete di Pantalone. Si erano conosciuti a Roma quando Trabucco era redattore capo al "Popolo" e Pepe, che alternava il teatro al cinema, si arrabattava come direttore del Teatro Ateneo, il teatro dell'Università che navigava in pessime acque. Il progetto varato dal consiglio comunale quella notte di fine maggio di cinquant'anni fa venne messo a punto da Nico Pepe con gli amministratori torinesi in pochissimi mesi tra la fine del '54 e la primavera del '55. Giunto sotto la Mole, Pepe reclutò subito come braccio destro il giovane Nuccio Messina, futuro direttore organizzativo nel decennio 1964-74.

Se i fondatori furono di fatto dei democristiani non bisogna pensare a un colpo di mano dello scudocrociato perché la delibera di fondazione fu approvata anche da comunisti, socialisti e liberali: 45 sì su 49 consiglieri presenti, 3 astenuti e un solo contrario, il missino Casalena. La scelta politica era matura perché era dalla fine della guerra, che aveva ridotto in macerie la maggior parte dei teatri torinesi, che si discuteva di una rinascita teatrale come elemento chiave per la ricostruzione morale della città. I fautori di uno Stabile torinese ricordavano l'illustre precedente della Compagnia Reale Sarda fiorita prima dell'Unità d'Italia, la memoria di Gramsci e Gobetti critici di teatro, ma avevano ancora vissuto l'epoca in cui Torino era ancora una piazza primaria ambita dalla Duse e da Pirandello, fino alla fiammata del Teatro di Gualino soffocato dal fascismo.

Crollato il regime, il decennio che precede la fondazione dello Stabile registra vari fermenti di rinnovamento teatrale soprattutto a sinistra, a cominciare dagli spettacoli realizzati dall'Unione Culturale di Franco Antonicelli, con la regia del latinista Vincenzo Ciaffi. Nel Teatro Sperimentale di Torino, animato dal futuro critico d'arte Eugenio Battisti, debuttarono Raf Vallone, che sfondò nel 1949 con *Riso amaro*, e Gualtiero Rizzi che diverrà una colonna dello Stabile. Nel gruppo I Nomadi mossero i primi passi Giancarlo Cobelli, Enzo Tarascio, Iginio Bonazzi, Enza Giovine. Più tardi, dalla Cooperativa Spettatori del Piemonte animata da Ernesto Cortese usciranno Claudia Giannotti, Bob Marchese, Giuliana Calandra. A Torino si pubblicava anche la rivista teatrale più diffusa del tempo, "Il Drama", fondato nel 1925 e diretto da Lucio Ridenti, anch'egli sostenitore della candidatura Nico Pepe. Come si sa, la biblioteca e l'archivio di Ridenti, alla sua morte nel 1973, saranno il nucleo originario del Centro Studi Tst. E infine non dimentichiamo che all'inizio del 1954 nasce a Torino la televisione, che nei primi anni riserva al teatro uno spazio oggi neppure immaginabile. Dopo anni di discussioni, il primo passo concreto fu l'incarico del Comune al Piccolo Teatro di Genova per due cicli di recite al Teatro Gobetti nella stagione 1954-55. Si giunse alla forzatura di presentare la compagnia ospite come Piccolo Teatro di Torino e Genova. Si rivelò un passo falso che ferì l'amor proprio del pubblico torinese e l'esperimento sparagnino di uno "Stabile delegato" naufragò nei dissensi e nei debiti. Quando invece andò finalmente in scena il primo spettacolo del Piccolo Teatro della Città di Torino, *Gli innamorati* di Carlo Goldoni, si dovettero organizzare tre successive inaugurazioni, il 31 ottobre 1955 per le autorità e la critica, il 1° novembre per i lavoratori e il 3 novembre per il pubblico normale. Nel rinnovato Teatro Gobetti furono altrettanti "esauriti".

Marcello Sorgi

Direttore de "La Stampa"

Per la sua tradizione, per la sua qualità, per gli attori e i registi che ha ospitati, auguro allo Stabile di Torino e al suo pubblico lunghi anni di buon teatro. In particolare auguro al suo presidente Agostino Re Rebaudengo, alla sua direzione artistica e al suo consiglio quella creatività e quell'adeguato riscontro di finanziamenti pubblici e privati, che riporteranno l'ente teatrale torinese a posizioni di primato. Torino, nel 2006 delle Olimpiadi del ghiaccio e della neve, sarà la capitale mondiale del libro: aprile 2006 - aprile 2007. Non è un caso che l'evento coincida con i trent'anni di "Tuttolibri", il primo e unico settimanale italiano del genere, divenuto poi supplemento culturale de "La Stampa", il più diffuso in Italia.

Da sempre Torino è meta di scrittori e pensatori. Nell'università passò Erasmo da Rotterdam. Per via Po cavalcò Vittorio Alfieri. Al 6 di via Carlo Alberto abitò Friedrich Nietzsche. Nella casa vicina al Po, Emilio Salgari sognava Sandokan e il Corsaro Nero. Qui Antonio Gramsci fondò il settimanale "L'ordine Nuovo", Piero Gobetti pubblicò gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale e Primo Levi ritornò da Auschwitz a testimoniare l'atroce esperienza del lager. Si identificano con Torino tanti altri autori: Pavese e Fenoglio, Natalia Ginzburg, Calvino, Fruttero e Lucentini,

Bobbio, Pareyson, Abbagnano, Del Noce, Geymonat, Firpo, Galante Garrone. E si indentificano con Torino grandi marchi editoriali come Utet, Paravia, Sei, Einaudi, Bollati Boringhieri. Torino è anche spettacolo e arte. La prima città wagneriana d'Italia, quella in cui debuttò *La Bohème*, quella in cui Toscanini cominciò la sua marcia trionfale, quella che produsse dell'ottimo jazz ha un'offerta musicale di livello europeo: con l'Orchestra sinfonica nazionale del-

la Rai, il Teatro Regio e la sua Filarmónica '900, le raffinate stagioni del Lingotto. Ha un Teatro Stabile che funziona bene. Ha un Museo del Cinema ormai meta turistica come il Museo Egizio in pieno rilancio. E Palazzo Bricherasio, Palazzo Cavour, la Promotrice, la Gam, la Fondazione Sandretto e il Museo di Rivoli sono mete ormai di visitatori internazionali. Sono queste le chiavi d'una Torino positiva e vitale, che giustamente aspira a un rilancio turistico.



Giovanni De Luna

Storico

Qual era la situazione a Torino nel 1955?

Torino è una città che alterna periodi di staticità a periodi di grande dinamismo. Dopo lo slancio del periodo successivo alla Liberazione fu come se la città si ripiegasse su se stessa: riaffiorarono tutte le sue caratteristiche tradizionali, quella sorta di frammentazione per compartimenti stagni che costituisce il tratto peculiare della realtà torinese nella sua dimensione statica. La geografia di Torino negli anni Cinquanta offre un quadro nitido di questa frammentazione territoriale e sociale: Borgo San Paolo era un quartiere operaio, Barriera di Milano era un quartiere operaio, la Crocetta era un quartiere borghese... Il mondo della cultura era altro e separato rispetto al mondo dell'economia, il tempo libero degli operai era diverso dal tempo libero dei borghesi. Ciascuna di queste realtà componeva la mappa di una città attraversata da netti confini e frazionata in microcosmi isolati. Durante le fasi di dinamismo, tut-

tavia, questi compartimenti stagni saltano e si assiste ad un grande rimescolamento: la cultura popolare irrompe nei santuari del mondo intellettuale, si supera l'idea delle "riserve indiane", studenti e operai stanno tutti insieme.

Gli anni Cinquanta, si diceva, erano un periodo di staticità. Tuttavia, sotto la crosta di immobilismo che si era formata sulle speranze post-Liberazione e su quello slancio ricostruttivo, in realtà si agitavano dei fermenti che sarebbero esplosi pochi anni dopo. La Torino degli anni Cinquanta era come uno di quei grattacieli che vengono demoliti con l'esplosivo: un minuto sono intatti, interi, e un minuto dopo sono crollati nella polvere. Quell'immagine di staticità era destinata ad andare in frantumi nel giro di pochissimi anni, travolta da uno sviluppo economico impetuoso, da una immigrazione che ne ridisegnò i caratteri originari, da una serie di fenomeni che cambiarono profondamente il volto della città. Dalla fine degli anni Cinquanta in poi Torino non sarà mai più come prima: quell'epoca segnò il congedo della città dalla

sua realtà tradizionale. Non a caso la storia della cultura torinese curata da Bobbio si ferma nel 1950, cioè l'anno del suicidio di Cesare Pavese, data epocale per il mondo intellettuale del capoluogo piemontese.

Ha accennato ad una fase di forte espansione economica che la città viveva in quegli anni e la cui conseguenza più evidente fu il fenomeno dell'immigrazione dal Sud...

Nel decennio '51-'61 l'industria automobilistica conobbe un picco di produzione impressionante. La Fiat mise in produzione la Cinquecento e la Seicento ed ebbe inizio il fenomeno della motorizzazione di massa. Gli italiani scoprivano l'automobile e Torino era al centro di questa scoperta. La prima e più importante conseguenza sociale di questo boom fu l'ondata migratoria che arrivò prima dal Veneto e poi da tutto il Meridione, ridisegnando le abitudini dei torinesi. L'esistenza materiale della gente si trasformò fin nelle più minute manifestazioni della quotidianità. Cambiarono i giochi: nei bar si giocava ai tarocchi, mentre quando arrivarono i meridionali si cominciò a giocare a tresette e a scopa. Cambiarono le abitudini alimentari: a Porta Palazzo arrivarono i sapori e i prodotti del Sud, dal peperoncino ai limoni. Cambiò la geografia del tifo cittadino: se prima per il Torino facevano il tifo gli operai e per la Juventus i borghesi, con l'arrivo dei lavoratori meridionali la Juventus diventò una squadra proletaria. Si modificò, insomma, l'antropologia della città, mutarono le coordinate dell'esistenza collettiva.

Per il mondo intellettuale quello fu il periodo dell'impegno politico e della sprovvincializzazione. Quale penetrazione ebbero questi fermenti nella società?

La cultura di quegli anni risentiva della condizione di staticità e di frammentazione a cui facevo prima riferimento. La ricaduta sul piano dell'esistenza collettiva della città era, dunque, minima: la casa editrice Einaudi e l'Unione Culturale, fondata da Franco Antonicelli, erano delle cattedrali nel deserto. Alla fine del decennio, tuttavia, si colloca un evento culturale che ottenne un riscontro impressionante nella città: il ciclo di lezioni sull'antifascismo e la Resistenza organizzate da Antonicelli al Teatro Alfieri. In quell'occasione la cultura uscì dai suoi santuari e incontrò le masse: migliaia di persone affollarono il teatro per quelle lezioni. Quando, nel '64, fu rappresentata la pièce di Antonicelli, *Festa grande d'aprile*, all'Alfieri in quattro giorni si contarono più di 10.000 presenze.

Quali figure di spicco si possono individuare nel mondo culturale torinese di quel periodo?

Sul piano della cultura tradizionale il primato spetta certamente all'Einaudi e ai nomi che orbitavano attorno alla casa editrice. Ma se parliamo dell'attenzione alle trasformazioni sociali, Raniero Panzieri, dirigente del Movimento Operaio, fu tra tutti gli intellettuali non solo torinesi, ma italiani, uno dei più lucidi nell'analisi della realtà in mutamento. Non va dimenticata, poi, la sociologia torinese, che espresse personalità del valore di Luciano Gallino. Si può dire, insomma, che Torino fu tra le poche città italiane a dotarsi di strumenti culturali in grado di capire e analizzare la trasformazione.

Alcuni storici parlano di un paradosso: finché a Torino durò l'aspro conflitto fra classe operaia e grande industria la cultura prosperò; con l'affievolirsi del conflitto e della connotazione di città operaia, la cultura torinese entrò in crisi...

Il mondo della cultura risente, naturalmente, delle congiunture che la città attraversa, delle sue fasi alterne di immobilismo e dinamismo. Torino ha espresso una cultura del conflitto che, probabilmente, ha dato gli esiti più alti nel panorama italiano: le istanze che qui si scontravano erano molto forti e si fronteggiavano ad altissimi livelli. Quando il conflitto ha cessato di essere il motore dello sviluppo e dell'esistenza collettiva di Torino, la cultura non si è arrestata, ma si è trasformata: il conflitto è stato sostituito dalle problematiche legate all'integrazione di diverse realtà. Adesso la cultura torinese rappresenta in Italia un esempio significativo di riflessione sull'immigrazione extracomunitaria, sulla dimensione globale dei conflitti sociali, sull'integrazione delle diversità.

GIORGIA MARINO

Bruno Gambarotta

Giornalista e scrittore

Seduto al mio tavolo da lavoro sto cercando di farmi venire in mente qualcosa di carino da dire per festeggiare il cinquantesimo compleanno del Teatro Stabile di Torino. Per aiutare l'ispirazione mangio degli Alfierini, uno via l'altro. Per chi non lo sapesse l'Alfierino è un cioccolatino rotondo ripieno di crema con la faccia del Conte Alfieri stampata sul coperchio. È nato nel 1999 per celebrare degnamente i 250 anni dalla nascita del Trageda astigiano, mio concittadino. Nel 1949, per i 200 anni, l'Alfierino era un panettoncino, lo vendevano in un negozio che si trovava all'angolo fra corso Alfieri e piazza Alfieri, davanti al monumento di Alfieri. Cinquant'anni non sono trascorsi invano, né per Vittorio Alfieri né per il Teatro Stabile di Torino. Nel 1955 nasce il Teatro Stabile (allora Piccolo Teatro) e la mia famiglia si trasferisce da Asti a Torino: ho sempre voluto vedere un nesso tra questi due avvenimenti. Già allora per me il teatro non aveva misteri. Ad Asti, tutti gli anni, attorno al 16 gennaio, si festeggiava il compleanno del Conte con la recita di una sua tragedia al teatro Alfieri, dove noi, studenti delle medie, venivamo condotti, docile gregge, in fila per due come le orfanelle ai funerali. Giuravano che la tragedia era diversa da quella dell'anno prima ma a noi sembrava sempre la stessa, che cambiassero solo il titolo. Quella cura da cavallo di tragedie, quei pepli delle attrici, quei gonnellini a pieghe che lasciavano le ginocchia scoperte agli attori, quelle colonne mozze, quei versi martellanti dove in un solo endecasillabo trovano posto cinque battute di altrettanti personaggi, quegli "Ohimè, lasso!", avrebbero potuto vaccinarci per tutta la vita contro il virus del teatro invece ce lo hanno inoculato. Com'è successo al nostro compagno Oreste Foa, che non ha mai perso una recita anche se finiva per addormentarsi; così quella volta che rappresentavano l'*Oreste* e un araldo avanzò verso il proscenio gridando: "Oreste!", lui si svegliò di colpo e balzò in piedi gridando: "Sono qui!".

Sbarcato con la famiglia a Torino, andavo a teatro tutte le volte che potevo; compravo un biglietto d'ingresso, stavo in piedi in fondo alla platea e, mentre si smorzavano le luci di sala, memorizzavo un posto rimasto vuoto, svelto a occuparlo e altrettanto svelto ad alzarmi se il titolare arrivava in ritardo. Posso dire di aver visto tutti gli spettacoli importanti di quelle straordinarie stagioni, ma non ho mai saputo come andavano a finire: abitavo in borgo Vittoria e l'ultimo 9 passava in via XX Settembre un quarto a mezzanotte. In quei primi anni lo Stabile era confinato al Gobetti e di quelle stagioni ricordo bene solo *Liola* in scena dall'11 gennaio 1957 per celebrare i venti anni della morte di Luigi Pirandello, con la regia di Gianfranco de Bosio. "Commedia campestre in dialetto agrigentino", *Liola* era stata scritta in origine per Angelo Musco e tradotta poi in italiano dallo stesso autore. Leonardo Cortese era Liola, un don Giovanni di paese che ingravida tutte le donne che incontra, non le sposa ma si tiene i figli che fa allevare da sua madre. In scena ce n'erano tre di questi figli; quando anche Tuzza resta incinta la vuole sposare ma lei, aizzata dalla madre, preferisce proporre l'affare a zio Simone, vecchio sessantenne ricco che non ha eredi nonostante due mogli, la seconda delle quali, Mita, è nel fiore dell'età. Liola, piccato, propone a Mita di farsi mettere incinta da lui così il vecchio, felice come una Pasqua, lascia perdere Tuzza. Liola non vorrà più prenderla in moglie ma si terrà il figlio. Si stenta a crederlo ma met-

tere in scena *Liola* in quegli anni Cinquanta gravati da una cappa di bigotta e untuosa acquiescenza alla morale cattolica era un gesto di coraggio e non escludo che qualcuno l'abbia pagato caro. Ricordo uno spettacolo colorato, ma non capivo cos'avessero tutti da ballare e cantare in continuazione, forse lo facevano per far dimenticare quelle gravidanze fuori del sacramento matrimoniale. L'unico che non ballava era zio Simone, un Mario Ferrari espressivo come un paracarro ma dal vocione profondo. Sono andato al Centro Studi a leggermi le recensioni del tempo, tutte entusiastiche, anche se un critico annota: "Leonardo Cortese si è anche improvvisato canterino di stornelli e danzatore alla buona". E dire che le coreografie erano della grande Susanna Egri.

Come li festeggiamo questi cinquanta anni? Se è lecito a un fedele spettatore esprimere i suoi desideri, vedrei bene due spettacoli.

Il primo: ci è capitato sovente di assistere alla trasposizione di un testo classico in epoca moderna, con esiti più o meno felici. Per una volta farei il contrario: partendo dalla constatazione che in questi cinquanta anni tutti i ricambi al vertice del Teatro Stabile sono avvenuti tramite una congiura di palazzo, come nell'impero romano raccontato da Gibbon, si potrebbe mettere in scena la storia dell'istituzione sotto la forma di una tragedia elisabettiana.

Se la prima proposta può sembrare un filino provocatoria, la seconda è serissima. Mi piacerebbe, per rinnovare il patto tra lo Stabile e la città di Torino che fosse messa in scena una trasposizione teatrale del romanzo di Carlo Fruttero e Franco Lucentini *La donna della domenica*, un testo che incarna l'essenza della torinesità, con dialoghi già perfetti. Sono pronto a scommettere che riscuoterebbe un successo trionfale.



A destra, Mario Merz: *Mole Antonelliana, Torino, 2000*
Il volo dei numeri, 2000

Coll. Città di Torino - Photo: Paolo Pellion di Persano, Torino

Pagina a fianco, Estate 1955: Nico Pepe illustra all'Assessore Tettamanzi i restauri del Teatro Gobetti, culla del Piccolo Teatro della Città di Torino

Luca Ronconi

Regista

Che ricordi ha del Teatro Stabile di Torino?

La prima volta che sono entrato allo Stabile di Torino era il 1968, quando ho allestito il *Riccardo III*. Poi vi sono tornato, nei primi anni Novanta, come direttore: è stata la prima esperienza che ho fatto in un Teatro Pubblico. Prima di allora, infatti, non avevo mai avuto un ruolo "istituzionale" in uno Stabile. Credo che quel periodo, per me, ma anche per Torino, sia stato positivo...

In particolare, un periodo connotato da *Gli ultimi giorni dell'umanità*...

In quegli anni abbiamo fatto molte cose che credo interessanti, ma effettivamente l'impresa de *Gli ultimi giorni*... al Lingotto ha segnato quel periodo. È uno spettacolo che resta nella memoria ed è uno di quelli in cui mi riconosco di più.

Anche perché ha segnato, in qualche modo, l'inizio della trasformazione della città di Torino...

Sì. Era abbastanza singolare andare al Lingotto nel momento in cui la Fiat cominciava una fase diversa e non facile della sua storia: ciò nonostante, lo spettacolo poté contare su una forte sponsorizzazione del Lingotto. Era un segno dell'interesse della città per i fatti culturali profondi, cosa che non succede dappertutto. E questa vocazione per una visione ampia della cultura, per un rapporto con la città, continua ad essere una delle linee di tendenza dello Stabile di oggi. Anche se gli spettacoli che farò per le Olimpiadi non appartengono alla "programmazione" vera e propria del Tst, mi sembra che a Torino ci sia ancora una sollecitudine per una sorta di "polluzione" culturale, che non contraddistingue altre amministrazioni...

E oggi, festeggiando cinquanta anni di storia, lo Stabile di Torino sta tentando una nuova trasformazione, l'apertura di una nuova fase. Che ne pensa?

Questo processo, o inizio di processo, di trasformazione dello Stabile di Torino si

inserisce in un momento di difficoltà – non usiamo il termine "crisi", ormai abusato – in cui si trovano tutti i Teatri Pubblici in Italia. Secondo me è necessaria una ridefinizione del ruolo degli Stabili. Tenendo conto che, a differenza di ciò che succedeva cinquanta anni fa, alla fondazione degli Stabili, oggi è diverso il rapporto tra dirigenza del teatro e "proprietà" del teatro. Agli inizi della storia della Stabilità, gli enti locali, quelli cioè che sono i "soci" della struttura, erano soprattutto finanziatori del teatro: oggi ne sono proprietari. Legittimamente, dal momento che è così, esercitano le loro prerogative: ma occorre che questo assetto venga pubblicamente dichiarato. Tutto ciò, ovviamente, condiziona molto la normale attività del teatro: il fatto che l'intervento politico sia così forte, non può non avere una ricaduta anche nella vita artistica del teatro stesso. Poi, si può essere d'accordo o meno, ma resta il fatto che gli Stabili oggi funzionano così: e se si accetta questo assetto, occorre poi trovare il modo migliore di "vivere" questa situazione. Nel cinquantennio passato sembra si cercasse, tutto sommato, una fisionomia "comune" degli Stabili. Oggi questo non è più possibile. Tutti i teatri hanno una "proprietà", ma essendo le proprietà profondamente diverse, serve che ogni singolo teatro inseguisca una propria identità. Non si riesce più a distinguere la fisionomia, l'identità storica, dei teatri: le programmazioni sono sempre più dei "melting pot", anche perché l'interesse della "proprietà" è quello di allargare il più possibile gli orizzonti, mentre "l'identità" è legata alla focalizzazione su certi aspetti o temi... Questo è un dilemma che il Teatro Stabile di Torino dovrà affrontare come tutti gli Stabili Pubblici: ed essendo un "dilemma", non si sa fino a che punto si possa risolvere. I modi per affrontare ed eventualmente risolvere questo dilemma, allora, dipendono dall'intelligenza e dalla competenza delle varie figure della "proprietà" e della dirigenza del teatro. Una contraddizione che segnerà i prossimi anni, ma le contraddizioni non sempre sono negative, anche perché stimolano reazioni e mettono in circolazione energie...

Dal momento che la "proprietà" incide sul fare artistico, queste difficoltà sono anche creative? Ci sono, secondo lei, fermenti interessanti nella scena italiana?

Mi sembra di vedere molti talenti, ma anche molti talenti che si perdono: anche in

questo caso, forse, c'è una responsabilità politica. C'è molta difficoltà ad arrivare alla maturità artistica, a non bruciare subito il proprio potenziale: è una caratteristica della cultura "adolescenziale"...

Non so se la "durata" debba ancora oggi essere considerata un valore, ma certo la "non-durata", ovvero l'essere effimeri, è considerata una "fregatura" per chi ci capita dentro.

Lei ha sempre curato l'aspetto pedagogico: dal Laboratorio di Prato alla scuola di Torino, a Milano, all'esperienza dell'Associazione Santa Cristina. Che valore ha la formazione nel suo percorso?

Ho sempre sostenuto il valore fondamentale della formazione: è il mio modo per rimanere in contatto con altre generazioni, sollecitando le mie curiosità. Tutto sommato, guardandomi indietro, noto che molti compagni di strada si sono persi: o per motivi anagrafici e biologici, o per motivi caratteriali. Ma la scuola è un modo per incontrare nuovi compagni di strada, e molti di quelli che oggi lavorano con me hanno iniziato proprio seguendo i miei corsi. Non mi considero un insegnante o un maestro, ma, ad esempio, ho fortemente voluto la scuola dello Stabile di Torino, perché mi piace lavorare con delle persone che ancora non hanno il problema di quella "tutela professionale" che poi è uno dei problemi che caratterizza moltissimi attori...

E allora cosa significa, per lei, fare ricerca a teatro?

Vale la pena chiedersi cosa possa significare fare ricerca a teatro oggi, rispetto a quando in Italia si è iniziato a parlare di "Teatro di Ricerca": ci sono delle espressioni o degli aggettivi, come "di ricerca" o "nuovo", che sono abusati, equivoci e filistei. Secondo me, oggi, fare ricerca significa riconoscere, individuare, riuscire a sviluppare e portare nel teatro una infinità di temi, argomenti, situazioni di cui il teatro non si è occupato, o di cui si è occupato in forme canoniche. È qui la ricerca. Anche il progetto che faremo a Torino prossimamente si rivolge proprio a questo: vedere non tanto se la scienza, la finanza, la politica possono entrare nel teatro nei canoni consueti, ma, al contrario, vedere in che misura possono mutare il canone teatrale o i codici teatrali. Siamo ancora troppo prigionieri della ricerca intesa come ricerca "del nuovo", o "dell'insolito", o "dell'inedito": tempo fa poteva ritenersi una ricerca sul classico individuare "un altro modo" di rapportarsi a quel testo: fare *Amleto*, *Oresteia*, *Tre sorelle* in un modo "altro"...

Quella tendenza è, oggi, puramente formalistica, da tempo in vena di esaurimento. Viceversa dobbiamo dotare il teatro di un periscopio sensibile, per vedere quante cose ci sono vicine e spesso ci condizionano, e vedere quanto, queste cose, possano intervenire per far esplodere quelle che sono le convenzioni in cui tuttora ci muoviamo, e in cui anche la cosiddetta Ricerca si dibatte. Il problema non è fare qualcosa di "diverso", ma di "necessario" e che sia necessario non solo per chi lo fa, ma anche per i destinatari...

Roberto Alonge

Storico del teatro

All'inizio del Tst, Gianfranco de Bosio, la riscoperta di Ruzante, il pubblico torinese moralista, un po' scandalizzato dalle parolacce del commediografo del Cinquecento. Un momento "alto" di un Teatro Pubblico, che non fa solo spettacoli, ma "fa cultura", che immette nel circolo della società dei colti un autore ingiustamente dimenticato, il maggior commediografo del Cinquecento italiano. E che produceva i quaderni del Tst, che erano qualcosa di più dei consueti quaderni di sala, erano veri libri, sebbene fatti in economia; non "divulgazione giornalistica", ma proprio libri. Bisognerebbe riuscire a farli di nuovo, casomai affidandoli ai docenti del DAMS di Torino. Che sono tanti, troppi (ben 17), sottoutilizzati. Potrebbero farli anche gratis.

Poi la lunga stagione Missiroli-Guazzotti. Una stagione felice. Il meglio di sé Missiroli l'ha dato come direttore artistico del Tst. Prima è stato una splendida "promessa", e dopo si è un po' perso. Un regista che aveva bisogno di molti soldi, per i suoi spettacoli, e che dunque, dopo, si è perso proprio perché non ha più avuto le condizioni favorevoli che soltanto un Teatro Pubblico può offrire. Il Teatro Pubblico deve anche servire a questo, a consentire agli artisti di lavorare con serenità, con larghezza di mezzi. La cultura può anche essere un lusso. Alcuni spettacoli memorabili di Missiroli: *I giganti della montagna* di Pirandello (il suo capolavoro), ma anche la *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, *La Mandragola* di Machiavelli. Cioè quando il Teatro Pubblico assolve al suo compito istituzionale, produrre classici in maniera nuova e suggestiva, fare "teatro d'arte" per un pubblico di massa (di massa, in senso relativo, s'intende...). E anche quel *Musik* di Wedekind che fu davvero un lusso, una cosa che si poteva tranquillamente non fare, ma che, una volta fatta, dimostrava la ricchezza e la forza e l'apertura di un grande Teatro Pubblico.

Ronconi. Un'occasione sprecata (ma non troppo...). La prudenza e il perbenismo e il troppo senso di responsabilità della razza piemontese. L'eccesso di oculatezza nell'amministrare i soldi, e dunque la paura che il "rovinoso" Ronconi rovinasse troppo le casse del Tst. Torino avrebbe potuto sfruttare meglio il genio di Ronconi. Il pubblico era quasi maturo per la trasgressione dell'ordine sabaudo... *Strano interludio* di O'Neill finiva alle due di notte, ma il pubblico non scappava, anche se sarà stato merito dello stupendo risotto servito nell'intervallo al Ristorante Il Cambio, a due passi dal Teatro Carignano. E *Gli ultimi giorni dell'umanità* al Lingotto fece venire a Torino pubblico nazionale e internazionale.

Quella fu la prima volta che Torino cominciava a pensare in grande, in termini pre-Olimpiadi. Per fortuna è rimasto qualcosa, da quell'incontro troppo fugace. È rimasto il rimpianto di Ronconi. Torino ha capito tardi quello che aveva perso, che non aveva saputo tenere, per il quale non aveva saputo battersi (contro la solita "Roma ladrona" che lo chiamò a dirigere lo Stabile della Capitale). Sicché ha continuato a far vivere la scuola di teatro che Ronconi aveva fondato. E il Teatro Regio ha continuato a chiamare Ronconi a firmare regie d'opera. E le istituzioni culturali hanno chiamato Ronconi (e solo Ronconi) per riempire di spettacoli teatrali le Olimpiadi della Cultura. Uscito da Torino, Ronconi è diventato torinese. Meglio tardi che mai.

Massimo Castri. Un'altra occasione sprecata (ma questa volta più per lui che per la città). Doveva essere la grande occasione per il nostro regista più geniale (accanto a Ronconi, o un po' dietro, decidete voi) per fare il salto, per imporsi avendo alle spalle un grande Teatro Pubblico. L'ho difeso a spada tratta, dicendo che era colpa di Torino e di tutto il mondo, ma devo riconoscere che è stata principalmente colpa del suo carattere. Mi fece organizzare una conferenza stampa, in Università, per annunciare che Teatro Stabile e DAMS avrebbero fatto una convenzione. Una conferenza stampa per annunciare una convenzione non fatta, ma che si sarebbe fatta. E che non si è mai fatta. Ecco, se si potesse, bisognerebbe ripartire da qui.

La vera novità, dopo cinquant'anni, è che Torino ha un corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo. Occorrerebbe far interagire queste due realtà. Com'è che si dice? "Realizzare sinergie, fare sistema"... Al Salone del Libro un grande editore (non torinese) mi ha detto che pensa a una iniziativa intorno a "Letteratura e Teatro", sul genere del "Festival della Letteratura" di Mantova o del "Festival della Filosofia" di Modena. La sua idea è di farla in una città del Veneto. Perché non a Torino? ho ribattuto. A Torino ci sono due cose che in quella tal città del Veneto non ci sono: un DAMS e un grande Teatro Pubblico.

Già. Perché non a Torino?

A sinistra, Marisa Fabbri ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*, regia Luca Ronconi, 1990

Pagina a fianco, Foto d'archivio, stagione '67-'68, Centro Studi Tst



ANDREA PORCHEDDU

Franco Branciaroli

Attore e autore

Quale rapporto ha avuto nel corso degli anni con il Teatro Stabile di Torino?

Con lo Stabile di Torino c'è un rapporto affettivo. I Teatri Stabili sono un po' come degli scatoloni, dipende da chi li dirige. Quando ho cominciato la mia carriera, lo Stabile era diretto da Trionfo e penso che quello sia stato il periodo più bello. Quando invece il Teatro è diretto da persone poco competenti le cose vanno male. Lo Stabile in sé non ha nessuna colpa, dipende sempre dalla direzione.

Come è cambiato il rapporto del Teatro con la città nel corso del tempo?

Si tratta solo di una sensazione, ma mi sembra che un tempo il rapporto tra il teatro e la città fosse meno pubblicizzato ma molto più intenso; adesso apparentemente è più dilagante, ma forse meno forte. Ormai gli Stabili sono soltanto delle fiere per gli spettacoli che girano in Italia. Ai miei tempi producevano quattro o cinque spettacoli e gli abbonamenti riguardavano sette o otto spettacoli in tutto. Adesso probabilmente il programma dello Stabile di Torino è uguale al programma dello Stabile di Trieste o a quello di Genova. Lo Stabile ormai è diventato un teatro che ospita tutti gli spettacoli e quindi non esistono più le differenze che li caratterizzavano un tempo.

E, a suo parere, come dovrebbe essere un Teatro Stabile?

Una volta il direttore artistico di un teatro era come un allenatore di calcio e si assumeva la responsabilità di ciò che obbligava gli abbonati a vedere, costruiva la stagione pensando a ciò che per lui era teatralmente valido perché era pagato per fare il direttore artistico. Invece, adesso, ovunque si vedono le stesse cose: allora perché bisogna pagare il direttore artistico? Quali scelte compie? Quali responsabilità si assume? È il direttore artistico che deve scegliere, non delegare la scelta agli abbonati, altrimenti il teatro diventa un'agenzia di programmazione.

Cosa augura al futuro del Teatro Stabile di Torino?

Ma i Teatri Stabili non hanno futuro! I Teatri Stabili nacquero come teatri contro il cosiddetto "teatro di cartellone", contro

i teatri borghesi e privati che avevano una programmazione "digestiva".

È chiaro che oggi abbiano fallito perché il teatro contro cui lottavano non esiste più e perché presentano lo stesso cartellone contro cui si battevano. Oggi nel cartellone di uno Stabile si trova di tutto: dallo spettacolo orrendo a quello commerciale, da quello classico a quello innovativo...

La funzione per cui nacquero si è esaurita e di conseguenza essi non possono avere più futuro, possono solo andare avanti così...

Quindi lei pensa che non sia possibile una ridefinizione della natura degli Stabili?

Non penso sia possibile perché il Teatro Privato non esiste più, quindi il Teatro Pubblico non ha nessun nemico contro cui combattere e diventa un teatro globale, una sala in cui vanno tutti... Il teatro ormai è un sottoscala televisivo, ogni tanto si vede un buono spettacolo che viene tollerato perché fa gioco... Il teatro ormai è democratico e quindi non ha futuro se non quello di continuare ad essere così come è.

Non capisco perché si continua a sognare come se fossimo negli anni Trenta, pensando a grandi speranze culturali: noi abbiamo fatto tutto, adesso l'unica cosa da fare è mostrare, nessuno sceglie più, nessuno si assume delle responsabilità. Fino agli anni Sessanta si credeva in valori quali la semplicità, la pulizia, l'onestà, ma oggi si è tutto colluso con la criminalità... quanti di coloro che criticano le istituzioni poi ci lavorano? Ormai è la norma.

Si potrebbe dire che l'Ottocento finisce negli anni Sessanta e la caratteristica fondamentale del Novecento è la convivenza di onestà e disonestà; il crimine non suscita più nessuno sdegno ed è per questo che non si rinnova nulla...

Con il dilagare della filosofia del "politically correct" nessuno ha più il coraggio di dire la verità, nessuno direbbe mai a un regista che sta facendo delle stupidate! La mia non è una posizione negativa, è una constatazione.

E se lei fosse direttore di uno Stabile come si comporterebbe?

Non sarò mai nominato direttore e anche se ciò accadesse, con le mie idee, non durerei nemmeno una stagione!

PATRIZIA BOLOGNA

Giancarlo Cobelli

Regista

Nel suo percorso artistico, lei ha attraversato varie fasi nella vita degli Stabili in Italia...

Sono figlio di una Stabilità Pubblica, dal momento che, artisticamente, sono "nato" alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, nel 1951, anno in cui fu fondata da Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Lì ho conosciuto la serietà, il rigore, la professionalità, la disciplina del teatro: e grazie al genio di Strehler ho potuto seguire da vicino anche quel percorso fondamentale, che ha rovesciato i canoni del vecchio teatro italiano. Quando ero piccolo mi portavano a teatro: ricordo una volta, andammo a vedere Renzo Ricci, in uno spettacolo intitolato, mi sembra, *I Pescicani*. E mi ricordo solo - dal momento che vivo più di immagini che di parole - un divanetto, sulla sinistra del palcoscenico e due personaggi, lì sopra, che parlavano, parlavano, parlavano... Avvertii subito un senso di ribellione, verso quella mia passione teatrale che già mi arrovantava, e preferii dedicarmi addirittura alla Rivista: mi esaltava di più vedere Wanda Osiris uscire dalla conchiglia, circondata da ballerini vestiti da piovre, piuttosto che vedere quel teatro mortale! E invece, poi, ho incontrato Strehler e grazie a lui, alla sua scuola, ho trovato l'emozione che cercavo. Non posso dimenticare quella grande lezione: e così è rimasto l'amore per quel modello di Teatro Stabile. Poi ho fatto altri percorsi, ma resta in me il ricordo del Piccolo di quegli anni.

E oggi?

Ho ritrovato l'amore che avevo provato per il Piccolo di allora proprio allo Stabile di Torino di oggi. Sono andato al Tst per il *Woyzeck*; ho sentito una protezione per gli artisti molto forte: ed è questa la serenità di chi non ha casa. Sono sempre stato molto contento di non avere "casa": mi piacerebbe vivere sempre in "alberghi", ovvero nei teatri che di volta in volta ospitano le mie produzioni. Ebbene, grazie a Torino è stato "resuscitato" uno spettacolo che invece era destinato alla tomba: il *Woyzeck* fatto da attori giovanissimi, gli allievi dell'Ecole des Maîtres, mi ha dato molta gioia, perché mi è piaciuto molto tornare, per la terza volta nel mio percorso, a Büchner...

Guardando ad un futuro possibile del Teatro, che augurio vuole fare per i 50 anni del Tst?

La mia riconoscenza. Uso questa parola proprio nella sua accezione originale: ri-conoscenza. Lo Stabile di Torino mi ha fatto rivivere una cosa che credevo morta. È una bella emozione vedere di nuovo vivo un lavoro che, purtroppo, si era dovuto credere morto: uno spettacolo fatto con giovani attori, su temi molto complessi e attuali... L'Ecole des Maîtres è stata per me un'esperienza molto importante: mi ha fatto capire perché, per tanto tempo, ho fatto il regista, e perché, oggi, non ho più voglia di fare il regista. Preferisco, infatti, dedicarmi a quella forma pedagogica di lavoro che può sfociare in uno spettacolo, incontrando la disponibilità di giovani che, per loro natura, hanno meno "incrostazioni", meno corazze, una visione forse meno determinata di ciò che vogliono avere... E così si incontrano personalità molto interessanti, con le quali mi trovo benissimo. Nel futuro di un Teatro Stabile, che ha anche una scuola, come il Tst, la pedagogia è fondamentale. Trovo molto giusto che un teatro si dedichi alla formazione: Strehler e Grassi hanno combattuto tantissimo per la loro scuola. Oggi Torino ha maggiore solidità del Piccolo di allora, e mi auguro possa continuare in questo percorso...

Mi sembra che il Tst, oggi, sia una sorta di faro nel teatro italiano.

ANDREA PORCHEDDU

Gianfranco de Bosio

Regista

La situazione a Torino era difficile, perché la città era governata da una giunta democristiana, benché il sindaco Peyron fosse un uomo intelligente, colto e aperto; ma la mia nomina era stata sostenuta dal Partito Comunista. Al momento del mio insediamento non esisteva ancora una differenziazione vera e propria tra direttore artistico e direttore organizzativo, il ruolo era unico. Un'ottima occasione per me, per far conoscere a Torino la mia idea programmatica di organizzazione di un teatro, è stato ospitare Dario Fo con lo spettacolo *Comica finale* nella stagione teatrale 1958-1959. Decisi di ospitare Franca Rame e Dario Fo per rilanciare il Teatro Gobetti, dove non veniva nessuno; quando approdai alla guida dello Stabile era completamente deserto dal pubblico, che non lo amava. Nel giro dei primi anni di programmazione riuscii a portare la gente anche al Gobetti, cosicché il numero degli abbonati arrivò a un migliaio, rispetto ai cento da cui eravamo partiti. Al termine della mia direzione raggiungemmo i diciassettemila abbonati suddivisi tra Teatro Alfieri, Carignano e Gobetti.

Volevo che intorno al teatro si creasse una fucina di idee, ma, a dire il vero, trovai poca comprensione da parte dei politici. Quando uno dei miei maggiori successi, *L'Anconitana*, debuttò a Torino, centotrenta abbonati restituirono l'abbonamento per protesta, a causa della sconcezza dello spettacolo. Le tournées internazionali portarono il Teatro Stabile e gli allestimenti ruzantiani in Sudamerica: Argentina, Uruguay e Brasile; in Russia (Kiev, Mosca e Leningrado), Ungheria (Budapest) e Cecoslovacchia (Praga), in Spagna e in Francia, a Parigi al Théâtre des Nations. Insieme a noi era ospite il Living Theatre: per noi il loro teatro fu una vera folgorazione e decisi di programmare il loro spettacolo a Torino. Purtroppo si rivelò un vero fiasco: il pubblico disertò e la sala fu pressoché vuota! Nel 1967, pochi mesi prima delle mie dimissioni, allestimmo *I Dialoghi* di Ruzante, "venduti all'asta" con la *Commedia famosa de la devozione della Croce* di Calderón de la Barca, un testo stupendo e iconoclasta. La mia messa in scena non piacque perché, sempre secondo i perbenisti,

era poco devota. La scalata democristiana alla direzione del Tst fu progressiva: mi affiancarono dapprima Enriquez come regista aggiunto, poi Bartolucci, Doglio, Morleo per orientare le mie scelte di repertorio. Il 22 febbraio 1968 rassegnai le mie dimissioni, ma lasciai un teatro che lavorava su tre sale, forte di diciottomila abbonati. Noi allora eravamo proiettati nel discorso dei teatri a gestione pubblica e credevamo che sarebbero stati la grande riforma del teatro italiano. Invece oggi, a trentacinque anni di distanza, si può dire che viviamo sui detriti. Dal punto di vista delle strutture il teatro italiano offre un panorama beckettiano da «Oh, les beaux jours!».

Testimonianza raccolta da Barbara Ferrato



Laura Curino

Attrice

Il Teatro Stabile è il posto in cui ho imparato ad amare il teatro, il teatro vero fatto da uomini vivi! Gli "originali televisivi" mi piacevano tanto, ma ancora di più mi piaceva il teatro in televisione: "tre colpi di gong segneranno l'inizio del secondo atto...". Tuttavia il teatro dal vivo era un'altra cosa! Lì l'emozione era condivisa e cominciava dai biglietti sul comò almeno un mese prima. Poi ci si doveva vestire, ma non ingessati come ai matrimoni. Una volta all'anno, Macario al Carignano... E poi il grande innamoramento col primo abbonamento allo Stabile: a teatro da sola. Prendere il pullman, ma non per andare a scuola, scendere in via Fiochetto e respirare l'aria di Torino la domenica, quando sembra una città come le altre, e la Fiat sparisce dietro i coni gelato. Un appuntamento diverso ogni settimana: questa domenica Shakespeare, la prossima Pirandello, quell'altra Ibsen, quell'altra ancora Brecht. E Ionesco? Un fidanzato mi aveva abbandonata, avevo il cuore spezzato, sono entrata al Gobetti a vedere *La cantatrice Calva*. E il cuore mi si è aggiustato che andava a meraviglia. Meraviglia. Buazzelli di Galileo e di Puntilla.

L'università, l'intreccio tra spettacoli, lezioni e laboratori: Passatore, De Stefanis, Morteo, Moretti, Rostagno, Alonge, Bajma Griga e Tessari, dentro e fuori le pagine dei libri, dentro e fuori i giochi nei quartieri, sui palchi e sulle strade. Lo Stabile poi accostato – per affinità o per contrasto – a scoperte d'avanguardia, quella già fuori di cantina, ma ancora sotto vetro. Il portafogli si riempie di abbonamenti a riduzione, tessere associative con diritto a sconti, ci si scambiano misteriosi tagliandi che danno diritto a ingressi posti in piedi. E poi al buio del primo atto si scivola in poltrona, che tanto qualcuno manca sempre. E quando si esce si sa cosa fare domani.

Trovati complici d'amore per il teatro, nasce Teatro Settimo, che diventa anche una scommessa d'impresa, si direbbe oggi. Ma allora lo chiamavamo semplicemente vivere di teatro.

In quei primi anni di apprendistato teatrale lo Stabile è diventato una finestra di dialogo sul territorio. Positiva a volte (come dimenticare le lezioni di Grotowski al Centro Studi?) conflittuale altre (come dimenticare gli scontri per strappare briciole ai finanziamenti a senso unico da parte delle istituzioni?). Quello che abbiamo sempre chiesto alle istituzioni – quindi anche allo Stabile – è stato di andare a teatro. Di vedere altro da sé. Di promuovere sviluppo di teatri. Più teatri ci sono in una città, più il teatro di tutti diventa ricco, dicevamo.

In teatro non ha senso la concorrenza intesa come lotta e distruzione dell'avver-

sario. Un teatro che ne distrugge un altro crea le basi per distruggere se stesso. In questo senso a volte posso essermi sentita in forte polemica. Polemica... antidistruttiva. La domanda di teatro cresce quanto più si moltiplicano le sfaccettature dell'offerta.

Negli ultimi anni, dopo aver trasferito al Teatro Stabile l'esperienza di Teatro Settimo, ho continuato a scrivere testi nuovi e a recitarli coinvolgendo artisti giovani e mantenendo nel contempo l'antica tradizione del repertorio. Non vorrei far morire uno spettacolo a stagione. Amo recitare a lungo i testi che il pubblico ha amato. Canterei un canto alla durata, ma l'ha già scritto Peter Handke...

Credo nel nomadismo delle idee, mi piace che quel che si è creato a Torino se ne vada per le terre, raggiunga altro pubblico, altre idee, e poi torni a casa, ricco di nuove visioni. Certo posso farlo perché recito assoli e i costi di giro sono compatibili coi cachet, ma mi piacerebbe si potesse fare anche per spettacoli più grandi. Mi strazia veder dismessi certi spettacoli dopo poche settimane come se uno Shakespeare potesse passar di moda come un vestitino.

Un Teatro Stabile deve avere il privilegio del rischio, dell'azzardo, del sogno. Vale a dire il privilegio di attuare progetti produttivi di qualità, non totalmente legati a false leggi di mercato. Rischiare interpretazioni del mondo. Azzardarsi a pensare che il futuro esista. E si possa persino parlarne. Sognare nel pubblico nuove facce mescolate a quelle note, linguaggi e temi in continua dissolvenza incrociata. Immaginare tempo per gli artisti. Non il tempo immediatamente remunerativo della produzione commerciale, bensì un tempo di approfondimento e creazione. Sognare sempre più donne in ogni ordine di posti in locandina. Sognare tempo per il pubblico: ecco, mi piacerebbero biglietterie dalle grandi vetrate aperte sulla strada. Ci entri e chiedi notizie sugli spettacoli e gli artisti. Qualcuno ti ascolta e ti risponde precisamente (via, diciamo anche "appassionatamente"). Ci sono materiali, fotografie, una libreria. Molti filmati, libri, video, sono stati prodotti proprio qui, in teatro, con spazio, agio e attrezzature di gran livello. Magari c'è anche una caffetteria, dove darsi appuntamento per decidere cosa scegliere in abbonamento... Puoi raccontare, suggerire, confrontare. Allievi di teatro, allievi di cinema, di televisione, giovani artisti, giovani registi, scrittori insieme a colonne di grande esperienza e sapere... tutti a concertare voci. Se non ti basta ecco un Centro Studi, grande, luminoso, con la biblioteca, e poi una videoteca, tutto ben in vista, a farti venire voglie che manco sospettavi di avere. Che

è quello il bello: avere quello che neppure sapevi di poter cercare. E poi... se non hai proprio tempo, fatichi a spostarti o abiti lontano, telefoni e ti sono recapitati a casa libri, registrazioni, biglietti... Siiii! Biglietti a casa! E anche quelli ridotti all'ultimo minuto... Potrei continuare, ma diciamo che in fondo si tratta semplicemente di azzardare sogni. In fondo fatti non fummo per viver come bruti e possiamo ben sognare che i nostri soldini moltiplichino civiltà... I teatri commerciali, pongono "prodotto" e "profitto" al centro dei loro progetti. Un Teatro Stabile deve porre al centro le persone. Quelle che vi lavorano, quelle per cui lavora. E deve aver fiducia in loro. Affidare sempre più risorse, progettazione e responsabilità ai propri collaboratori. Si sa, lesinando autonomia e risorse si generano lentezza, pesantezza, circospetta immobilità. Se invece si delegano responsabilità e risorse (che senza risorse è falsa delega) si accelerano i risultati e si moltiplicano le occasioni. Ciò non significa delegare la responsabilità di valutare, correggere, interpretare, purché si valuti ciò cui si è dato prima modo realizzarsi. L'accentramento immobilizza. La falsa delega all'inizio lusinga e poi strozza. La fiducia crea respiro. Consapevolezza. Autorevolezza. Mi è sempre piaciuto il momento in cui parte una tournée: ieri hai salutato un sacco di gente che ha collaborato con te fino a un momento prima. Domani tutte quelle persone cominceranno un altro lavoro. Su piazza ti hanno preceduta i tecnici che adesso stanno montando lo spettacolo. Sei sola, apparentemente. Eppure sei tutte queste persone, i giorni di prove, il debutto, il pubblico delle altre repliche. Te li porti appresso, anche se non si vede (che poi, se davvero è così, si vede. Eccome se si vede...). E continui a lavorare con loro. Per loro. Come essere tanti, dunque più forti.

Auguro al Teatro Stabile di Torino tante risorse per lavorare. Sempre più tempo. Progetti solidi, profondi, lievi. Forza di gravità senza gravità.

Pensiero che intrecci arte e lavoro senza falsi distinguo. Governo che non pensi gli artisti come superfluo e il superfluo come inutile. Pubblico con cui condividere interpretazioni del mondo, divertimento, studio, poesia e arte. Spazi, teatri che suonino come cristalli. Architetti che li sappiano costruire. Artisti da ogni parte del mondo. Tournée in ogni parte del mondo. Energia, ma tanta. Se il sole avesse solo l'energia che serve sarebbe pallido e slavato: auguro allo Stabile molta, molta più energia di quella strettamente necessaria. Tempo.

Testimonianza raccolta da Patrizia Bologna

Toni Servillo

Attore e regista

Con il nuovo spettacolo dei Teatri Uniti, *Il lavoro rende liberi*, si inaugura la sua collaborazione con il Tst. Come è nato questo allestimento?

Due stagioni fa sono stato al Carignano con *Sabato, domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo. Lo spettacolo è piaciuto molto e così lo Stabile di Torino è stato felice di coprodurre, insieme al Teatro di Roma, *Il lavoro rende liberi* di Vitaliano Trevisan.

Ho conosciuto Trevisan prima attraverso i suoi romanzi, come appassionato lettore; poi, per circostanze fortuite, ci siamo incontrati di persona. Ho scoperto così che scrive anche testi teatrali: li ho letti e mi sono piaciuti. Questo spettacolo è il debutto di due suoi atti unici che io ho unito, come se l'uno scaturisse dall'altro. Le vicende si collocano, nel primo caso, all'interno del mondo del lavoro vicentino, nel secondo negli ambienti della media e alta borghesia della cittadina veneta. Dalla Napoli anni Cinquanta di Eduardo passo, dunque, alla realtà contemporanea del Nord-Est, in un viaggio non casuale attraverso le nostre due più importanti lingue teatrali: il napoletano e il veneto.

Lei ha presentato all'ultimo Torino Film Festival *Notte senza fine*. Che percezione ha avuto dei cambiamenti all'interno della città e del suo teatro?

Non so se sono in grado di rispondere a questa domanda: mancavo da Torino da molto tempo, anche se spero, in futuro, di intensificare la mia frequentazione...

Per quanto riguarda il pubblico, ho notato, trovandomi al Film Festival, un'interessante corrispondenza fra gli spettatori del cinema e quelli del teatro: si tratta di un pubblico trasversale, che si muove da un ambito all'altro seguendo magari il percorso di un attore, un regista o un gruppo. Questo fenomeno di "vasi comunicanti" è molto vicino al mio modo di sentire e al percorso artistico dei Teatri Uniti, che spazia dall'opera lirica al cinema al teatro alla radio...

Da un punto di vista più tecnico, mi sembra che Torino sia in questo momento la città meglio dotata di spazi alternativi al palcoscenico tradizionale e questo credo sia un merito di chi vi lavora e vi ha lavorato in questi ultimi anni. La pluralità degli spazi dà senza dubbio una maggiore libertà, varietà e complessità alle proposte di una stagione teatrale. Noi ad esempio, dopo essere stati al Carignano, allestiremo il prossimo spettacolo, che non è concepito per una sala tradizionale, negli spazi della Cavallerizza.

Qualche anno fa in *Teatro di guerra* di Martone lei interpretava la parte di un cinico direttore di Teatro Stabile. Quale funzione dovrebbero avere gli Stabili del futuro?

In quel film interpretavo con molta passione la parte di uno che la pensa in maniera completamente diversa da me... Credo che uno dei compiti principali del Teatro Pubblico sia quello di individuare nei giovani attori, registi e gruppi coloro che hanno un'autentica passione teatrale. Passione non in termini retorici, ma nel senso di rinuncia, per il teatro, ad altri "luccicori" che oggi in maniera generica si chiamano spettacolo. Il pubblico deve sapere che nei teatri ci sono proposte "teatrali" e che sono tutt'altro che "contaminate". Non voglio dire che si debbano separare le arti e i linguaggi, ma il teatro deve riconquistare quella sua unicità, quella specificità e singolarità che costituisce la sua forza e la sua originalità. Questo è un compito che tutti ci dobbiamo assumere, gli Stabili in primo grado: si tratta anche di una responsabilità verso gli spettatori. Così come proporre nuovi testi, è necessario anche coltivare un parco di attori che, almeno per un lungo periodo, decidano di dedicare il loro lavoro, le loro energie, il loro amore a quest'arte e dar loro le condizioni perché possano farlo. Al di là del discorso delle scuole, ci sono tanti attori della generazione dei trentenni, gruppi, compagnie che portano avanti il loro lavoro in una posizione di precarietà, si sentono sbandati: tocca ai Teatri Pubblici individuarne il talento e coltivarlo per il futuro.

GIORGIA MARINO



A sinistra, Foto d'archivio, stagione '67-'68, Centro Studi Tst

Pagina a fianco, Mario Merz: *Fibonacci Unit*, 1970
Coll. ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris
1+1=2
coll. Hamburger Kunsthalle

Rolando Picchioni

Segretario Generale della Fiera Internazionale del Libro

Qual è la funzione del Teatro Stabile oggi?

Il Teatro Stabile oggi, a mio parere, non ha più il ruolo di una volta. Un tempo l'offerta teatrale era notevolmente minore rispetto all'attuale e il Teatro Stabile aveva anche una funzione maieutica nei confronti di un pubblico distante e diffidente. Oggi i punti teatrali si sono moltiplicati. Anni fa solo il Teatro Gobetti, il Carignano e l'Alfieri costituivano il palcoscenico torinese. Ma ai miei tempi il Teatro Stabile conquistò un merito storico: quello di far conoscere in Italia Ionesco e Beckett e di organizzare il Festival di Chieri "I giovani per i giovani", autentica rassegna mondiale della creatività e dell'espressività giovanile. Inoltre il teatro d'avanguardia con Barba, Kantor, sconvolse i canoni del teatro classico: le contaminazioni figurative e musicali e la gestualità misero in discussione il "teatro di parola".

Qual è il ricordo più bello che ha della vita teatrale torinese?

Il più bel ricordo risale a quando, dopo una crisi del Teatro Stabile di Torino, ci fu l'avvento di Aldo Trionfo che portò una ventata di novità rispetto al modo di trattare il repertorio classico. Ricordo la prima del *Peer Gynt* che venne salutata da tutta la stampa italiana

con un grande entusiasmo e che costituì l'inizio di un profondo cambiamento della sintassi registica dell'epoca. Sì, perché Trionfo fu un vero innovatore, non sempre intelligibile, spesso criptico e digressivo rispetto all'offerta teatrale del tempo.

Un'altra grande soddisfazione fu lo spettacolo *Nerone Morto* sempre di Aldo Trionfo con Wanda Osiris e la magistrale interpretazione di Franco Branciaroli, intensa metafora del potere fondato sulla pura suggestione divistica; spettacolo che "Le Monde" giudicò come l'unico grande evento dell'anno degno di circolare in tutta Europa. Questi sono ricordi legati alla vita teatrale dell'epoca, fatta di alti e bassi, vittorie e sconfitte, come è nella natura stessa del palcoscenico...

Come vede il teatro di domani?

Per ora non vedo particolari novità. L'avanguardia non mi pare abbia accenti tonici particolari. Grandi talenti all'orizzonte non ne vedo. Forse si dovrà attendere qualche anno prima che possano emergere forti personalità della scena, magari provenienti dai paesi appena entrati a far parte dell'Europa dei 25. Il panorama nazionale mi sembra stia attraversando un periodo di accademica autoreferenzialità.

ANNALISA BOCCO

Edoardo Fadini

Organizzatore

Il "Teatro pubblico"? Un mito. Fin dalla nascita. L'augurio? che ritorni a "nascere", come fu allora. Ma non a "rinascere". Semplicemente, a rimettere in piedi nuovi moduli di cultura collettiva. Di "fare squadra", di rimettere in questione ("la" questione) della parola e del comunicare (non della comunicazione). Modelli di testualità, lettura, laboratorio, proposta, ruoli (attoriali, registici, drammaturgici) istituzioni, responsabilità politico-culturali. Le vecchie battaglie di mezzo secolo. Allora fu una bella battaglia contro (a lato), il teatro "di giro", ("il grande attore", al tramonto del secolo XIX, quello romantico per eccellenza). Il "grande attore", che poi fa nascere il ventesimo, già il moderno, che fa la storia del moderno, la "compagnia", non il gruppo, che invece segnerà la fine del "secolo breve". All'inizio della seconda metà del secolo sono loro le vere e belle battaglie dall'*Albergo dei poveri* all'*Opera da tre soldi* alla *Vita di Galileo* fino al *Giardino dei ciliegi*, e mille altri. Significa allora pullman per portare lavoratori dalla fabbrica e dagli uffici al teatro. Il teatro come servizio della luce e del gas (quanto entusiasmo allora e quanto odio adesso). Le prime rivoluzionarie sovvenzioni ("costrette" da un gigante come Paolo Grassi) rivoluzionarie perché era il coinvolgimento proprio *dal basso*, il potere di Paolo Grassi. Il teatro di regia? (come lo abbiamo detestato nel tempo del postmoderno e dello sperimentalismo selvaggio a oltranza) direi piuttosto "di drammaturgia": il dramaturg alla tedesca, il portatore di testi ma anche il ricercatore e ancora prima ricompositore e analizzatore di linguaggi. Che saranno poi, invece, quelli delle neoavanguardie. Un dopo che si era daccapo messo fuori, dall'istituzione, dai circuiti, ormai, (proprio ormai), fuori dal mercato privato-pubblico, nella decadenza della regia davanti all'artista-poeta in scena. I cinquant'anni di oggi si sentono proprio nella potenza (non voglio proprio dire nel potere) del "teatro pubblico". I ricordi di quelle fondazioni (vere e proprie fondamenta) sono legati a storie travolgenti, spesso sconvolgenti che ho vissuto in prima persona. Oggi mi ritrovo ancora, da cinquant'anni, e, paradossalmente, molto paradossalmente, nell'infinita di "quella" rivoluzione, che porta con sé, e, insisto, proprio da lì, alla mai finita abitudine catastrofica di riportare alla luce la rimbaudiana lotta contro la parola, contro il sistema, contro la ripetitività, contro l'illusione, e, in ultimo, e per sempre, contro la rappresentazione. Quale augurio allora?

Ernesto Ferrero

Scrittore

Lei descrive Torino come città all'avanguardia. C'è posto per il teatro tra le invenzioni della modernità che ne hanno segnato la storia?

No, perché il teatro fa parte di una liturgia antica, non della modernità, e questo mi sembra molto importante per ribadire la sua funzione pubblica.

Quale rapporto ha la città con le sue istituzioni teatrali?

All'ultima edizione della Fiera del Libro un visitatore ha detto: "qui è meglio che a teatro". E non è un caso che abbia detto "teatro", anziché "cinema" che tutto sommato qui è considerato un po' una finzione truffaldina, mentre il teatro ha ancora per i torinesi una sua valenza sociale, dove conta molto l'essere insieme: restare in silenzio, riflettere, ma insieme agli altri, in una sorta di eucaristia condivisa, vissuta come analisi ed emozione collettiva.

Il suo rapporto da spettatore e da scrittore con lo Stabile?

Per me, ragazzo dalla timidezza morbosa, lo Stabile è stato un grande amico: frequentavo tutti gli spettacoli di de Bosio, ma anche i teatrini sperimentali; ora frequento sempre il teatro, ma con meno assiduità i teatranti. Da giovane avevo molti amici cari che passavano spesso per l'Einaudi: Luigi Vannucchi e Romolo Valli, Sergio Fantoni, Valentina Fortunato e Angelica Ippolito. C'era un grande coinvolgimento allora verso il lavoro teatrale. Oggi ho molta stima di chi gestisce il Teatro di Torino, forse un po' meno fiducia negli autori: mi sembra che ce ne siano pochi e che gli scrittori siano molto lontani dalle scene. Eppure non è stato sempre così: ricordo bene il clima contagioso di quando Natalia (Ginzburg n.d.r.) cominciò a scrivere per il teatro, e dopo di lei ci cascarono prima o poi tutti...

Certo: è una delle annose questioni del teatro italiano insieme a quella della partecipazione del pubblico...

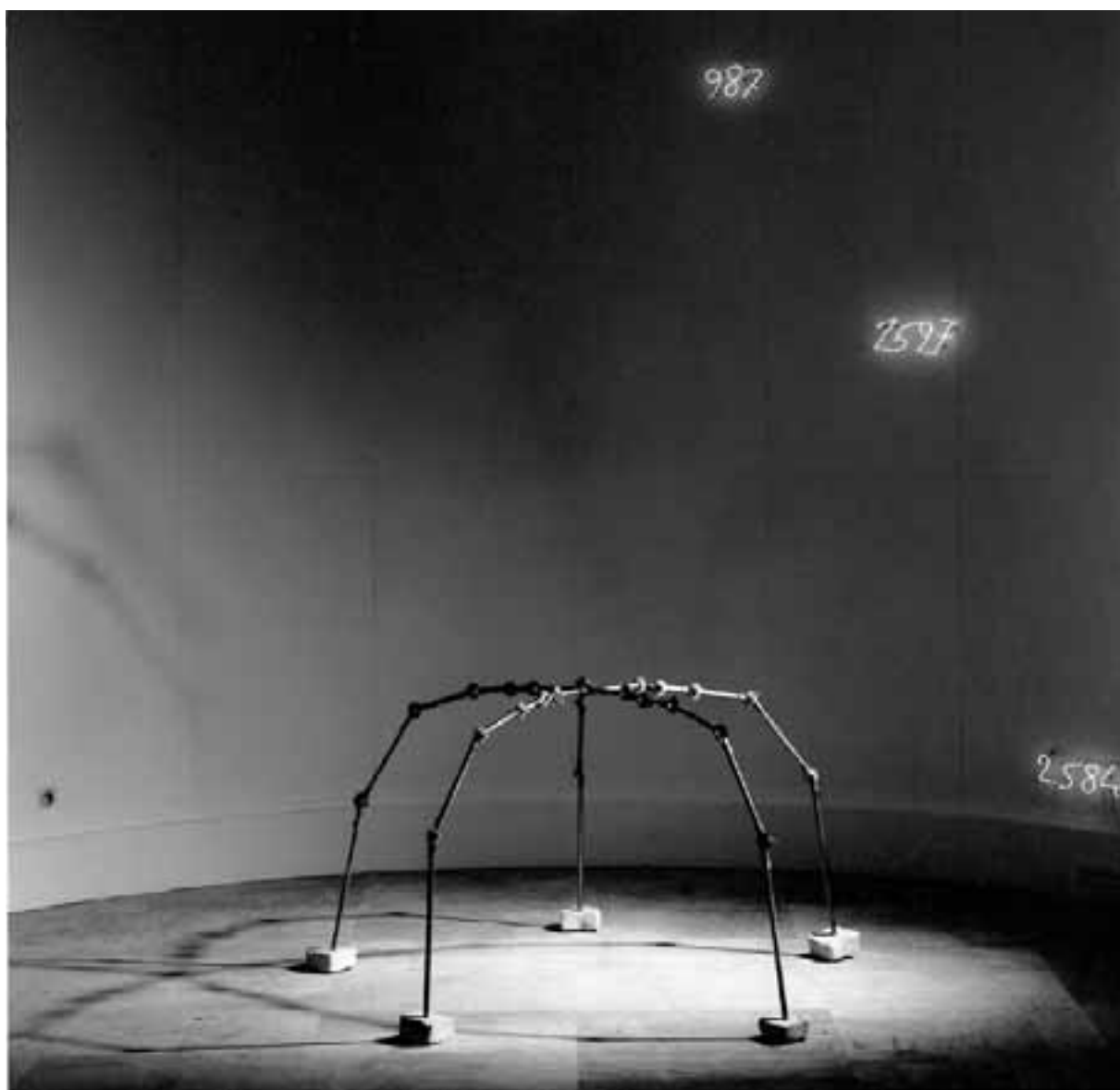
Il problema della partecipazione sta a monte e si lega a quello del proselitismo e del coinvolgimento. Io sono convinto che quando si danno gli stimoli giusti e l'offerta è ricca, si ottengono ottimi risultati, specie con i ragazzi. Un cartellone stratificato, l'estrema varietà dell'offerta grazie alla quale sia possibile saltabeccare tra sacro e profano, ma sempre all'interno della collettività: credo che questo sia il segreto della Fiera del Libro in particolare, ma anche una buona ricetta da applicare al teatro.

Oltre al proselitismo, c'è naturalmente anche il problema economico: il teatro è caro. È caro perché costa farlo e allora bisognerebbe trovare il modo di inventare un sistema per il quale fondazioni e istituzioni si facciano carico di parte del biglietto.

Mi sembra che il teatro abbia oggi lo stesso problema delle

librerie: è un luogo che intimidisce, mentre la sua funzione rimane forte, mentale. È per questo che hanno avuto tanto successo i libri in vendita nelle edicole e il loro merito è stato quello di introdurre il libro nel consumo quotidiano, togliendolo dalla teca del sacramento, dall'altare per eletti. Questo accade forse perché è più facile accostarsi alla letteratura, o al teatro, in modo casuale, quasi inconsapevole, lasciandosi catturare da iniziative importanti.

ROSA ANDREA POLACCO





Mario Merz “Torino era un mondo strano...”

La pratica del disegno, una traccia vitale in cui la matita non si stacca mai dalla carta, inizia lì, unica possibile forma di libertà, in una prigione, e continua poi ad accompagnarlo insieme alla pittura che per Merz è *velocità e insicurezza*. Ma ai mezzi tradizionali se ne aggiunge presto un altro, ancora più rapido, la *luce*: «al dibattito che è seguito alla presentazione di alcune tue opere al Teatro Stabile di Torino, tu hai detto che il neon aveva il valore di un segno grafico» (Mila Pistoï). «Il neon, attraversandole e bucandole, creava uno sdoppiamento tra la tela e la luce, cioè una distruzione reale della tela come spazio di tela e di pittura». Rottura dell'illusione bidimensionale, il neon uccide nelle cose che attraversa l'idea di oggetto. La lancia di luce che trapassa è lacerazione e legame al tempo stesso. Anche la bottiglia è trafitta, perché il vino in essa contenuto è energia rappresentata dalla luce. «Parto dall'emozione che mi dà un oggetto artigianale... interseco tale forma con l'immagine di un'energia diversa come, ad esempio... un tubo al neon». Solo nel caso del diafano vetro il neon può perdere la sua funzione distruttiva senza perdere quella di vettore di energia ed è qui che nascerà il numero, l'idea di Fibonacci, una serie numerica proliferante, dove una cifra è sempre somma delle precedenti. «Nella serie di Fibonacci non ci sono limiti spaziali perché lo spazio diventa infinito»: non astrattamente, ma biologicamente. Il numero è vitale, cresce su se stesso, tende all'infinito e si dispone in un'illimitata spirale. La catena di numeri accompagna il ritmo della natura, gli elementi animali o vegetali che appaiono nell'opera di Merz, ma appare anche sul prodotto della cultura dell'uomo, veicolo di informazione e comunicazione, il giornale, sulle copie accatastate del giornale di Torino, “La Stampa”: «È ritornata ad essere “La Stampa” qualche anno dopo, con un'immagine della Fiat e di Valletta, con l'immagine, diciamo, della reazione e la ricostruzione capitalistica dell'Europa. È quello il momento in cui Pistoï entra all'“Unità” come giornalista, e mi pubblica i disegni, mi pare nel '49».

«Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza»: dalla circolarità di questa massima del generale Giap trae origine l'igloo di Merz, *casa, caverna, coppa* («l'igloo è formalmente una tazza capovolta» nota Celant), che accoglie uomini, cose, pensieri. «La “cupola” non ha supporto, è tanto convessa quanto concava, come la tattica militare del generale Giap». «L'igloo è la forma organica ideale» dice lo stesso artista. «È nel contempo mondo e piccola casa. Quello che mi ha interessato nell'igloo è il fatto di esistere nella mente prima di essere realizzato». Per Merz un'idea si traduce immediatamente in termini spaziali, così è il linguaggio a generare il luogo. Dalle parole nasce l'abitare, il precario riparo dell'igloo, all'interno di un'idea rotonda. «Quello che mi dava enormemente fastidio erano gli angoli... La scritta di Giap era senza angoli ed è venuto fuori l'igloo». Le parole al neon si dispongono a spirale sulla calotta dell'igloo. «Non è più la mia scrittura, le scrivo in una dimensione spaziale molto precisa, che nell'igloo è la rotondità». La frase «è una forza dinamica compressa», un concetto che si fa luogo: «Quando ho letto questa frase, mi ha colpito che parlasse di una cosa esistenzialmente assoluta come la guerra: infatti c'è la parola nemico, ma in termini assolutamente calcolabili, come posizione. Non era l'idea del nemico contro il quale si deve andare ma l'idea del nemico in una situazione dialettica, in rapporto con l'individuo stesso» infatti di Giap l'artista coglie «il suo lato buddista, non il lato militaresco». Nella creazione dell'igloo convergono tre motivi: l'abbandono del piano murale, l'idea di creare uno spazio indipendente dall'appendere delle cose al muro, l'idea di spazio chiuso in se stesso. Sganciare le cose dal muro e metterle sul *tavolo*, altro elemento base dell'opera di Merz, ancora una struttura base dell'abitare. L'igloo «crea uno spazio esterno con il fatto di essere misura di uno spazio interno». L'igloo di vetro sottolinea il legame tra esterno e interno che coincidono nella trasparenza. «Nel 1967 ho usato il pensiero di Giap per fare un'arte di osservazione. Ho pensato che il suo pensiero osserva le realtà. Il “nemico” può essere rappresentato con un numero di uomini in uno spazio, se gli uomini si raggruppano lasciano lo spazio libero alle altre forze, se si disperdono perdono ogni forza di urto. Anche l'osservazione di Giap è numerica». Numerica come la serie aritmetica di Fibonacci, geometrica come in questo paradosso: «Igloo, forma sintetica e naturale, la sua superficie come la più grande superficie nel minore spazio», sempre matematica. La luminosa sequenza di cifre di Fibonacci viene disposta come una coda di cometa dietro a una motocicletta che sembra trascinarla lassù, sempre più in alto, in un vortice infinito lungo la pista a spirale del museo Guggenheim, usando l'architettura di Wright come circuito. «La motocicletta ha una ruota più un'altra ruota uguale due ruote/Accelerazione dei numeri/Accelerazione delle ruote/Accelerazione sullo spazio». Alla motocicletta spuntano le corna, non è un prelievo pop, ma un animale mitologico uscito da un bestiario fantastico, ennesima testimonianza del profondo rapporto con la natura di Merz il cui più forte ricordo d'infanzia è un albero di castagno.

«L'atelier di Mario Merz è il caffè all'angolo – ha scritto Michael Sonnabend –. Se lo vedi davanti a un bicchiere, è segno che sta lavorando...». E io sono certa che è lì, in qualche bar, in qualche posto...

LAURA CHERUBINI

Le frasi tra virgolette, ove non diversamente indicato, sono di Mario Merz.

Dominique Pitoiset

Regista

Qual è, a suo parere, il ruolo di un Teatro Pubblico?

Io sono nato nella tradizione del Teatro Pubblico: ho fatto una scuola per attori al Théâtre National de Strasbourg e ho già diretto tre Teatri Nazionali in Francia, quindi per me la cultura teatrale è la cultura del Teatro Pubblico. Qui in Francia, a partire da Jean Vilar, abbiamo una grande tradizione di Teatro Pubblico: la decentralizzazione, vale a dire le istituzioni pubbliche e i Teatri Nazionali. Ho sempre creduto e continuo a credere che le prime due missioni di un Teatro Pubblico siano la conquista di nuovi spettatori e l'attenzione alla creazione contemporanea, attraverso l'alternanza tra il repertorio e la nuova drammaturgia. I problemi che deve affrontare una struttura pubblica sono numerosi; innanzitutto il teatro dovrebbe, eticamente e deontologicamente, possedere gli strumenti e le possibilità per spartire i propri mezzi economici – vale a dire le sovvenzioni e i finanziamenti – al 50% per spese strutturali e di funzionamento e al 50% per spese artistiche.

Un Teatro Pubblico dovrebbe favorire la presenza dei giovani ponendo la Scuola al centro della propria struttura: è importante inserire i giovani nella logica pubblica, strutturale ed economica della vita quotidiana di un teatro attraverso la collaborazione con Università e Accademie d'arte. La centralità della scuola è un obiettivo primario per un Teatro Pubblico: gli allievi dovrebbero poter collaborare con il personale che opera in teatro e alla fine del loro percorso di studi avere la possibilità di essere inseriti professionalmente nel mondo del lavoro attraverso la stipulazione di contratti non negoziabili, che facciano cioè parte del processo di formazione. Occorre far diventare la conclusione del percorso didattico come un tempo professionale in cui lo statuto contrattuale sia definito preliminarmente, proprio come lo è il processo di formazione al momento dell'entrata nella scuola.

Come direttore so che la prima difficoltà per dar vita alla creazione dell'identità di un teatro è di stabilire delle relazioni di forte prossimità con i sovvenzionatori e i partners inserendo il teatro in una rete nazionale e se possibile internazionale. Io credo che qualsiasi teatro che voglia assumere un'identità nazionale e internazionale debba prima di tutto essere un teatro di quartiere e un teatro di città. Un Teatro Pubblico non è un'impresa per guadagnare denaro, questo è lapalissiano, non entra nell'economia della redditività diretta, un Teatro Pubblico deve occuparsi di problematiche condivise della cittadinanza e porsi come missione rigorosa la centralità dei problemi che agitano la società contem-

poranea in cui agisce e in particolare della città e della regione in cui risiede. Queste, a mio avviso, sono le fondamenta su cui deve costruirsi un progetto di Teatro Pubblico.

Per quanto riguarda il capitolo della creazione, credo che occorra favorire l'aspetto della coproduzione, privilegiare la formazione di nuovi registi e gruppi di artisti, vale a dire favorire coloro che stanno emergendo, magari attraverso la commissione di scritture contemporanee. Un'altra scelta artistica importante per un Teatro Pubblico è l'apertura verso il mondo esterno, la ricerca di un inserimento nella rete del teatro internazionale creando un rapporto che non sia solo economico ma soprattutto estetico e affettivo. Io sono per un'Europa di uomini e donne e non per un'Europa delle istituzioni. In realtà, direi, in maniera un po' abusiva, per un'Europa dei desideri!

Quali sono le differenze tra la Stabilità in Francia e in Italia?

Ci sono dei punti in comune e ci sono delle differenze. I punti di contatto sono che il Teatro Stabile sia in Francia che in Italia soffre oggi di invecchiamento. I Teatri Stabili hanno perduto la loro originaria natura, soffrono di un'immagine che è oggi deprezzata, svalutata. In entrambi i paesi si avverte l'urgenza di ridefinire la missione dei Teatri Stabili, la loro necessità, una necessità alla quale credo molto: sono totalmente contrario alla scomparsa di queste strutture... In Italia occorrerebbe una struttura organizzativa di diffusione degli Stabili sul territorio; in Francia la rete organizzativa è meglio strutturata, anzi, il problema in Francia è che è talmente ben strutturata che tutto è troppo controllato e tutto finisce per assomigliarsi.

La vera grande differenza tra Francia e Italia consiste nella quantità di denaro di cui si può disporre (noi ne abbiamo un po' di più!) e soprattutto nella diversa ripartizione del denaro. Le compagnie in Italia fanno realmente fatica a sostenersi, bisogna essere molto coraggiosi per creare una compagnia in Italia e le più famose sopravvivono perché vivono e producono spettacoli all'estero. A mio avviso, oggi, esiste un divario enorme tra i Teatri Stabili, che sono delle roccaforti estremamente chiuse, e il futuro precario del Teatro. Penso, inoltre, che in Italia si sia giovani un po' troppo tardi! In Francia c'è una tradizione che consente di scegliere dei direttori molto giovani e dal mio punto di vista si tratta di una necessità: in Italia sarei un giovane direttore mentre in Francia sono un direttore maturo, ed ho quarantacinque anni!

Io sono molto pragmatico, ricerco sempre i problemi all'origine: la

necessità per una democrazia di avere degli artisti competenti si fonda su due cose, il denaro e lo spazio e in Francia vi è una tradizione ben consolidata di divisione del denaro e degli spazi. Un'altra grande differenza è la legislazione degli attori: in Francia gli attori hanno uno statuto anche quando non lavorano, si è spesso parlato dello statuto dei lavoratori precari ("les intermittents") che stanno vivendo una grande crisi; in Italia una cosa del genere appare oggi come un'utopia irrealizzabile. In Italia gli attori e i tecnici non sono sufficientemente riconosciuti, giuridicamente e socialmente... e sono letteralmente stupefatto nel vedere un'enorme quantità di ottimi attori italiani che si dedicano alla pubblicità perché non trovano lavoro nel teatro.

Cosa augura al Teatro Stabile di Torino?

Auguro allo Stabile tanta felicità e tanti figli, come nelle fiabe! Gli auguro di acquisire un maggior spirito di apertura che inserisca questa istituzione – che all'estero gode di una notevole reputazione – sia nel sostegno di artisti emergenti sia nella coproduzione internazionale. Gli auguro di porre la formazione al centro della propria struttura e di farne un soggetto dinamico e un elemento strutturante, come è accaduto al Théâtre National de Strasbourg, un esperimento molto riuscito, che dovrebbe divenire un modello. So che la vita di un teatro è costruita sulle piccole contrarietà quotidiane e la sola cosa che permette di evitare la sclerosi, vale a dire di rimanere intrappolato in questi problemi, è di avere un progetto ben definito, chiaro, trasparente e condiviso. Appartengo a quella vecchia scuola del Teatro Pubblico che pensa che il teatro sia un progetto e un obiettivo condiviso: se non c'è condivisione non c'è complicità, se non c'è complicità non c'è entusiasmo e se non c'è entusiasmo c'è solo la morte. Il teatro deve essere un luogo in cui artisti e spettatori si incontrano e traggono forza dalla stessa struttura... Il teatro deve lottare contro il male del tempo che è quello di giocare l'avvenire di un regista, di un attore, di uno scenografo, di un gruppo, di una compagnia su un solo spettacolo... La stabilità di un'istituzione si manifesta nell'avere fiducia nel tempo. Il tempo è un elemento importantissimo. Quindi auguro al Teatro Stabile di Torino di vivere ancora a lungo e di avere molti figli, figli irriverenti, figli ribelli che non assecondano la volontà paterna, che diventano indipendenti e diversi!

PATRIZIA BOLOGNA

Nuccio Messina

Organizzatore e giornalista

Qual è il ruolo del Teatro Stabile oggi?

Il Teatro Stabile si è imposto, in cinquant'anni, come istituzione primaria della città di Torino, vivendo con il passare del tempo diversi cambiamenti soprattutto a livello di programmazione.

Oggi è istintivo porsi una domanda: un Teatro Pubblico deve essere solo un Teatro d'Arte o un Teatro di Servizio? Teatro d'Arte vorrebbe dire portare a Torino tutti i più grandi registi del mondo, e portare all'interno delle produzioni tutti i più grandi attori italiani, piuttosto che essere solamente un teatro programmatore di spettacoli ospiti che, sicuramente offre un'ampia programmazione, ma non segue una linea effettiva, ideale e culturale. Cosa potrebbe essere allora? Io credo che tra tutte le scelte quella del Teatro d'Arte, forse sia la strada più giusta. Bisognerebbe ridurre il compito del servizio concentrandosi solo in una o due sedi teatrali canoniche per realizzare un grande repertorio per la città di Torino e il Piemonte. La città si è arricchita di molti teatri e di organismi produttivi che agiscono anche nelle periferie e provvedono ai vari settori di intervento: ricerca, decentramento, teatro per ragazzi e i giovani.

Qual è il ricordo più bello?

Tra i momenti più significativi e importanti della mia attività al Teatro Stabile di Torino ricordo con particolare piacere: l'inaugurazione del Tst con *Gli innamorati* di Goldoni; la stagione di decentramento nei quartieri cittadini, la creazione del circuito regionale del 1994; la fondazione del Piccolo Regio con lo spettacolo di Gassman *Il trasloco*, che durò 52 ore consecutive; la fondazione del Centro Studi; l'invenzione suggestiva dell'animazione teatrale nelle scuole... Ricordo anche tutti i grandi attori che hanno lavorato con me, da Gassman a Buazzelli, da Valeria Moriconi a Corrado Pani, e ancora Glauco Mauri, Laura Adani, Gianni Santuccio, Rossella Falk e molti altri. Un piccolo aneddoto: era l'inverno del 1969 quando la direzione collegiale di Torino decideva di chiedere l'autorizzazione a rappresentare *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* di Brecht; lo

spettacolo però non debuttava che nel novembre del 1971 perché, ricevuto l'ennesimo diniego dal Piccolo di Milano ed essendo io difficilmente arrendevole, decisi di voler ottenere il permesso. Ci rivolgemmo direttamente a Helene Weigel, vedova dello scrittore morto nel 1956. Si costituì una commissione per le trattative che si svolsero a Berlino Est, nella sede del Berliner Ensemble e che si protrassero per tre giorni; il gruppo di rappresentanza era formato da me, da Siegfried Unseld, direttore della casa editrice Suhrkamp di Francoforte che deteneva tutti i diritti delle opere di Brecht, da Giulio Einaudi, editore italiano del drammaturgo tedesco e dal germanista Giorgio Zampa, ben noto negli ambienti berlinesi e collaboratore dello Stabile per la rappresentazione del *Woyzeck* di Büchner. Ottenemmo i diritti e, sulla scia del nostro successo, l'anno dopo a Genova Luigi Squarzina poté produrre *Madre coraggio*.

Una stagione indimenticabile e straordinaria fu quella tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, momento in cui la vita teatrale torinese si stava sviluppando anche grazie al lavoro fatto dal Teatro Stabile e dalle celebrazioni di "Italia '61". In quel periodo portammo a Torino quarantadue Compagnie da tutto il mondo; vennero spettacoli di rilievo eccezionale come la prima edizione di *West Side Story* e, da Mosca, *I burattini* di Oblasov. Su questa scia di successo la città cominciava a pretendere una attività teatrale più articolata e completa. Quella fu la stagione più interessante, quella che vide la città avvicinarsi prepotentemente al teatro, in particolare modo al suo teatro: il Teatro Stabile che – ricordiamo – ebbe un'affluenza eccezionale che portò ai famosi 18000 abbonati e propose 500 recite all'anno degli spettacoli prodotti, superando il Piccolo di Milano e il Teatro Stabile di Genova. E durante la rivoluzione culturale del '68 ci salvammo l'anima chiamando a Torino, per la sua unica regia teatrale, Pier Paolo Pasolini.

Uno sguardo verso il futuro: come vede il Teatro di domani?

Penso che nel teatro, oggi, ci sia un po' di confusione oltre che una notevole carenza di una drammaturgia solida, (nonostante ci

siano tanti bravi scrittori). Inoltre sono nati molti altri generi teatrali come il teatro di ricerca, il teatro ragazzi, i laboratori, creando così uno scompiglio "organizzato". C'è bisogno di mettere ordine e in questo senso il Teatro Pubblico può fare qualcosa. Una delle strade è ritornare a invadere tutta la città e la regione, anche approfittando della creazione del nuovo Circuito Teatrale Regionale, affrancato dal precedente "controllo" del Teatro Stabile. Il futuro è difficile anche perché ci sono rilevanti problemi economici ed è probabile che i contributi pubblici si contraggano ancora. Bisognerebbe avere il coraggio di creare attività teatrali dove ancora non ci sono: in questo senso una strada è indicata dalle "residenze teatrali", come già avviene in Piemonte in alcune città (Nichelino, Caraglio, Rivara...). Comunque per il Teatro Stabile basterebbe il fatto che Torino è un esempio di livello internazionale, ha un'ampia programmazione ed ha un grande sostegno da parte degli Enti Locali.

Il futuro è difficile anche perché ci sono problemi economici. Bisognerebbe avere il coraggio di creare attività teatrali dove ancora non ci sono. Comunque Torino ha un'ampia programmazione ed ha un grande sostegno da parte degli Enti Locali; non solo: è al centro di uno snodo europeo importante e le collaborazioni con gli altri Paesi dell'Unione potrebbero essere utili anche per ottenere consistenti finanziamenti. Mi pare di aver capito che questa dell'internazionalità delle istituzioni piemontesi sia una strada indicata dalla nuova presidenza della Regione, che vuole dalle istituzioni – soprattutto da quelle della cultura – un incentivo alla divulgazione del nome e del prestigio del Piemonte.

ANNALISA BOCCO

Pagina a fianco, una scena di *Canto per Torino*, regia di Gabriele Vacis, 1995

Gabriele Vacis

Regista

Che cosa significa lavorare con un Teatro Stabile?

Con il Teatro Stabile di Torino l'impressione è quella di lavorare in una fabbrica che potrebbe produrre delle Ferrari e invece produce delle Panda. Le potenzialità sono straordinarie, ma non si riesce a metterle in moto... I tecnici sono bravi, gli organizzatori ce la mettono tutta, le maestranze sono preparate... Eppure l'impressione è quella di un posto senza anima, è un teatro a cui manca il senso di appartenenza.

La Regione Piemonte, la Provincia di Torino e il Comune di Torino sono i soci del Teatro Stabile e hanno deciso di accentrare su questo teatro i loro finanziamenti. Anche altri teatri ricevono finanziamenti pubblici, ma in quantità infinitesimale rispetto allo Stabile. Il Laboratorio Teatro Settimo, il Gruppo della Rocca che, da parte loro, hanno commesso dei grossi errori di gestione, sono stati schiacciati da questa politica, da questo forte accentramento: una scelta amministrativa che mi sembra di non riscontrare in nessuna altra regione. In Lombardia e Liguria la realtà teatrale è molto articolata. Il Piemonte e Torino, invece, hanno scelto una realtà unica; Torino è la città della monocultura, si diceva un tempo: è così anche per il teatro! È bene? È male? Boh... Parliamone.

Trenta o trentacinque anni fa il Teatro Stabile di Torino aveva intrapreso una serie di avventure che lo avevano fatto diventare il teatro della città. Quando avevo 14 o 15 anni ho visto il "decentramento". Negli anni successivi al '68, gli anni della "direzione collettiva" del Teatro Stabile, si sono messe in moto due attività molto precise. La prima: valorizzazione dei giovani e di tutto quello che succedeva sul territorio (all'epoca non esisteva ancora il Teatro Settimo: Laura Curino, Antonia Spaliviero, Lucio Diana ed io eravamo un gruppetto parrocchiale). La seconda: produzione di spettacoli con i grandi attori e registi nazionali e internazionali. Il Teatro Stabile di quegli anni dimostrava che non c'è contrapposizione tra la cura del territorio e il grande evento internazionale. L'ipotesi era che una dimensione nutre l'altra: ed era vero, funzionava. Io ho un ricordo straordinario di quel periodo. Però quelli erano anni in cui essere giovani significava rifiutare tutto quello che era istituzionale e il Teatro Stabile era l'istituzione, il nemico. Era ideologico, ovvio, perché poi, magari, andavo a vedere degli spettacoli che mi piacevano un sacco: Strelher, Buazzelli, Trionfo... Però ormai c'era il Cabaret Voltaire, ed era lì che trovavo quello cercavo: il Living, il Bread and Puppet, Pina Bausch. L'esperienza del decentramento dello Stabile si chiuse con il rifiuto delle novità: lo Stabile si arroccava nella tradizione e il nuovo che avanzava stava fuori, si organizzava autonomamente. Così nacque prima le cooperative e poi i gruppi come Laboratorio Teatro Settimo. Questa diffidenza tra Teatri Stabili e Teatri di ricerca è durata una ventina di anni ed è qui che si inserisce la storia di Teatro Settimo e di molti altri gruppi coetanei. In questi venti anni, cioè da quando il Tst ha rifiutato il territorio che lo ospitava, Laboratorio Teatro Settimo è diventato il teatro della città. Quando abbiamo fatto il *Canto per Torino*, nel 1995, era sotto gli occhi di tutti che il Teatro Stabile di Torino eravamo noi! Tutti questi processi non hanno mai neanche sfiorato il sedicente Teatro Stabile di Torino istituzionale. Impermeabilità assoluta. Si sono susseguiti direttori, che magari hanno fatto dei buoni spettacoli, ma che non si sono mai preoccupati dell'identità di questo teatro. Il

Teatro Stabile è stato il teatro di Ronconi, di Lavia o di Castri, ma non è più stato il Teatro di Torino. Credo nasca da qui la mancanza di senso di appartenenza, la perdita dell'anima. Questo oggi è un problema, anzi, è il problema. La direzione di Walter Le Moli ha dotato il Tst di nuove sedi, ha fatto un gran lavoro di sistematizzazione e di riorganizzazione del teatro, ha concluso lo scorporo del circuito regionale che è una cosa che andava fatta per legge da dieci anni. Le Moli è riuscito brillantemente a fare tutto questo in pochi mesi, non so chi altri avrebbe potuto fare un lavoro di questo genere... Si tratta di un grosso merito, non di una cosa marginale. Tuttavia, adesso bisogna metterci l'anima. Lavorare sul senso di appartenenza significa andare a cercare le radici... Un esempio per tutti: il teatro di narrazione è nato qui a Torino, in questo ambiente culturale. Torino è stata il terreno di incubazione non solo per me, per Laura Curino, Marco Paolini o Baricco, ma anche per molti giovani. La costruzione dell'anima passa attraverso il riconoscimento delle radici.

Cosa auspica per il futuro del Tst?

Che trovi la propria anima partendo dal riconoscimento delle radici. Ma non so se andrà così. Mi sembra piuttosto che si avvii a diventare una specie di agenzia di servizi, un ufficio che programma spettacoli e un'impresa che fornisce impianti tecnici per le iniziative pubbliche. Sarebbe un po' triste, ma non sarebbe una tragedia: nel momento in cui il Tst dovesse diventare un'agenzia di servizi, l'anima, visto che c'è ed è potente, verrebbe fuori da qualche altra parte...

Per esempio riconoscendo questo fenomeno emerso negli ultimi anni che è il teatro di narrazione. Come? Dedicandogli una stagione e un luogo, un grande convegno, presentando quelli che ormai sono diventati dei classici. Poi bisognerebbe ragionare sugli sviluppi del teatro di narrazione, sulle sue implicazioni con il territorio. Serve a disegnare il nuovo volto di Torino: che non rinnega la memoria industriale, anzi la trasforma in risorsa per una grande capitale della cultura. Con il DAMS si dovrebbe pensare ad una vera e propria Facoltà di Narrazione. Ma anche il teatro urbano, quello che riempie le piazze la notte di capodanno è nato a Torino: c'è da inventare l'uso della Venaria Reale, si potrebbero collegare le scuole di circo in una struttura permanente di teatro-circo... Sono infinite le cose da fare. Nel *Canto per Torino*, oltre a Michele di Mauro, Eugenio Allegri, Laura Curino, lavoravano Serena Sinigaglia, Emma Dante e Paola Rota, che sono le giovani registe più promettenti che abbiamo... Loro dovrebbero essere le registe stabili di un grande progetto che guarda al futuro. Qui a Torino l'abitudine a superare la distinzione tra le arti è antica... Sono anni che costruiamo ponti tra il teatro e la letteratura, tra il teatro e le arti visive... Perché non ricostruire il contatto con l'arte povera che è nata come performance? Trent'anni fa era avanguardia: oggi sarebbe un grande evento popolare! E poi bisognerebbe cominciare a ragionare sulla struttura economica: il Teatro Stabile si regge completamente sul finanziamento pubblico, questa situazione non può andare avanti molto. Bisogna superare questa separazione tra Teatro Pubblico e Teatro Privato che crea solo svantaggi per l'uno e per l'altro: il Teatro Privato di cassetta si consuma nella banalità televisiva, il Teatro Pubblico si isola dal mondo. Non so cosa sia peggio... Incrociare il Teatro Privato e il Tea-



tro Pubblico è una necessità più che essere un dovere... Bisogna che il Teatro Stabile abbia un bilancio in equilibrio tra entrate da finanziamento pubblico e mercato.

Poi cos'è successo?

Poi è successo che i gruppi hanno cercato di diventare istituzione attraverso i Centri di Ricerca che oggi si chiamano Teatri Stabili di Innovazione. L'idea era quella di soppiantare i Teatri Stabili, o perlomeno di creare una alternativa di pari dignità. I Teatri Stabili di Innovazione non sono mai riusciti a diventare istituzione perché c'è sempre stata una fortissima diffidenza tra gli artisti e gli organizzatori: gli artisti "di ricerca" non si sono mai rassegnati a delegare la produzione, come se l'indipendenza artistica fosse indissolubile dall'indipendenza strutturale, economica, aziendale. Un grande organizzatore insieme ad un grande regista: questo fa un teatro che funziona. I Centri di Ricerca erano gestiti da organizzatori che volevano fare gli artisti, o meglio: come nell'arte figurativa il critico crea la mostra, la corrente, il fenomeno, i direttori dei Centri di Ricerca pretendevano di fare lo stesso con il teatro. È qualcosa che anche molti critici hanno cercato di fare: il risultato è la desolazione corrente, perché il teatro non è la pittura, ha bisogno di strutture solide, di spazi, di competenze articolate. Il teatro ha un carattere artigianale che i Centri non hanno mai capito, tutti presi dal creare eventi concettuali... E poi la contrapposizione tra teatro di tradizione e teatro di ricerca si è rivelata perdente. Forse si doveva lavorare piuttosto ad una integrazione. Ma i Teatri Stabili hanno sempre difeso la loro famiglia e lo stesso hanno fatto i teatri di ricerca. Peccato. Ci vogliono sempre un po' di anni perché le istituzioni comprendano quello che succede. Chi è che dovrebbe fare il direttore del Tst perché accada quello che ci siamo augurati? Emma Dante, Serena Sinigaglia... Un trentenne. Io sono stato candidato alla direzione del Tst diverse volte, sempre troppo tardi. Avrebbero dovuto nominarmi nel 1987, avevo già fatto una serie di spettacoli per cui si vedeva cosa valevo... Ovvio che accanto ad un direttore giovane ci vorrebbe una sorta di sovrintendente. Poi questa struttura, grazie alle professionalità che ci sono, sarebbe benissimo in grado di supportare un trentenne che magari non ha l'esperienza che ha un sessantenne, ma avrebbe un po' di voglia, di entusiasmo.

PATRIZIA BOLOGNA

Sergio Ariotti

Giornalista e critico

Avrebbe dovuto essere concepito per il teatro di Marte, trovò la propria cornice alla sala Presse del Lingotto. Parliamo de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus che Luca Ronconi, a quel tempo direttore del Teatro Stabile di Torino, propose nell'ex-officina Fiat. Un allestimento memorabile a scene simultanee che procurava agli spettatori un iniziale disorientamento e li costringeva poi ad assumere un ruolo attivo nella creazione drammaturgica. Ronconi stesso scrisse, forse sorridendone, di "regia del pubblico". In quella sorta di *boulevard* delimitato dalle maglie regolari dell'edificio lo spettatore si muoveva, infatti, nella condizione del *flâneur* di Benjamin, cioè "attraverso un tempo scomparso". Camminando senza guida, vagando quasi come un sognatore, egli doveva scegliere, nella molteplicità di luoghi deputati e nella polifonia, una *fabula* o almeno la sua struttura.

La straordinarietà psicologica dell'evento fu anche determinata da una particolare coincidenza: quando cominciarono le recite, nel novembre del 1990, prese avvio anche la Guerra del Golfo ed il paragone con la Guerra '15-'18, che Kraus minuziosamente analizza, fu inevitabile. Così il senso profetico di quel testo si palesò, se possibile, con maggiore vigore. E non mancò di significato la presenza di vere locomotive, di automobili, di macchine tipografiche, di banchi di montaggio, di armi. Cose che perfettamente evocavano la brutalità dei conflitti, spesso in stridente contrasto con un certo clima da operetta viennese e con la recitazione imbonitoria dello spettacolo. L'utilizzo del Lingotto in funzione teatrale fu un autentico capolavoro. «Recitare qui è stato – disse Massimo De Francovich – come recitare il teatro greco a Siracusa» riferendosi sia alla sacralità dello spazio, sia alla forza necessaria per dominarlo. Il suo personaggio del Criticone è tra quelli indimenticabili nella rappresentazione ronconiana de *Gli ultimi giorni dell'umanità*. Ma lo sono anche molti altri interpretati da attori in stato di grazia: tra gli altri da Marisa Fabbri, beffarda signora Wahnschaffe; Claudia Giannotti; Annamaria Guarnieri, la cinica giornalista Shalek; Galatea Ranzi; Alvia Reale; Gabriella Zampanini; Mauro Avogadro; Riccardo Bini; Piero Di Iorio; Ivo Garrani; Carlo Montagna; Massimo Popolizio; Lino Troisi; Luciano Virgilio, l'Ottimista; Virgilio Zernitz; Luca Zingaretti. Tutti quasi in competizione tra loro per accaparrarsi l'attenzione, per vincere la sfida della comunicazione. Tutti in perenne movimento nella selva di pilastri di cemento armato.

Un *colossal* che Luca Ronconi seppe governare con maestria, paragonabile, nella sua teatrografia, solo ad *Infinites*, spettacolo realizzato nella Fabbrica della Scala alla Bovisa di Milano oppure al celebre *Orlando Furioso*, padre di molta innovazione contemporanea. In questi mesi Ronconi sta lavorando ad un progetto molto affine a quello del Lingotto di quindici anni fa, ancora più complesso in verità: il progetto "Domani" per le Olimpiadi del 2006. Saranno cinque spettacoli a tema, tra la guerra, di nuovo, ed il conflitto di culture, la biotecnologia, l'etica, la politica. Cinque allestimenti come sono cinque i cerchi olimpici. Scenario di essi, nuovamente, la Torino post-industriale delle fabbriche dismesse, la Torino di spazi inediti per il teatro, dei musei, dei laboratori, degli studi hi-tech, dei centri ricerca. La Torino che Ronconi ha sempre mostrato di amare profondamente. Protagonista di "Domani" lo stesso Stabile di Torino diretto oggi da Walter Le Moli. Uno Stabile che da mesi ha avviato per le Olimpiadi della cultura una macchina ideativa ed organizzativa senza precedenti nella storia dello spettacolo italiano. Darà modo a Ronconi di superare per l'ennesima volta i limiti che la tradizione ha imposto al teatro occidentale e al pubblico di goderne pienamente.

Claudio Longhi

Regista

Quando e come è nato il suo rapporto di collaborazione con il Tst?

Non considerando le mie "spedizioni" teatrali torinesi in qualità di spettatore a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, il mio primo contatto con il Tst è avvenuto attraverso il Centro Studi. Era l'inizio degli anni Novanta: stavo lavorando alla mia tesi di laurea su Luca Ronconi e arrivai a Torino per raccogliere materiali sull'attività del Maestro. Da allora mi sono rivolto spesso agli archivi del Centro Studi, che considero una delle realtà più valide in Italia per chi, come me, affianca al lavoro in palcoscenico anche un'attività di ricerca e di insegnamento in ambito teatrale. A distanza di un anno, dopo la tesi, tornai a Torino come uditore di uno spettacolo di Ronconi, la *Venezia salva* di Simone Weil: di quelle prove, al Teatro Nuovo e al Carignano, conservo un ricordo molto caro. In seguito a quell'esperienza mi venne offerta la possibilità di lavorare al fianco di Luca... da lì il mio ingresso nel mondo del teatro "attivo". Così è iniziato il mio rapporto con il Tst. Dopo la riduzione teatrale de *La Peste e Lo zio*, la collaborazione proseguirà la prossima stagione con un lavoro su Leopardi.

Che posto occupa oggi lo Stabile di Torino nel panorama teatrale italiano?

Ritengo che il Tst abbia svolto, svolga e si accinga a svolgere un ruolo importante. Storicamente ha dato un contributo fondamentale affinché un'istituzione come quella dei Teatri Stabili Pubblici smettesse di essere un'"eccezione" circoscritta, come è stata per anni, alla realtà del Piccolo di Milano (poi anche dello Stabile di Genova) e cominciasse a diventare una "regola" del nostro teatro. L'esper-



ienza dei Teatri Pubblici in Italia ha avuto innegabilmente dei risvolti negativi, ma ha costituito comunque un passaggio determinante nel periodo del secondo Dopoguerra e degli anni Cinquanta. In questo contesto, Torino ha svolto una funzione strategica – soprattutto nel momento in cui la mappa teatrale italiana si stava articolando e si creava il triangolo Milano-Genova-Torino – nel dare un certo orientamento a quella che avrebbe potuto o dovuto essere la linea dei Teatri Stabili, non solo da un punto di vista artistico (e sappiamo che il Tst ha potuto vantare negli anni presenze di grande spicco e indiscutibili punte di eccellenza nella produzione di spettacoli), ma anche sul piano storico-culturale. Dopo alterne vicende comuni a tutti i Teatri Stabili in Italia, e non legate quindi alla specifica realtà torinese, a partire dagli anni Novanta c'è stata nel Tst una ripresa forte del senso di identità e responsabilità dell'istituzione, ripresa che mi pare abbia avuto il suo avvio durante la fondamentale direzione di Ronconi ed è poi andata avanti, fino ad oggi. Certe linee di tendenza precisatesi o rafforzatesi durante l'illuminata gestione Le Moli – la moltiplicazione degli spazi, un energico ribadire l'importanza della produzione nel gioco di equilibri con le ospitalità, le scelte che vengono fatte in rapporto ad una dimensione come quella di Torino che ha grandi possibilità di utenza, il gioco di rapporti con il territorio, le relazioni con le realtà di eccellenza che si stanno creando all'interno della città e attorno ad essa, nel campo del teatro e più in generale in quello delle arti... – sono tutti segnali di nuove opportunità che si stanno aprendo.

Nuove opportunità in stretta relazione con i cambiamenti che sta vivendo la città...

La mia frequentazione di Torino è stata abbastanza intensa all'inizio degli anni Novanta. Poi, dopo un periodo di visite più rare, ci sono tornato in questi ultimi anni, per lavorare a *La Peste* e a *Lo zio*. E ho trovato una città diversa, più dinamica e più aperta di quanto la ricordassi. Da questo punto di vista mi pare che ci sia una corrispondenza fra il percorso che ho visto all'interno del Tst e quello compiuto dalla città, uno sviluppo parallelo che dimostra l'esistenza di un rapporto organico fra il teatro e la realtà urbana in cui si colloca. Mi è parso di notare, inoltre, a dispetto di quella che mi sembra essere la tradizionale chiusura dei torinesi, una maggiore apertura verso l'esterno, la precisa volontà di esserci a livello nazionale, di contare qualcosa dentro il panorama culturale, civile e teatrale italiano.

Allargando la prospettiva alla situazione italiana, quale ruolo si va determinando per i Teatri Pubblici in futuro?

Non credo che il problema sia tanto la sorte e la funzione dei Teatri Stabili, quanto il futuro della situazione teatrale *tout court*. La funzione futura dei Teatri Stabili dipende dalla soluzione di una questione che sta a monte, quella del destino del teatro contemporaneo. È noto che nel Novecento abbiamo assistito ad un'esplosione dell'idea di teatro. Storicamente esistevano dei sistemi teatrali certo articolati, ma comunque legati ad un forte modello unitario, mentre per noi, oggi, il teatro è tutto e il contrario di tutto. Se la moltiplicazione delle idee di teatro può essere un arricchimento, questa dispersione si è però anche accompagnata ad una forma di integralismo e "talebanoismo" che ha impedito il dialogo fra le diverse realtà, portando così ad un impoverimento. C'è poi la questione del pubblico. Viviamo oggi una situazione quasi paradossale: a fronte di un incremento di pubblico e di abbonamenti riscontrato in certe zone, si assiste ad un diffuso collasso della competenza degli spettatori. Sedersi in platea non vuol dire essere pubblico, l'essere pubblico è un lavoro, tanto quanto il fare teatro. Questi dati fanno riflettere su cosa il teatro stia diventando. Generalizzare è sempre rischioso e le eccezioni naturalmente esistono, ma ho anche l'impressione che si fatichi a riconoscere in Italia un'autentica dignità culturale all'evento teatrale. Per l'intellettuale medio italiano il teatro è un'attività ricreativa, non un'occasione di crescita come possono essere invece un concerto o una mostra d'arte. Credo che un nuovo disegno dell'istituzione del Teatro Pubblico debba partire dal prendere atto di fenomeni di questo genere. Dando fiducia allo spettatore e cominciando a parlare in un certo modo con il pubblico, in particolare con i giovani, sono convinto che sia possibile trovare ancora, vivo, un autentico bisogno di teatro.

GIORGIA MARINO

Sopra, Mario Merz: *Cocodrillo Fibonacci*, 1989 cocodrillo impagliato con numeri al neon da 1 a 987 - stuffed crocodile and neon numbers from 1 to 987

Pagina a fianco, Una scolaresca al Teatro Carignano Foto d'archivio, stagione '67-'68, Centro Studi Tst

Valter Malosti

Regista

Quale rapporto ha assunto il Teatro Stabile con il territorio e il suo pubblico e quale dovrebbe essere la funzione di un Teatro Stabile?

La grossa affermazione dei Teatri Stabili è cominciata prima che io iniziassi a fare teatro. Si è trattato di una fase di sviluppo in cui si è cercato, grazie alla presenza di persone di altissimo profilo professionale spinti da ideali abbinati ad una grande passione, di imporre un modello di teatro fortemente radicato sul territorio con un legame viscerale con la propria realtà culturale, come nel caso Strehler/Grassi. Man mano questa idea è stata abbandonata, o tradita, se si vuole usare una parola forte, per fare strada ad una dimensione più legata alla produzione e al giro degli spettacoli perdendo spesso per strada la linea progettuale e artistica, con progetti dal respiro corto o cortissimo, ovviamente con le dovute eccezioni. Dalla mia generazione il Teatro Stabile è stato considerato un baluardo della conservazione che spesso ha avuto la consistenza fisica di un muro invalicabile, da abbattere con ogni mezzo. In ciò molto ha giocato l'ideologia terzo teatrista e un vittimismo diffuso, ma è innegabile che, salvo rari casi, la mia generazione è stata annullata per anni. Ciò che dovrebbe diventare il Teatro Stabile, a mio parere, è invece essenzialmente un "volano" rivolto a valorizzare la trasversalità delle proposte, sviluppando ancora di più, un po' come sta accadendo in questi ultimi anni, il concetto di "stabilità", caratteristica di una istituzione che parla alla città con progetti che vivono per lungo tempo e che sanno dialogare con il pubblico e i talenti a disposizione, operando scelte a volte dolorose, puntando sulla qualità e la contemporaneità con un'apertura a tutto lo spettro delle arti.

Ma esiste questo dialogo con la città e con il pubblico?

È molto complesso trovare un vero dialogo con gli spettatori, specie per grandi strutture come i Teatri Stabili. Occorre essere molto agili, capillari e prestare grande attenzione alla contemporaneità. Attualmente questa sensibilità si sta facendo strada ma diventa necessario, in tale prospettiva, comprendere con chi si sta parlando e a chi ci si vuole rivolgere. Tutto ciò è possibile se il movimento è duplice: non solo gli spettatori devono andare a teatro ma il teatro deve raggiungere gli uomini e le donne che insieme formano il nostro pubblico, sapendogli parlare anche attraverso proposte non necessariamente facili, anzi inseguendo una complessità piena di emozione e qualità.

Eppure tanti ritengono che Torino, rispetto ad altre città italiane,

abbia un rapporto teatro-pubblico molto forte...

In effetti è ciò che nota chi arriva da altre città perché potenzialmente, a Torino, esiste un pubblico molto interessante. Spesso alcune proposte apparentemente più difficili di altre trovano qui un certo riscontro. Ma se andiamo a contare il pubblico che partecipa intensamente a questo confronto superiamo a stento il centinaio di persone, che è un numero assurdo per una città come Torino. L'idea di dialogo però consiste nel creare una connessione ancora più forte con un Teatro Pubblico che racchiuda in sé molti aspetti. Io ho sempre difeso la tradizione e cerco di fare un lavoro trasversale in cui parole quali "tradizione" e "sperimentazione" non abbiano più senso se diventano categorie e recinti. Chi fa teatro dovrebbe fare sempre ricerca, intesa come analisi di un percorso e riscoperta di una radice espressiva. Questo dovrebbe fare anche un Teatro Stabile che lavora sul territorio. L'esempio, la luce, ci viene dal grande Peter Brook che non chiama più regia il suo lavoro ma "ricerca teatrale".

Quali prospettive future per il Teatro Stabile di Torino?

Imporre una felice mediazione tra un teatro che, insisto, ricerchi continuamente e (lo ripeterò fino alla noia: trasversalmente), e che voglia comunicare veramente con le donne e gli uomini della città, perché il teatro in fondo è, prima di tutto, un rapporto tra uomini ad un livello alto. Per fare ciò occorrono tempi ma soprattutto risorse finanziarie. Il comune di Torino credo sia, rispetto ad altre realtà italiane, uno di quelli che investe di più nel Teatro Pubblico. Se ci paragoniamo però ad altri paesi come Francia e Germania, il confronto ci fa arrossire perché questi paesi compiono investimenti quattro o cinque volte più sostanziosi dei nostri. Inoltre occorrerebbe un lavoro sulle proprie tradizioni: da una parte il teatro tradizionale ha affossato la sperimentazione e le tecniche che nel Novecento si erano imposte, dall'altra la sperimentazione ha accantonato troppo frettolosamente un patrimonio di tecniche di grande ricchezza qual'era quello del grande attore italiano, senza dimenticare che le radici della nostra tradizione non riposano solo sulla abusata commedia dell'arte ma anche sul melodramma, sulla cultura visiva e letteraria di un paese che dimentica come ha fatto a crescere e quindi non riesce più a progredire, corre ma non trova gli appoggi, le regole basilari per restare in equilibrio. Auguro allo Stabile e alle persone che ci lavorano di avere antenne sensibili, di saper stare in ascolto delle complessità e delle urgenze del presente con la coscienza del passato e uno sguardo pieno di futuro.

SILVIA CARBOTTI

Barbara Valmorin

Attrice

Qual è stato il rapporto che in questi anni il Teatro, a Torino, ha creato con il pubblico e il territorio?

Se ci si riferisce al Teatro Stabile di Torino, occorre fare un discorso a parte, perché negli ultimi anni, rispetto ad altre città italiane, il Tst ha tentato di proporre un modello di teatro fortemente radicato nel territorio. Vivendo altrove, non partecipo in prima persona alla realtà di Torino, ma certamente, guardandola dal di fuori, ho avuto modo di notare come la città sia diventata una vera e propria "fabbrica": per certi aspetti si può dire che abbia sostituito la FIAT trasformandosi da "città dell'automobile" a "città della cultura". Si avverte, a Torino, un fermento ed un entusiasmo che non ho visto o ritrovato altrove con le stesse modalità...

Quale, secondo lei, è il ruolo di un Teatro Stabile?

Il ruolo di un Teatro Stabile è quello di promuovere la nuova drammaturgia, pensare e realizzare il teatro per ragazzi, radicarsi sul territorio evitando accuratamente di operare degli "scambi" con altri Teatri Stabili, che farebbe altrimenti venire meno il motivo del proprio nome e della propria posizione. Mi pare sia ciò che adesso si sta facendo a Torino.

Quale obiettivo primario per il futuro?

Bisognerebbe costituire dei gruppi fissi di attori e artisti, che possano lavorare insieme, abbiano la possibilità di conoscersi e mettere sul tavolo le proprie idee e non solo ipotesi di progetto

che arrivano dall'alto. Credo molto in un gruppo affiatato che possieda le stesse modalità di lavoro perché, se non si verificano queste condizioni, c'è il rischio che tutto diventi precario e instabile, molto Co.Co.Co., per usare un'espressione attuale...

Il rischio è quello di disperdere potenzialità lavorative e creative incredibili, che bisognerebbe invece trattenere: e questo è possibile con persone che, per periodi lunghi, dai tre ai cinque anni, lavorino assiduamente e stabilmente sul territorio. Sono anni che se ne parla ma ancora queste condizioni tardano a verificarsi. Gli attori sono stanchi di essere usati semplicemente come "risorsa": hanno piuttosto bisogno di pensare, di partecipare ad un progetto e di realizzarlo a lungo termine...

SILVIA CARBOTTI

Elisabetta Pozzi

Attrice

Come è nato il suo rapporto con lo Stabile di Torino?

Il mio primo approccio con Torino risale all'anno del mio esordio. Avevo appena 17 anni e interpretavo la parte di Romilda ne *Il fu Mattia Pascal* accanto a Giorgio Albertazzi. Lo spettacolo, prodotto dallo Stabile di Genova, venne ospitato al Teatro Carignano. Fu un successo, la gente faceva la fila ai botteghini: un vero trionfo, come non se ne vedono più nel teatro di prosa da anni... Sono poi tornata a Torino per le tournée di vari altri spettacoli, fra i quali ricordo con particolare piacere il *Max Gericke* di Manfred Karge, diretto da Walter Le Moli e prodotto dal Teatro Due di Parma. Da un paio d'anni, infine, è iniziato il mio rapporto diretto con il Tst. Uno degli aspetti più belli di questa esperienza è senz'altro la complicità che si è creata con Mauro Avogadro: insieme siamo riusciti a portare in scena testi che probabilmente in altre sedi non sarebbero neanche stati presi in considerazione. Per esempio *Il Benessere* di Franco Brusati, commedia bellissima, ma che nell'ottica di un gestore di teatro ha due handicap: non è molto conosciuta ed è scritta da un autore italiano che non si chiama Pirandello... Si trattava dunque di una proposta piuttosto "coraggiosa". Io e Mauro abbiamo lottato insieme per la riuscita di questo spettacolo e alla fine abbiamo ottenuto le nostre soddisfazioni...

Quale ruolo dovrebbero avere i Teatri Pubblici nei confronti dei giovani talenti?

Quando qualche ragazzo mi viene a chiedere consiglio, gli parlo quasi esclusivamente delle scuole dei Teatri Stabili di Genova, di Torino e di Milano. Il lavoro portato avanti con serietà e costanza da queste scuole è di grandissima qualità e costituisce uno degli aspetti che più apprezzo dell'attività degli Stabili. Gli insegnanti sono professionisti di alto livello e i ragazzi, una volta diplomati, non vengono abbandonati a se stessi, ma inseriti nelle compagnie e seguiti nel loro ingresso nel mondo del professionismo. Insomma, i risultati sono ottimi

mi e credo che istituzioni di questo tipo andrebbero incoraggiate, a patto, certo, che l'attività sia condotta sempre ad alti livelli.

Che percezione ha avuto del rapporto di Torino con il suo teatro?

Mi pare che ci sia un forte legame fra il Teatro Stabile e la realtà urbana in cui opera. Il rapporto con la città è messo al primo posto e Torino, da parte sua, risponde con una costanza di affluenza che non ha paragoni nel panorama italiano. Credo davvero che sia un caso unico... In altri Stabili la situazione non è così felice.

Esiste una "ricetta" per un maggiore coinvolgimento del pubblico?

Quando era direttore del Teatro di Roma, Mario Martone operò dei cambiamenti innovativi sul sistema degli abbonamenti, sostituendoli con una "carta a scalare". Secondo me bisognerebbe lavorare in questa direzione. Al di là del caso di Torino, mi sembra infatti che l'abbonamento sia diventato quasi deleterio per il pubblico, soprattutto per quello giovane, che lo sente un po' come una costrizione: una diversa

politica degli abbonamenti dovrebbe andare verso sistemi che consentano maggiore libertà di scelta agli spettatori. I Teatri Pubblici, inoltre, dovrebbero prestare maggiore attenzione al coinvolgimento delle nuove generazioni. Lo Stabile di Torino, da questo punto di vista, potrebbe fare da modello.

Quale augurio per il futuro del Tst?

Il mio augurio, che non posso non estendere a tutto il teatro, è che ci sia in futuro una maggiore attenzione, un sostegno più serio e amorevole da parte dei media. Giornali e televisione oggi si occupano davvero poco di teatro. Gli spazi per le critiche sui quotidiani sono ridotti ai minimi termini, gli spettacoli sono liquidati in poche righe scritte quasi come fossero una concessione e spesso si avverte un clima di livore e di rabbia davvero opprimente. È frustrante, poi, non poter mai utilizzare un mezzo come la televisione per parlare di teatro e per dare visibilità a certe trasformazioni in atto nei linguaggi della scena e nei gusti del pubblico. La mia speranza, quindi, è che questa situazione prima o poi muti e il teatro trovi anche nei media quell'appoggio di cui avrebbe bisogno.

GIORGIA MARINO



Bob Marchese e Fiorenza Brogi

Attori

Cinquant'anni di Teatro Stabile: quale augurio da chi, come lei, è stato tra i fondatori della sua ormai lunga storia?

B.M. Io gli auguro altri cinquant'anni da trascorrere con altrettanta vivacità e ricchezza di proposte. Con un pizzico di utopia, un sogno che mi piacerebbe veder diventare realtà: che il pubblico a teatro aumenti e diventi un pubblico popolare. Finora abbiamo sempre avuto un pubblico d'élite, cui tuttora ci rivolgiamo. Per noi, però, è sorprendente e allo stesso tempo amaro scoprire che esiste ancora oggi una fascia di pubblico che non riusciamo a raggiungere perché considera il teatro un'attività per ricchi. Non si tratta, certo, soltanto di costruire una buona politica dei prezzi, come si sta facendo, è anche una questione di scelte, che lo Stabile affronta, devo dire, con grande serietà. Il teatro, però, vive del lavoro di registi, autori e attori, sono loro a dover svolgere un lavoro di qualità. A me preme che la scelta di costoro non venga fatta in base al nome e alla fama, ma a competenza e bravura. Nella scelta dell'attore, in particolare, puntare sulla qualità significa esigere non solo alta professionalità ma anche cultura.

F.B. A Torino siamo molto contenti del rapporto con i tecnici e i collaboratori, con i quali abbiamo un rapporto splendido: mostrano sempre una disponibilità e una sollecitudine non comuni, difficili da trovare altrove.

Quale ruolo svolge secondo voi lo Stabile a livello nazionale?

F.B. Secondo me non c'è ancora sufficiente consapevolezza, a livello politico-istituzionale, dell'importanza del ruolo svolto a livello nazionale dal Teatro Stabile di Torino. Io stessa mi sono trovata a difendere la sua programmazione in più di un'occasione. Viene accusato di non proporre sufficiente teatro di ricerca, ma questo oggi non è più vero, con la ricca offerta che abbiamo visto quest'anno nei nuovi spazi della Cavallerizza Reale. Io sono molto attenta a quel che succede negli altri teatri d'Italia e posso affermare che al Teatro Stabile di Torino oggi passa tutta la produzione teatrale italiana. Sarà poi il pubblico a decidere della qualità e della riuscita dei singoli spettacoli. Ricchezza e diversificazione dell'offerta sono, in ogni caso, garantite. Bisogna davvero tener conto del grande sforzo messo in cantiere dal Teatro Stabile in questi ultimi anni, degli spazi ristrutturati e delle tante opportunità di lavoro che ha offerto.

B.M. La qualità e la bontà degli spettacoli non è dovuta al Teatro Stabile, ma agli operatori culturali, agli attori e ai registi, che devono saper fare bene il loro mestiere. Si dovrebbe imparare dalla scuola anglosassone. La media di attori e registi inglesi è altissima. Si crea così quell'*humus*, quel fermento culturale necessario e indispensabile perché nascano nuovi autori. Il Teatro Stabile sta dando davvero un importante contributo a creare quest'*humus*.

Cosa pensa Bob Marchese, che ha molto a cuore la formazione dell'attore, della Scuola del Tst?

B.M. L'opera svolta dalla Scuola del Teatro Stabile è importante e di valore, perché purtroppo spesso le scuole di recitazione non forniscono una preparazione adeguata. Lo posso dire per esperienza, perché ho tenuto diversi corsi di perfezionamento in varie città d'Italia: è facile trovare attori che perdono in fretta la voce perché non sanno impostarla, o che non sanno passare rapidamente da una situazione interiore ad un'altra. Così bisogna ricominciare ogni volta con l'abc. Con i ragazzi della Scuola del Tst, però, ci siamo trovati molto bene.

Certo, nessuna scuola è sufficiente. La vera scuola è il palcoscenico. A partire dall'esperienza in teatro ci si può poi confrontare su cosa si aspetta ciascuno di noi facendo questo mestiere. La cosa più importante sarebbe imparare a non praticarlo per se stessi, perché non serve a nulla, ma sapendo di essere al servizio degli altri. Questo non significa sminuire la propria personalità, ma metterla in relazione agli altri e con loro portare avanti un discorso serio. Significa imparare a donare se stessi per amore del teatro e del pubblico.

Un desiderio da artisti per il vostro futuro e quello del Tst...

F.B. A noi piacerebbe avere un gruppo di dieci/dodici attori giovani e fare proposte di teatro popolare, in senso brechtiano. Per noi significherebbe presentare grandi testi, compresi i classici, con un attento studio sul linguaggio per poter trasmettere i grandi temi del teatro in modo più diretto.

B.M. La nostra utopia è fare teatro comprensibile a tutti, ma di qualità, senza degradarlo. Questo è per noi il teatro popolare. In un orizzonte di rispetto e dialogo vorremmo portare avanti un teatro contemporaneo, in cui si discutano problemi attuali anche attraverso storie del passato, per portare avanti un discorso civile. Questa è la nostra utopia. Ma restiamo al servizio di quel che c'è da fare, con grande umiltà ed entusiasmo.

DARIA DIBITONTO

Daide Livermore

Regista e cantante

L'augurio che posso fare al Teatro Stabile di Torino è quello di essere sempre meno autoreferenziale, ma in realtà il pensiero può estendersi a tutto il sistema teatrale italiano. Vorrei tanto che il teatro diventasse, come in altre parti del mondo, un valore aggiunto, un elemento che aggiunga valore alla qualità della vita delle persone. Bisogna smettere di lavorare solo in vista del "per bene", o avere come obiettivo solo il suo contrario: la provocazione è stata ed è una parte importante della comunicazione, ma non può essere tutto costruito su di essa. Spero quindi che il teatro in genere, quindi anche lo Stabile, sia un luogo dove la cittadinanza riesca davvero a riconoscersi e liberarsi dal nichilismo non solo strisciante, ma ormai decisamente imperante: quello, per intenderci, da birra, telecomando, canottiera e pancia di fuori, quello che ci fa

essere tutti un po' Homer Simpson. La cosa più importante è la comunicazione che il teatro deve fare di sé, attraverso gli spettacoli, e non solo. Lo Stabile di Torino, nello specifico, si sta muovendo sempre più in questa direzione, nella città. Negli ultimi anni, grazie ad una serie di politiche culturali convergenti, è arrivato a gestire molte sale, si sta proponendo sotto tantissime forme ed è attento a molti tipi di teatro. Tutto questo è di fondamentale importanza, perché bisogna ricucire il rapporto con il pubblico, scavalcando quello di nicchia. Lo deve fare l'opera e così anche il teatro di prosa, e per continuare in questa direzione penso che si debba credere nella biodiversità, più che nelle contaminazioni. "Contaminazione" è un termine medico, che racconta un'infezione, e nella musica contemporanea, ad esempio, ha dato vita a dei veri orrori.

Se ci fosse una coscienza più allargata della nostra storia, ci si renderebbe conto di quanto sia importante riprendere dei generi teatrali dimenticati.

Non parlo solo dell'operetta, ma di tanti altri tipi di spettacolo in cui musica e parola sono elementi costituenti in egual misura, penso al teatro musicale del Seicento, a quello tra le due guerre... Dobbiamo renderci conto che siamo dinosauri in via di estinzione e, se non capiamo che il meteorite si sta per schiantare sul pianeta, allora siamo destinati a scomparire. Se si resta incoscienti di fronte al nichilismo, alla televisione e a certe involuzioni culturali, finiremo definitivamente per guastarci.

Testimonianza raccolta da Lorenzo Barello

Franco Passatore

Attore e regista

Sono trascorsi quindici anni dalla "dipartita" dallo Stabile e dalla Città del sottoscritto: perciò la mia testimonianza potrà solo riferirsi ad un passato ascrivibile, a tappe alterne, al periodo che va dal '51 al '90 (quasi lo spazio di una vita), concentrando l'intervento sul tema che più mi sta a cuore, il Laboratorio teatrale: luogo di elaborazione di una nuova idea di Teatro, ricerca e creazione di una poetica, e, in senso filosofico, lo spazio scenico di creazione e di cambiamento tra interlocutori. Tutto cominciò con una iniziativa privata, sorretta da una piccola sovvenzione dell'Assessorato all'Istruzione: gennaio 1969, *Ma che storia è questa?*.

L'iniziativa fu condotta insieme a tre veri pionieri, gli attori Pinuccia Galimberti, Santo Versace, il "tecnico" Silvio De Stefanis. Poi, l'incontro con gli insegnanti; la condivisione del gioco teatrale con il bambino; il rapporto con uno spazio scenico non convenzionale: un primo e significativo esperimento di sinergia creativa e di scambio continuo di ruoli tra l'ex attore e il nuovo e sbalorditivo interlocutore, il bambino. Il salto di qualità avvenne durante l'estate. Dovevamo "animare", Destefanis ed io, "teatro" nei cortili delle scuole abitati ogni giorno da un centinaio di bambini. Nacque così *Ippopotami e Coccodrilli nei parchi Robinson, ovvero un'altra cosa*. Ogni mattina i bambini, mediante l'uso di un grande e solido mecano di ferro-tubi, giunti e piani di truciolo, erigevano il loro teatro spontaneo che sarebbe di volta in volta diventato un castello, una caravella, un'astronave, la fabbrica, il circo, il labirinto di Minosse, e tante altre scenografie di spettacoli che venivano improvvisati al pomeriggio dagli stessi bambini. Per la verità da quelle innumerevoli iniziative (a Torino e in Italia operammo per circa otto anni) lo Stabile era rimasto assente. Quando, alla fine del '78, mi venne affidato dall'Amministrazione Comunale la direzione del Settore, mi posi alcuni interrogativi. Come confrontarmi con quella stessa istituzione che l'attore/regista Passatore aveva contestato alla fine del '68? Dove, come, quando realizzare il sogno di Teatro/Laboratorio? Ancora una volta l'aiuto ci giunse da una delibera comunale che affidava l'uso permanente della struttura di corso Moncalieri, ex teatrino del Dopolavoro Ferroviario, al Settore Scuola/Ragazzi, come sede di una futura Casa del Teatro Ragazzi e Giovani. Finalmente un luogo quasi ideale per trasformare in realtà il sogno. In effetti, mentre la Casa Madre si liberava della presenza del problematico direttore del Settore, questi, accompagnato da volontari impiegati, con l'ausilio di una macchina per scrivere, una fotocopiatrice e una linea telefonica, cominciò a progettare la messa in atto di una idea di Teatro/Laboratorio. La situazione oggettiva non era delle migliori: eravamo circondati dagli uffici del Quartiere ostile all'uso della sala, visitati e controllati da zelanti tecnici e burocrati. Tuttavia in corso Moncalieri vivemmo i momenti più belli del Settore. Quasi assediati in un bunker da ultima spiaggia, la Banda (che col senno di poi chiamerei dei "desperados"), attori professionisti, tecnici, impiegati, insegnanti, ragazzi delle scuole, giovani appassionati, amici, collaboratori, studiosi, grazie all'aiuto dell'ufficio stampa e propaganda, e in virtù dell'apporto creativo di Carmelo Giammello, inventò e diede vita ad un singolare Laboratorio. Invece di piegarci, le difficoltà diventarono il carburante della nostra iniziativa. A renderla più emozionante si imponeva di fatto la vasta platea dell'ex teatrino (circa 12 metri per 8). Del sia pur modesto palcoscenico ci era stato tassativamente vietato l'uso. Peraltro, nessuno pensò mai di servirsene. Lo spazio della ricerca poté infatti espandersi liberamente nella platea ogni volta che il gioco della trasformazione dell'ampia superficie avrebbe prodotto i suoi migliori frutti. Corso Moncalieri divenne il luogo di avviamento al teatro per insegnanti e giovani studenti; spazio per dibattiti, incontri culturali e mostre; punto d'incontro e di smistamento delle 12 Feste internazionali di Teatro Ragazzi; luogo di allestimento ed esecuzione di spettacoli a dir poco originali. L'ampia platea, priva di sedili e poltrone offriva l'opportunità di una continua ricerca drammaturgica e spaziale, che meravigliò spettatori, critici tea-

trali, i vari invitati, nonché gli stessi attori.

Proverò a ricordare alcuni titoli. *Donna del Cielo*, una sacra rappresentazione che ci permise di ricostruire nella sala nientemeno che la Cappella degli Scrovegni... *Le Sedie*, di Ionesco: al centro si ergeva una grande gabbia di ferro abitata da una coppia di vecchi decrepiti. Attorno sedevano gli spettatori-voyeurs di quella grottesca e disperata situazione. *Viva l'Itaglia!* (sic), antologia storica e musicale a tempo di cabaret: il pubblico era distribuito su sedili lungo le pareti, mentre un copioso materiale scenografico sbucava all'improvviso e nei momenti opportuni dietro le spalle degli spettatori, chiamati a loro volta nello spazio scenico ad interpretare insieme agli attori, i ruoli della massa e dei figuranti.

Per ultimo, *Forse una notte di primavera*, rielaborazione del *Sogno* di Shakespeare. Trattandosi di una rilettura del testo in chiave fantascientifica interpretata dai ragazzini, maschi e femmine, del corso di teatro, chiesi a Giammello una adeguata scenografia. Superando se stesso, realizzò un miracolo di scenotecnica. Il Teatro/Laboratorio crebbe e sopravvisse a dispetto dei santi. Era anche allo studio uno spettacolo inquietante a luci infrarosse, *La casa di fronte*, una rappresentazione vivibile in maniera diversa dagli spettatori che, separati da paratie, avrebbero osservato lo stesso spettacolo da punti di vista differenti, facendosi opposte opinioni della vicenda. Sul più bello, nel 1990, come una mannaia calata dall'alto dei cieli, piombò sul Settore, sulla Festa e sulla testa del maggiore responsabile l'ordine di chiusura, oltretutto impedendo ai giovani allievi di terminare le prove di uno spettacolo rievocativo della Rivoluzione Francese, *ca ira!*

Non sono un astrologo né un indovino e certo non posso prevedere il futuro del Teatro Stabile di Torino. Posso solo incoraggiare i giovani a seguire il classico comportamento del grande attore Philippe Noiret il quale, prima di recarsi al lavoro, rivolgeva alla figlia un sublime e immortale saluto: «Bonsoir, ma chérie, papà va jouer». Infatti, il gioco del teatro, della ricerca, dei Laboratori, malgrado tutto, permane e si rinnova anche allo Stabile (da ben mezzo secolo, felicitazioni!), e soprattutto in corso Moncalieri, oggi sede della Scuola per giovani attori fondata da Ronconi e diretta da Mauro Avogadro.

Testimonianza raccolta da Annalisa Bocco



Anita Bartolucci

Attrice

«Vorrei essere scritturata a vita dallo Stabile di Torino!». Scherza, Anita Bartolucci, ma l'iperbole non si allontana di molto dal reale sentire. L'affetto che lega l'attrice al capoluogo piemontese è sincero e lo si avverte palpabile nel calore con cui parla del teatro torinese. «Qui mi sento protetta», spiega con slancio, e aggiunge: «La gentilezza, l'attenzione e la gratitudine che percepisco nei confronti del mio lavoro sono valori che non hanno prezzo. È bello sentirsi parte di un'equipe di persone competenti ed è bello che un Teatro Stabile non abbandoni i suoi prodotti a metà strada, ma si curi di presentarli, difenderli e accompagnarli fino alla fine». La Bartolucci sta vivendo un idillio con lo Stabile di Torino e niente, ai suoi occhi, pare avere il potere di rovinarlo. Impegnata da un paio d'anni ne *Il Benessere* di Franco Brusati diretto da Mauro Avogadro, alla terza ripresa nella stagione 2005/2006, Anita Bartolucci aveva già lavorato in passato con il Tst, ai tempi della direzione artistica di Luca Ronconi: «La mia prima collaborazione con lo Stabile torinese risale al 1988 per una indimenticabile edizione della *Mirra* di Vittorio Alfieri – ricordo – Io ero la madre di Mirra, che era interpretata da una giovanissima Galatea Ranzi; c'erano poi Remo Girone nel ruolo del padre e Ottavia Piccolo in quello della nutrice. Praticamente "strappai" quel ruolo a Ronconi: non era previsto che la parte fosse mia, ma mi trovavo a Torino per caso nel momento in cui il regista stava ancora definendo il cast e tentai una telefonata... Mi ritrovai così nello spettacolo. Il rapporto con Ronconi fu in quell'occasione abbastanza conflittuale, ma si risolse al meglio e il risultato fu uno spettacolo davvero felice, bellissimo, "mitico", anche se purtroppo ebbe vita breve e dopo il debutto di Torino toccammo solo poche altre piazze. Lo ricordo comunque con particolare affetto, anche perché quella è stata l'ultima volta che ho lavorato con Ronconi».

Ritornando ora a collaborare con lo Stabile di Torino, l'attrice ha trovato una città e un teatro animati da profondi cambiamenti: «In questo momento il Tst, anche rispetto al panorama generale degli stabili in Italia, è un teatro molto vivace e soprattutto coraggioso: ha una programmazione varia, curiosa, non insegue necessariamente il nome di richiamo, da botteghino e si libera – liberando anche noi artisti – dall'incubo della fama televisiva o cinematografica, mettendo da parte il fattore popolarità a tutto vantaggio della qualità. C'è, inoltre, una grande attenzione verso il pubblico: qui a Torino ho visto quasi sempre le sale piene, cosa che a Roma, ad esempio, non accade così spesso. Quello che ancora manca, e manca in generale nel sistema dei Teatri Pubblici in Italia, è una compagnia stabile di giro. Le grandi compagnie di una volta, come la Compagnia dei Giovani, la Albertazzi-Proclemer e altre, sono ormai tramontate e i gruppi privati la maggior parte delle volte devono appoggiarsi a spettacoli di cassetta per sopravvivere. Una delle angosce di questo mestiere è la continua apprensione per il domani, che porta sempre a lavorare in condizioni di tensione. Sarebbe bello poter contare su delle fucine di lavoro continuative e vitali. Mi sembra, comunque, che lo Stabile di Torino si sia incamminato su una buona strada, anche per quel che riguarda le collaborazioni con altri teatri ed enti culturali – commenta infine, gettando uno sguardo al futuro – quello che mi auguro per gli anni a venire è un superamento delle barriere che spesso ostacolano la collaborazione, lo scambio, l'armonia di rapporti fra le varie realtà culturali nel nostro paese».

GIORGIA MARINO

A sinistra, Foto d'archivio, stagione '67-'68, Centro Studi Tst

Oswaldo Guerrieri

Critico

Quale augurio al Tst per i suoi cinquant'anni?

L'augurio è che si possa continuare a parlare e a scrivere del Teatro Stabile ancora per tanti anni. Cinquant'anni di vita sono un bel traguardo, che però in sé non vuol dire molto, perché si può vivere in molti modi diversi. Io credo che nei suoi primi cinquant'anni di vita lo Stabile di Torino abbia offerto, non solo ai torinesi, ma all'Italia, un modello di vitalità e di vivacità culturale invidiabile ed encomiabile. Non in assoluto, come in ogni forma di vita ci sono stati i momenti di splendore e i momenti d'ombra. Tuttavia, nel suo complesso, la storia dello Stabile torinese è esemplare, perché ha avviato progetti, promosso iniziative ed effettuato scoperte come pochi altri Teatri Pubblici in Italia sono stati in grado di fare.

Penso, ad esempio, alla scoperta di Ruzante, che in qualche modo è avvenuta qui, grazie a de Bosio. Questo è sicuramente un punto a favore del Teatro Stabile di Torino, che ci indica immediatamente una caratteristica, una qualità, che sempre dovrebbe appartenere a un Teatro Pubblico: il ruolo di sonda, di investigazio-

ne, nel migliore dei casi di scoperta, che il Teatro Privato per sua stessa natura non può o non intende avere.

Quale ruolo svolge attualmente lo Stabile di Torino sul panorama nazionale?

Non vorrei dare un giudizio netto, perché ritengo che il Teatro Stabile di Torino sia, come la società in cui viviamo, in un momento di passaggio. Il teatro, che fa parte della società, si trova a vivere sulle sue stesse lunghezze d'onda, a rifletterne intimamente sia la crisi sia il benessere. La nostra società oggi si trova a vivere una crisi profonda, non solo economica, ma anche d'identità e d'ispirazione per il futuro. Il Teatro Stabile di Torino, forse con più consapevolezza di altri teatri, riflette questo stato di cose senza farne oggetto di crisi; ciò significa che riflette la crisi, ma cercando di superarla. E così cerca di superare, in qualche modo, il concetto tradizionale di lavoro teatrale. In questo senso ritengo l'attuale gestione del Teatro Stabile di Torino molto illuminata: cerca di fornire un approdo, magari

insospettato, a un'attività teatrale che cerca di somigliare a una possibile società futura. L'attuale gestione ha preso consapevolezza del fatto che il cosiddetto "teatro all'italiana" non risponde più né alle esigenze del nuovo pubblico né a quelle della nuova drammaturgia. Allo stesso tempo, ha compreso l'importanza notevole dei diversi spazi per la concezione stessa del lavoro teatrale. Aver cercato di diversificare quanto più possibile gli spazi a disposizione, passando dallo spazio classico e immutabile del Teatro Carignano a spazi nuovi quali quelli delle Fonderie Limone, non indica soltanto il bisogno di trovare luoghi in cui lavorare, né significa praticare una politica espansionistica o "para-imperialistica". A me sembra, invece, che questo bisogno di invadere altre sale sia dettato esclusivamente dalla necessità di giungere, attraverso lo spazio, a un nuovo esercizio dell'attività scenica. In questo caso mi sembra che lo Stabile di Torino si ponga ancora una volta all'avanguardia rispetto ai suoi fratelli italiani, indipendentemente dai risultati raggiunti.

Come valuta la programmazione proposta quest'anno?

Disse un ex-direttore del Teatro Stabile, Ugo Gregoretti, che lo Stabile di Torino è una specie di "Upim" del teatro. Intendeva dire che un Teatro Pubblico deve necessariamente offrire allo spettatore una varietà di proposte che possano soddisfare il palato di tutti. Il Tst, con la programmazione di quest'anno, non ha tradito il principio, in parte vero. A differenza di altri anni, però, quest'anno il Tst è sembrato esplodere in una "iperattività megalomane", quasi volesse manifestare la sua "onnipotenza produttiva". Fermarsi a quest'impressione significherebbe certo esprimere un giudizio frettoloso e superficiale. L'offerta è stata ricchissima, ma anche molto mirata. Secondo me, con due obiettivi: il primo, la trasformazione di questa città in crisi, in fase di cambiamento sociale, in una sorta di festival permanente, che ha fornito ai cittadini una "via di fuga" nel segno della poesia e dell'arte; il secondo, mostrare le possibili vie che, se non oggi, almeno domani, il teatro italiano potrà percorrere per trovare una nuova giustificazione e un nuovo senso di sé.

Che tipo di crisi affligge il teatro e quali soluzioni si affacciano?

Si tratta certamente di una crisi finanziaria, ma soprattutto si tratta di una crisi di coraggio e di identità. Il teatro non sa bene cosa vuole. Cerca la tranquillità economica, che però è sua nemica. Vuole vivere bene, vuole fare il ragioniere della scena, ma sbaglia: così non solleva le proprie sorti, contribuisce invece ad affossarle. Si reagisce alla crisi "cercando", ma che cosa? Non certo denaro. Non sono i quattrini a portar fuori il teatro dalla crisi. Sono le idee. Pensare che basti aumentare i contributi pubblici per togliere dagli affanni il Teatro Pubblico è un grosso errore. È necessario invece un apporto di idee, di fantasia, di genialità e di pazzia per cercare quelle soluzioni che possano far dire allo spettatore: «questo teatro è il mio teatro perché mi somiglia, perché mi imprigiona, perché mi fa male, perché mi fa sognare».

Come vede un possibile teatro del futuro?

Se lo sapessi, farei il direttore di teatro. Il gioco del teatro è un gioco ai dadi, dove conta la fortuna, ma conta soprattutto la sagacia del giocatore, la sua incoscienza e anche un po' il suo fiuto. Se si hanno queste qualità, il gioco ai dadi può riuscire. Un'altra cosa occorre: una grande cultura, ma non teorica. Certo, una cultura teorica di base è necessaria, ma serve moltissimo, ancor più, la cultura pratica. Servono attori che sappiano fare l'attore e che sappiano cosa significhi fare l'attore. Servono registi che conoscano a fondo i ferri del mestiere, tecnici che siano all'altezza della situazione. Occorre, questo sì, che i mestieri teatrali tornino ad essere corteggiati e conquistati. Abbiamo perso molti anni cullandoci nell'illusione che un attore fosse tale soltanto se portava in scena se stesso. Grande errore. L'attore è certamente animalità innata, ma è anche disciplina, lavoro, studio. L'attore non può essere un solitario, né un isolato; deve vivere in un contesto, deve saper stabilire relazioni con il testo, con i compagni e con il pubblico. Se viene meno anche un solo elemento di questa relazione ogni lavoro è perduto.

Mi piacerebbe concludere con un pensiero molto personale. Io ho voluto molto bene al Teatro Stabile di Torino, e vorrei fare un augurio a me stesso: continuare a voler bene al Teatro Stabile di Torino chiedendogli di aiutarmi a volergli bene.

DARIA DIBITONTO

Francesca Bracchino

Attrice

Ha da poco vinto il premio Duse come miglior attrice emergente italiana: qual è lo stato di salute del nostro teatro dal suo punto di vista?

Per la poca esperienza che ho, credo di poter dire che siamo di fronte a tempi difficili: la televisione imperversa e il teatro deve "resistere", deve mantenere e rafforzare la propria identità, senza per questo trasformarsi in un museo. Ben vengano le contaminazioni con la musica, il cinema e la televisione... Non si può essere ciechi: se oggi il pubblico è abituato ad un certo tipo di fruizione e a determinati spettacoli, dobbiamo tenerne conto, e adeguare la nostra comunicazione. Non si tratta di involvere, ma di capire che gli spettatori non sono più quelli di cinquant'anni fa, e non possiamo essere schiacciati da più di duemila anni di tradizione, siamo nel 2005. Il Teatro Stabile di Torino, così come gli altri, dovrebbe cercare di mettere insieme questi due aspetti ed agire di conseguenza. Non dobbiamo restare fermi in trincea, ma neanche lasciare che le porte si spalanchino senza cardini. Questo discorso vale sia in linea teorica, che nella scelta degli spettacoli: il pubblico è stanco di trovarsi di fronte a delle "riesumazioni".

Lei ha studiato alla Scuola del Teatro Stabile di Torino, cosa ne pensa della formazione oggi in Italia?

Per quel che riguarda la formazione, le scelte che sono state fatte dalla scuola di Torino sono più che valide: fare in modo che siano degli attori veri a tenere le lezioni per gli allievi è cosa assai saggia, e soprattutto molto stimolante per chi deve imparare. L'unica cosa che sento di poter rimproverare in generale alle accademie è la poca voglia di dialogare. Sarebbe bello che le varie scuole entrassero in contatto tra loro,

anche per uscire da certi facili stereotipi: chi viene da Genova ha un certo tipo di formazione, quelli di Torino sono attenti alla parola e preparati nell'analisi di un testo, ma non si muovono come quelli della Paolo Grassi, e così via. E poi non ci si può dimenticare dell'Europa. L'identità nazionale va bene, ma sarebbe utile potenziare ancora di più il contatto con le scuole straniere e di promuovere la mobilità degli attori. Credo che non ci sia niente di più stimolante per un attore che confrontarsi con tradizioni diverse.

Da giovane attrice, non le sembra di far parte di un sistema che cerca di comunicare con l'esterno, ma finisce sempre per parlare da dietro un vetro?

Non saprei, lo Stabile oggi ha tante proposte, forse molte di più di tanti altri, gestisce tanti teatri, nuovi spazi e cerca continuamente di relazionarsi alla città, tuttavia, parlando più in generale, effettivamente sembra che manchi qualcosa... Alle volte ho l'impressione che tutto sia tornato come una volta: arriva il carrozzone degli attori, si mette in piazza, fa lo spettacolo, la gente guarda, poi si smonta e la cosa è finita lì. Sembra paradossale, ma un'arte così "dal vivo", come è il teatro, ha sempre più difficoltà a costruire un vero dialogo con lo spettatore. Ci si preoccupa di proporre un repertorio sempre variegato, ma non so, manca qualcosa... Certi codici facevano parte della cultura popolare, ma oggi sembrano persi, divorati da quelli televisivi e cinematografici. Se si vuole tornare ad avere un pubblico più vasto, il linguaggio teatrale dovrebbe provare a ripartire da zero e da lì tentare di rinnovarsi. Bisogna ricominciare a comunicare sul serio con il pubblico, tenendo conto che i numeri probabilmente saranno diversi: la televisione parla a milioni di persone, il teatro no, quindi cerchiamo di parlare davvero.

LORENZO BARELLO

Alberto Papuzzi

Giornalista

Come giornalista, mi sono occupato di teatro soltanto in due occasioni, entrambe produzioni dello Stabile di Torino: la messa in scena de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus e un allestimento di *Venezia salva* di Simone Weil. In entrambe le occasioni dovevo intervistare Luca Ronconi, personaggio che mette a dura prova la tenacia del giornalista, e in particolare la capacità di perforare lo schermo protettivo che l'intervistato tende istintivamente a interporre. Perché Ronconi non solo aggira i luoghi comuni ma a domande banali (non c'è giornalista che, prima o poi, non le faccia) semplicemente non risponde. Nel caso di Simone Weil, per fortuna avevo letto i suoi *Quaderni*, così potei impostare l'intervista sui caratteri salienti del personaggio, come venivano a galla nel suo unico testo teatrale, ed erano sottolineati dall'interpretazione specifica che ne dava il regista.

Ma l'esperienza chiave è stata in occasione de *Gli ultimi giorni* poiché, nel corso di una lunga conversazione, Ronconi spiegò i fondamenti concettuali dell'originale allestimento che aveva studiato anche per adattare la rappresentazione alle enormi cavità del Lingotto, l'ex fabbrica Fiat. Quando vidi lo spettacolo, vagabondando da un angolo all'altro del teatro per seguire le diverse trame che si intrecciavano, mi resi conto che ciò di cui avevamo parlato nell'intervista e ciò che sostanzialmente lo spettacolo mostrava erano la stessa cosa: un'operazione di scoperechiamento e smontaggio dell'impianto testuale e scenico. Il teatro portava allo scoperto i propri meccanismi di funzionamento, così come certe architetture lasciano intravedere i congegni delle macchine che ne sono parte. Forse non mi è mai più capitato di essere messo di fronte al senso del teatro così direttamente e materialmente. Lo Stabile di Torino resta nella mia memoria l'ente che ha permesso questo prodigio.

Carlo Roncaglia

Regista e attore

«Ho l'abbonamento alla stagione del Tst da quando avevo cinque anni...». Carlo Roncaglia, giovane regista della compagnia Accademia dei Folli, dichiara con un certo orgoglio il "debito" che la sua passione per il teatro ha verso lo Stabile torinese. Per lui e per i suoi compagni di lavoro l'eredità del Teatro Stabile non si limita agli anni di studio nella scuola per attori diretta da Luca Ronconi, da cui quasi tutti provengono, ma abbraccia per intero il periodo della formazione. «Senza dubbio il Tst ha costituito un tassello fondamentale della nostra crescita culturale. Con gli anni della scuola ha poi avuto inizio un rapporto diretto, che ancora oggi per noi è molto fitto e si basa su varie collaborazioni, come l'allestimento de *La pazza di Chaillot* nella stagione 2003-2004, il progetto Cechov e le visite-spettacolo per le scuole al Teatro Carignano. A quest'ultima iniziativa teniamo particolarmente: è un modo intelligente e divertente per offrire ai ragazzi una prima occasione di contatto con il linguaggio teatrale e per gettare le basi di un interesse e di una frequentazione che, almeno per qualcuno, potrebbero diventare una consuetudine». Uno degli aspetti più problematici del teatro di oggi è, infatti, per Roncaglia la formazione del pubblico: «Si sta perdendo l'abitudine a relazionarsi con le lingue della scena: è l'attenzione, in un'epoca di frenesia, ad essere più debole e a compromettere il gusto per la parola,

ma anche per un certo tipo di immagine che non sia quella rapida e sbrigativa a cui ci abitua la televisione. Per questo è fondamentale che il teatro, e quello pubblico nella fattispecie, avvii un'opera di avvicinamento nei confronti dei più giovani... Nonostante tutto negli ultimi tempi ho visto spesso le sale piene. La pubblicità, il passaparola, forse anche una moda che si va diffondendo fanno certo molto. La ripresa è, però, anche dovuta allo sfruttamento di spazi alternativi alla classica sala teatrale. Le maggiori libertà che questa varietà di luoghi consente sono apprezzate sia da chi nel teatro ci lavora, che da chi lo va a vedere. Se io, come regista, posso dire di essermi stancato di muovere gli attori nello spazio bidimensionale di un palcoscenico tradizionale, anche il gusto del pubblico, assorbendo le provocazioni, le scoperte, le acquisizioni delle arti contemporanee, è stato ridisegnato in questo senso. La politica di potenziamento degli spazi che lo Stabile ha adottato in questi ultimi anni va dunque incontro ad una moderna tendenza e ad esigenze reali. Quello che ancora manca, probabilmente a causa della rapidità di questi cambiamenti, è una caratterizzazione più precisa dei tanti nuovi spazi che oggi, a Torino, sono dedicati al teatro».

GIORGIA MARINO

Dario Voltolini

Scrittore

Torino è di questi tempi una città che cambia e che, inevitabilmente, costringe gli abitanti a confrontarsi con i suoi spazi, vecchi e nuovi, e con le sue energie culturali...

Sicuramente la città sta vivendo da tempo una trasformazione, che non si può ancora definire "Rinascita" perché si tratta di un processo tuttora in corso, ma le energie che vengono fuori sono molte e diverse: la sensazione diffusa è che questo sia un momento magico, positivo.

Questa trasformazione riguarda sia il ripensamento degli spazi, che la produzione e il consumo di arte e cultura?

Questa era una città dominata dalle grandi aree industriali che sono state abbattute, oppure recuperate all'abbandono e riconvertite in spazi destinati all'arte. Penso alla ristrutturazione della Gam, alle Fonderie Limone, e al primo esempio di tutto questo, il Lingotto; e ci sono altri spazi da reinventare in una città come questa, con la sua storia industriale. Io però, lo confesso, sono un nostalgico: della città com'era, della città-fabbrica, delle cattedrali industriali di cui parlavo nel mio primo libro (*Una intuizione metropolitana*, Bollati Boringhieri, 1990). Penso sia giusto, in questo caos creativo pieno di energia e di rinnovamento, ricordare cosa fossero quegli spazi prima di essere destinati all'arte.

In quello che ha chiamato "caos creativo" quale spazio può e deve avere un Teatro Stabile?

Ora in città convivono tutte le forme di teatro, da quelle istituzionali a quelle sperimentali: credo sia importante per una politica che sia teatrale, ma anche culturale in senso più ampio, riabilitare i teatri provinciali coordinandone le stagioni, magari con una programmazione che unisca i diversi spazi e che crei in questo modo un circuito forte. Guardo a un Teatro Stabile come a un'istituzione che deve conquistare un pubblico nuovo, giovane e creativo, e instaurare un rapporto di dialogo con la città: per questo vorrei che fosse un punto di passaggio sempre più ricco di esperienze straniere, che facesse passare tutto quello che si muove da fuori. Un'altra cosa che mi sta a cuore è la politica dei prezzi, ma in un panorama generale dove l'offerta è ampia, credo soprattutto che non si debba aver paura del caos della proposta: è meglio che ci siano contraddizioni, anche teatrali, piuttosto che un solo standard fisso; penso che questa città possa tenere, gestire e anzi valorizzare questo suo caos creativo. Che ci siano quindi spinte contraddittorie, purché di qualità e aperte all'estero.

ROSA ANDREA POLACCO

Paola Rota

Regista

«Il ruolo del Teatro Stabile, che domanda difficile...». Non ama rilasciare interviste, Paola Rota, né esporsi con giudizi netti. 'O Zoo Nò, la compagnia nata nel 1996 di cui è socia fondatrice insieme a Benedetta Francardo, Massimo Giovana e Roberto Zibetti, cura dalla stagione 2001/2002 la regia di spettacoli di drammaturgia contemporanea in coproduzione col Teatro Stabile di Torino. L'ultimo lavoro della compagnia è stato *PrimaDopo*, di Roland Schimmelpfennig, presentato ad aprile alla Cavallerizza Reale. Paola Rota sfugge tra le tante interpretazioni possibili della realtà teatrale torinese. Da un lato, sottolinea l'importanza della scelta compiuta dal Teatro Stabile nel partecipare a queste nuove produzioni: «Sicuramente lo Stabile ha compiuto una scelta coraggiosa, perché rara in Italia, quando ha deciso di aprire alle compagnie giovani e alla drammaturgia contemporanea. Per noi la collaborazione con lo Stabile è stata un'importante opportunità di lavoro e di sperimentazione delle nostre capacità, che ha funzionato molto bene». Dall'altra, sottolinea un limite della nostra città: «A Torino il Tst è l'unico rappresentante del Teatro Pubblico, perciò tende ad occupare tutti gli spazi disponibili e a concentrare su di sé tutte le risorse. Così a volte si sente un po' la mancanza di linee teatrali alternative. Però, certo, quest'anno l'offerta è stata ricchissima, ci sono stati periodi in cui la Cavallerizza Reale ospitava contemporaneamente fino a tre spettacoli diversi». E aggiunge un interessante suggerimento per il futuro: «Mi piacerebbe che la programmazione seguisse talvolta delle linee tematiche precise e non assumesse soltanto una serie di spettacoli singoli. Così sarebbe meglio valorizzata la drammaturgia contemporanea, quale necessario completamento di una visione prospettica sul tema che comprenda lo sguardo sull'attualità. Inserita accanto ai grandi autori rischia, invece, di essere accantonata dallo spettatore, che tende a scegliere con più sicurezza uno Shakespeare o un Cechov».

DARIA DIBITONTO



Valerio Binasco

Regista e attore

Qual è il valore attuale dei Teatri Stabili?

Oggi il Teatro Pubblico è diviso in due orientamenti ben distinti. Il primo è condotto da persone che si orientano verso la realizzazione di un servizio pubblico e cercano disperatamente di fare un servizio culturale. Sono casi minoritari, frutto di un tentativo onesto, radicato nel territorio, che si rivolgono al pubblico e non al pubblico impiego. Nella maggior parte dei casi, invece, oggi i Teatri Stabili sono piccole strutture occupazionali gestite da politici locali. Quindi penso che il Teatro Pubblico sia rappresentato più da una "malattia" che da uno stato di "buona salute". Inoltre, molti dei Teatri Stabili italiani sono rappresentati da figure di direttori-registi che sono, quantomeno, imbarazzanti sul piano artistico. È segno di uno stato di pessima salute di questa nobile e straordinaria invenzione culturale, che spero non venga uccisa dal diffuso atteggiamento di acquiescenza e di tolleranza di difesa di un basso livello artistico.

Quale valore dovrebbe avere un'istituzione così complessa, che ha in parte perduto la sua identità iniziale?

L'idea originaria del Teatro Stabile è fantastica: si tratta di sovvenzionare con denaro pubblico delle situazioni che potrebbero, prima o poi, far nascere un contributo alla Bellezza, altamente identificante per la società. Il teatro è uno degli organismi capaci di questa strana magia: prendere la nostra intelligenza presente – senza giudicarla – e trasformarla in un evento che contribuisce alla Bellezza del mondo. È doveroso che una popolazione, che ha superato la questione della sopravvivenza materiale, si organizza per garantirsi degli spazi di sopravvivenza della Bellezza, laddove essa ogni tanto si materializza.

Mentre il Teatro Privato ha l'obbligo di vedere immediatamente riconosciuta la propria efficacia, il Teatro Pubblico può con discrezione emanciparsi dal ricatto dell'esito popolare e, poco per volta, allargare i propri orizzonti, cioè accontentare il pubblico più semplice e, allo stesso tempo, preparare quello in attesa della rivelazione di Bellezza. Vorrei che i Teatri Pubblici venissero affidati non a dei politici ma a dei tecnici, vorrei che fossero dei luoghi di cui si potesse dire, serenamente, che sono le "case" degli attori, dei registi, degli spettatori, mentre spesso sono soltanto le case degli assessori. Il maggior problema attuale dei Teatri Stabili è che non sono mai appartenuti così poco al pubblico proprio come in questi ultimi anni in cui si auto-definiscono, appunto, Teatri Pubblici.

Cosa rappresenta il Teatro Stabile di Torino all'interno del panorama nazionale?

Si tratta di uno dei teatri italiani più "inquieti". È un teatro che ha sempre cercato di rinnovare il rapporto con la città nella quale risiede, costruendo sempre un grande senso dell'offerta al proprio pubblico. Inoltre, ha sempre rischiato molto sugli autori: ricordo operazioni su Pasolini nell'epoca in cui gli altri Stabili esportavano i vecchi Goldoni. Anche l'attuale direttore, Walter Le Moli, può essere considerato uno dei capifila di questa categoria dell'"inquietudine": una figura che cerca realmente di affermare il proprio ruolo di direttore di un teatro con funzione pubblica ed è orientato completamente verso l'attenzione e la cura del palcoscenico.

In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione del Tst quale augurio per il futuro?

Auguro al Teatro di avere un futuro sempre orientato verso un entusiasmo artistico, forte dei suoi due grandi angeli custodi, che sono l'intelligenza del pubblico e la purezza etica ed estetica degli artisti.

ROBERTA FERRARESI

A sinistra, Elisabetta Pozzi e Anita Bartolucci ne *Il Benessere*

Pagina a fianco, Foto d'archivio, stagione '67 - '68, Centro Studi Tst

Sergio Chiamparino

Sindaco della Città di Torino

Il cinquantenario della fondazione del Teatro Stabile è una data importante e un motivo di orgoglio per la città.

Esso infatti è un'istituzione culturale di primo piano per il territorio grazie a un'attività sempre in crescita non solo per il numero degli eventi, ma soprattutto per quanto riguarda la qualità artistica degli stessi. Nel tempo ha saputo farsi interprete dei cambiamenti e degli stimoli che provengono dalla società, ospitando tematiche e linguaggi diversi, aprendosi a contaminazioni artistiche coraggiose

e stimolanti e alla dimensione internazionale. Scelte di successo premiate con un pubblico sempre più affezionato e in aumento.

Il Teatro Stabile è una componente irrinunciabile del tessuto culturale cittadino e, grazie ai progetti in corso, si arricchirà, dopo la recente inaugurazione delle Fonderie Limone, di ulteriori nuovi spazi artistici: il Teatro Astra e il Teatro Vittoria.

Il Teatro Stabile con il Teatro Regio – in una felice e inedita collaborazione – saranno poi sede privilegiata delle Olimpiadi della Cul-

tura, che vedranno fra gli altri protagonisti Luca Ronconi con il suo "Domani", un progetto che siamo sicuri non mancherà di stupire ed emozionare.

Le Olimpiadi della Cultura saranno un'occasione per far conoscere e valorizzare ancora di più la grande ricchezza culturale artistica della nostra città. Una ricchezza che costituisce una grande risorsa su cui abbiamo scelto di puntare e punteremo ancora di più in futuro!

Francesca Marsan

Architetto

La contaminazione dei linguaggi quali trasformazioni comporta per la città e quali vantaggi per il pubblico e per l'istituzione teatrale?

Capita sempre più di frequente che gli esercizi commerciali si inglobino di prepotenza senza integrarsi all'interno del tessuto urbano, creando spesso un contrasto che altera la conformazione originale della città. Nel caso di Torino l'opportunità di questo scambio reciproco è stata una preziosa occasione per restituire alla città nuova un frammento di Storia come il Teatro Vittoria e valorizzare, attraverso questo, la via Gramsci.

Quali obiettivi vi siete prefissati operando all'interno di un sistema preesistente e multifunzionale?

Lavorare all'interno di uno spazio rigoroso caratteristico degli edifici di primo Novecento ha avuto il duplice obiettivo di rispettare le preesistenze e riportare alla luce quanto nascosto dalle trasformazioni effettuate in precedenza, per mantenere viva la memoria di questo spazio nella sua espressione più autentica. Ad esempio, la scoperta degli antichi rosoni in fase di demolizione è stata sorprendente e si è rivelata determinante nelle successive scelte progettuali. Abbiamo anche cercato di celebrare la memoria costruttiva di uno dei primi edifici in calcestruzzo di cemento armato presenti a Torino, traendo vantaggio anche dai limiti imposti dalla stessa struttura. Materiali e colori, o la presenza di elementi come le vetrate all'interno della sala teatrale, sono stati opportunamente scelti nell'ottica della maggiore flessibilità dello spazio del Vittoria ad accogliere eventuali convegni, concerti di musica da camera, conferenze stampa.

È un futuro modello per innescare un nuovo sistema di scambio tra luoghi per la cultura e luoghi per il commercio?

È certamente auspicabile, per due principali motivi: per recuperare una parte del patrimonio architettonico e storico della città e per riavvicinare contemporaneamente una maggiore quantità di pubblico sensibilizzandolo al linguaggio teatrale. Il Teatro Vittoria è il risultato di un lavoro paziente e puntiglioso, reso possibile dalla collaborazione tripla tra Città, Zara Italia e Fondazione del Tst, soprattutto grazie al prezioso aiuto di Walter Le Moli, di Tiziano Santi e dei consulenti per la ricca dotazione di attrezzature tecnologicamente avanzate per la gestione delle illuminazioni e dei sistemi audio-video.

GIUSI BIVONA



Agostino Magnaghi

Architetto

Il Tst ha intrapreso una linea di condotta rivolta alla trasformazione culturale della città. Può raccontarci il suo modo di leggere il cambiamento in corso?

Come esiste la metafora della città fatta a museo, si impone quella della città come teatro: la prima si rivolge ai reperti fisici dei manufatti architettonici e dei luoghi della forma della città, la seconda si rivolge ai contenuti sociali e culturali che la animano. La città teatro è un progetto vitale e di costruzione sociale, e come tale è proiettata nel futuro; la metafora fa emergere la matrice profonda sulla quale strutturare la conservazione e la compatibilità delle trasformazioni. In questo senso il Teatro può iscriversi nel flusso delle continue trasformazioni urbane e orientare una rete di nuovi interventi: uno dei brani della qualità della città e della sua ristrutturazione storica e informativa. Sostanzialmente queste osservazioni hanno il significato di sostituire l'idea del Teatro come luogo con quella del Teatro come concetto, punto di vista che non si può eludere in quanto componente essenziale della complessità urbana.

Quale ruolo ha il teatro oggi nella sua valenza di Istituzione Culturale e quale dovrebbe avere?

La nascita di un Teatro fa parte (o dovrebbe far parte) di un progetto culturale; ancor prima che un prodotto urbanistico o di architettura, interroga e sfida nel profondo l'insieme delle attività culturali che si collocano nel campo delle Istituzioni e investono profondamente la città nella sua trasformazione. Questo mi sembra uno degli obiettivi che si pone il Tst. Compatibilità dell'*Urbs* storica con l'*Urbs* contemporanea secondo logiche di intervento insite nel corpo urbano, in grado di scatenare una molteplicità di interessi positivi e diffusi nei cittadini. Questo comporta la reinvenzione della città come messa in scena della storia della sua stessa esistenza, con un processo che coinvolge una molteplicità di attori. La messa in scena comporta innanzitutto che l'utente individui nel Teatro un bene da utilizzare come opera aperta a molteplici tendenze culturali; in secondo luogo, che il processo di valorizzazione urbano diffonda attività culturali in una dimensione che elimini lo *zoning* specializzato nei diversi quar-

tieri; infine, la potenziale diffusione di una aggregazione dei luoghi della cultura nella sostenibilità delle strategie di riqualificazione e trasformazione delle dinamiche sociali.

Quali particolarità ha presentato il caso della trasformazione dell'ex cinema Astra in sala teatrale rispetto alle sue trascorse esperienze di architettura teatrale?

La trasformazione dell'ex Cinema Astra si pone in maniera unica ed eccezionale rispetto ad altre esperienze teatrali di cui sono stato protagonista (per esempio Teatro dei ragazzi). Accomuna queste due esperienze l'intervento eseguito su manufatti preesistenti e destinati originariamente ad altre funzioni, ma con precise vocazioni spaziali ad accogliere il complesso sistema teatrale. Tuttavia ogni progetto agisce e prende corpo dai caratteri degli edifici, il primo predisposto allo spettacolo, l'altro cattedrale industriale della modernità. Entrambi si presentavano come volumi dotati di forte carica emotiva derivata anche dagli interventi di adattamento intervenuti nella vita degli edifici. Due le particolarità che distinguono il progetto dell'Astra: l'adesione ad un intervento su di un edificio costruito secondo stilemi delicati e sottili, tipici di una derivazione *déco* (Arch. Bonicelli negli anni '28/'30); i caratteri della preesistenza abbandonata e manomessa, riutilizzata in maniera precaria, che mettono in moto suggestioni per la complessità dei segni impressi nella muratura e sulle superfici. Quasi un intervento archeologico che ripropone l'edificio in una scarna architettura strutturale, leggibile in ogni sua componente. La procedura ha richiesto l'uso di saperi tecnici e artistici complessi, impensabili in un edificio progettato e finito in ogni parte, come altri edifici adottati dal Tst (Fonderie Limone, Vittoria e, in un certo senso, le maniche delle Scuderie del Mosca alla Cavallerizza, la cui precarietà altro si pone rispetto ad un pensiero compiuto). Un'esperienza per me completamente nuova in cui il vuoto e i segni della storia assumono il significato di "somma di tutte le possibilità (...) da cui nascono le forme della vita". Indispensabile per la riuscita, l'adesione e il contributo dei tecnici e del Direttore del Tst e la sinergia tra questi e tutti gli altri Professionisti.

GIUSI BIVONA



Fiorenzo Alfieri

Assessore alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura della Città di Torino

Forza Teatro Stabile di Torino!

Se il Tst compie cinquant'anni significa che è stato fondato nel 1955. Il che a sua volta significa che era un teatro molto giovane quando cominciai a frequentarlo assiduamente, insieme a Maria Teresa che ho conosciuto sui banchi di scuola il 1° ottobre 1959 e con la quale sono sposato da quarant'anni esatti. La cosa (la frequentazione del Tst intendo dire) fu favorita da Claudio Gorlier che era nostro professore di italiano. Che professore! Siccome aveva stima di noi non ci interrogava mai; non interrogava i buoni studenti ma soltanto quelli che avevano bisogno di controllo altrimenti non studiavano. I buoni studenti dovevano imparare a frequentare la biblioteca nazionale e quella civica, dovevano abituarsi ad andare regolarmente a concerto (ci faceva trovare i biglietti degli Amici della Musica nella portineria della casa di sua madre in corso Vinzaglio), dovevano frequentare assiduamente la Procltura femminile e lì incontrare Piovene, Calvino, Jemolo, dovevano abbonarsi al Teatro Stabile e non perdere neppure uno spettacolo. Il Teatro Stabile viveva allora la sua gioventù che aveva lo stesso sapore della nostra. Ci faceva vedere in prima italiana gli ultimi lavori di Ionesco e di Beckett, ci faceva incontrare con *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre. Gli abbonamenti più a buon mercato erano quelli del loggione e tutti gli spettacoli di quegli anni me li ricordo in versione aerea, panoramica e "binocolosa". Organizzammo anche delle specie di saggi in cui recitavamo Lorca con accompagnamento di pianoforte, ma Gorlier questo non lo approvava. Non voleva dilettantismi. Il teatro è cosa seria: lo facciamo quelli che hanno studiato per farlo. A noi piaceva moltissimo preparare le letture di quelle poesie e ci piaceva che venissero accompagnate in scena con *Al Chiaro di Luna* suonato da una nostra compagna pianista, ma Gorlier non veniva a sentirci e non ci nascondeva il suo dissenso. Capimmo il suo punto di vista e non organizzammo più spettacoli del genere. Non provammo mai più a fare gli attori amatoriali. Il mio legame profondo, irrinunciabile con il Teatro Stabile, malgrado in tutti questi anni ne abbia sentite di ogni colore contro i principi stessi che stanno alla base della sua esistenza, risale certamente a quegli anni e all'impostazione che al nostro rapporto con il Teatro Pubblico diede il nostro professore. Il Teatro Stabile, il Conservatorio, la Procltura erano la vera scuola per dei giovani intelligenti, non l'istituzione chiusa con le sue lezioni e le sue interrogazioni. E questo esattamente dieci anni prima del '68!

Il Teatro Stabile era per noi diverso dagli altri teatri; lì si andava per conoscere le novità, per appoggiare con il nostro appassionato interesse esperimenti coraggiosi (la scoperta del Ruzante da parte di de Bosio, per esempio), per stare insieme agli amici in un ambiente che ti tirava su da dove normalmente stavi, per uscire dal teatro Carignano e tutte le volte incantarti davanti alla gigantesca onda rosa-mattone del Palazzo antistante. Anche il Gobetti ci piaceva da matti: si vedeva male, ma era ancora più avanti del Carignano, più sorprendente, più audace. Quell'imprinting è vivissimo in me ancora oggi. Quando iniziai a fare l'assessore alla cultura, nel giugno del 2001, mi trovai in una situazione che più o meno era la seguente. Il Teatro Stabile da una parte, ben difeso da alte mura di pseudo-privilegio con il suo

direttore che dichiarava ai giornali che fuori dal Tst c'era il deserto e il resto del teatro torinese – che avevo in gran parte visto nascere nella seconda metà degli anni settanta e che qualche tempo prima aveva messo su una meraviglia come il *Canto per Torino* (l'avevo visto quattro volte e tutte le volte avevo pianto come una fontana) – a raccogliere firme per chiedere le dimissioni di quel direttore. Neppure per un momento mi capitò di ragionare in termini del tipo: poiché il Tst è un mostro mangiasoldi che non potremo mai cambiare, riduciamogli i contributi e diamo vita a un altro Teatro Pubblico che metta insieme tutto ciò che sta al di fuori delle sue alte mura. La memoria di ciò che era stato per noi il Tst mi portò istintivamente a pensare che il modo migliore per uscire da una situazione che vedeva bruciare tante energie in guerre intestine anziché nel creare del nuovo buon teatro sarebbe stato quello di ibridare il più possibile i due universi – quello stabile e quello "instabile" – in modo da obbligarne l'istituzione pubblica a rapportarsi con il resto del sistema teatrale e quest'ultimo a fruire della forza organizzativa dell'istituzione per ricevere servizi sia di natura logistica che produttiva. La strada da percorrere è ancora lunga e non bisogna mollare neppure un momento perché altrimenti è facile che il Tst ceda alla tentazione di rinchiudersi nelle proprie rendite di posizione e che il resto del sistema torni a vivere l'istituzione come la matrigna che tiene tutto per sé e per le figlie di primo letto.

La valorizzazione di ciò che già c'è sul territorio e l'incubazione di ciò che ha le potenzialità per diventare esistenza nuova devono essere sentite dal Teatro Stabile come le priorità assolute. Le sue produzioni, che ovviamente sono la principale ragione di vita per un Teatro Pubblico, devono essere prima di ogni altra cosa occasioni di sviluppo delle capacità esistenti e scuola per quelle future. Ciò non deve limitare la libertà progettuale del Teatro e meno che mai gli può impedire di utilizzare altre energie e altre esperienze. Ma non gli deve mai far dimenticare che il suo compito fondamentale è quello di far crescere l'intero sistema culturale di cui egli è il principale motore. Questo non significa ovviamente che tutte le altre realtà teatrali siano tenute a connettersi con il Teatro Pubblico. Non ci può essere nessun obbligo in questo campo; senza libertà non c'è cultura. Ma ripeto che se il Teatro Pubblico saprà muoversi in modo intelligente, molti, non tutti forse, potranno riceverne vantaggi e potranno sfruttare la sua massa critica senza dover minimamente rinunciare alla propria libertà creativa. L'augurio di buon compleanno sta tutto qui. Torino ha bisogno di costruire un futuro dove la cultura diventi un vero motore di sviluppo sia economico che sociale. Per far questo è necessario che faccia leva sui punti di forza di cui già dispone per fornire servizi di qualità e contribuire a convogliare su di sé attenzione e stima internazionali. Il Teatro Stabile ha una gloriosa storia alle spalle; può essere considerato certamente uno di quei punti di forza. Si senta parte integrante della squadra di punta, non si arrocchi, non pensi soltanto a se stesso, faccia sistema, sia disponibile alle avventure comuni, punti sui giovani, inventi cose nuove, in una parola ce la metta tutta. Torino deve farcela e il Teatro Stabile deve saper trovare i modi per essere interamente dalla sua parte.

Gianni Oliva

Assessore alla Cultura e alle Politiche giovanili della Regione Piemonte

Il passare del tempo si può misurare in anni trascorsi così come in tracce lasciate: i cinquanta anni di vita, che il Teatro Stabile di Torino sta celebrando in questi giorni, sono senza dubbio importanti in valori assoluti, mezzo secolo è un lasso di tempo considerevole e rispettabile per un'istituzione culturale, ma ancor più lo sono per ciò che il Teatro Stabile ha significato per la città che lo ha generato e accolto, per coloro che ne hanno fruito direttamente e per quelli che, a volte forse inconsapevolmente, con esso sono venuti a contatto.

Dal Piccolo Teatro della Città di Torino, nato nella notte fra il 27 e il 28 maggio del 1955, all'attuale Fondazione, si è sviluppato un percorso articolato, talvolta difficile, spesso entusiasmante, che ha segnato profondamente il panorama culturale torinese. Con esso si sono aperte preziose opportunità di scambio con le esperienze più interessanti della scena teatrale italiana e internazionale che hanno assegnato al Teatro Stabile un ruolo di protagonista nel dibattito e nella concreta azione creativa e innovativa del teatro del nostro Paese.

Su questa doppia articolazione si può leggere l'arco di tempo attraversato dal Teatro Stabile fino ad oggi: uno sguardo costantemente rivolto all'esterno, in un confronto continuo con l'universo teatrale, di cui è anche prova l'alternarsi, alla conduzione artistica, di prestigiosi direttori; un'attenzione e un legame forti con il proprio territorio, che sono andati ben al di là della proposizione di allestimenti e la predisposizione di articolate stagioni, per assumere la forma del dialogo, del confronto, talvolta della polemica, da cui si sono generati progetti condivisi. Gli interventi nelle periferie con la conseguente uscita dagli spazi convenzionali, l'attenzione per il mondo della scuola e la nascita dell'animazione teatrale, hanno permesso al Teatro Stabile di rivestire un ruolo di rilievo, nel solco dell'imprevedibile e irrinunciabile legame del teatro con la propria realtà culturale e sociale. Strumenti qualificanti dell'azione del Teatro Stabile sono senza dubbio rappresentati da due prestigiose istituzioni quali il Centro Studi e

la Scuola di teatro: da un lato, la tutela e la valorizzazione del patrimonio di conoscenze del Teatro Stabile e, più in generale, del teatro torinese; dall'altro, l'attenzione rivolta alla formazione di giovani artisti su cui fondare il necessario e costante ricambio generazionale, linfa vitale per dare concrete prospettive di rinnovamento e di crescita al nostro teatro. La Regione Piemonte non può non guardare anche all'azione svolta sul territorio regionale, nel quale il Teatro Stabile di Torino ha sviluppato negli anni passati un prezioso ruolo di diffusione della cultura teatrale attraverso l'attività del circuito teatrale regionale "Piemonte a Teatro". Su questo terreno ora Regione Piemonte e Tst hanno intrapreso un nuovo cammino comune, una rinnovata collaborazione all'interno della Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, con l'auspicio che, attraverso una più autonoma e agile struttura operativa, si possa svolgere un'azione ancora più efficace e radicata. Si tratta di diffondere la cultura teatrale attraverso l'elaborazione di programmi attenti alle esigenze e alle caratteristiche locali, che consentano ai cittadini di tutto il Piemonte di avvicinarsi più agevolmente al teatro, ma che al tempo stesso costituiscano un'opportunità anche per i più qualificati soggetti teatrali che operano in Piemonte per portare più agevolmente le proprie produzioni a tutto il pubblico regionale, superando difficoltà distributive che in passato hanno spesso costituito un ostacolo allo sviluppo di un solido sistema teatrale piemontese.

Al compimento del suo cinquantesimo anno di attività, il Teatro Stabile continua a rivestire un ruolo centrale nel panorama culturale di Torino e del Piemonte e a costituire un punto di riferimento per il teatro italiano. L'auspicio è che esso mantenga e rafforzi la sua funzione all'insegna dei principi di qualità della propria proposta, di attenzione alla contemporaneità dei linguaggi e dei contenuti, ma anche all'azione di testimonianza e di presenza nella società e nei suoi processi di trasformazione culturale e sociale.

Valter Giuliano

Assessore alla Cultura della Provincia di Torino

Ho incontrato il teatro di prosa ai tempi del liceo, con un *Re Lear* interpretato da Glauco Mauri, che mi appassionò, ammalandomi per sempre. Già la mia fantasia, da tempo, aveva navigato sui testi: dai classici greci a Shakespeare, Brecht, Pirandello, Ibsen, Beckett, Majakovskij, Fo, vivendo la coda dell'onda lunga del Sessantotto e delle sue icone.

Più tardi l'incontro, rivelatore, con Testori, Barba, Ionesco... le interpretazioni di Carmelo Bene, di Marisa Fabbri... le regie di Aldo Trionfo, Luca Ronconi, Giorgio Strehler...

Le opportunità estive di "Punti Verdi" rafforzarono una passione sconosciuta ai miei orizzonti culturali di immigrato dalla provincia torinese. Poi incontrai il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, e fu la prima esperienza di un teatro sociale, capace di coinvolgere: in cui tutto è palcoscenico. Fu una "presa diretta" di grande condivisione emotiva: seduti in cerchio, intorno alla scena, in un Palasport dove lo spettacolo era, già allora, purtroppo, segno di solidarietà con i lavoratori di una fabbrica in crisi.

Poco dopo le suggestioni delle proposte del "Cabaret Voltaire", irriverente alternativa a occasioni più paludate e, a volte, meno raggiungibili o condivise, dalle tensioni giovanili che spesso rifuggono da tutto ciò che è istituzione. Così ricordo il mio primo contatto con il teatro. Poi ci sono state tante altre, a volte piacevoli, a volte deludenti, occasioni. Il teatro è, di per sé, un germe vitale che suggerisce confronto, dibattito, stimolo alla riflessione.

Sono, questi, elementi fondanti per ogni individuo e ancor più per una società democratica ed è dunque inevitabile che siano proposti nella vita come sul palcoscenico.

Della gloriosa storia del Teatro Stabile che dire?

Ne ho letto la storia e credo stia tra le eccellenze italiane, con tante innovazioni che hanno fatto la storia del teatro. In diretta, ho vissuto le vicende degli ultimi dieci anni. Travagliati. Ho incontrato tensioni ideali, progettuali e anche polemiche, che ci hanno visti schierati con passione.

Il rammarico è che non ci sia stata la possibilità di imbastire una programmazione culturale a tempi medio-lunghi, necessari a impostare un lavoro e dunque dare identità a un'organizzazione di questo tipo. Eppure ci sono stati protagonisti, arrivati a Torino, di grande prestigio, capaci di costruire una "scuola" torinese. Dal confronto culturale con loro ho tratto grandi arricchimenti, non solo sul piano delle mie responsabilità amministrative, ma soprattutto su quello della personale cultura. Devo loro una gratitudine immensa, non solo per le emozioni che mi hanno procurato con la messa in scena delle loro opere, ma anche con lo scambio di idee a volte vere e proprie lezioni di teatro e di vita – che è nato nel momento in cui ci si scambiarono opinioni sul futuro del Teatro Pubblico e in particolare di quello torinese.

Sono felice di avere conservato, con loro, buoni rapporti personali. Ma ho il rimpianto che non si sia stati in grado di offrire loro condizioni per svolgere, al meglio, il lavoro per cui furono chiamati.

Me ne assumo, in solido, la responsabilità, ma protagonisti della storia del teatro italiano come Lavia o Castri, avrebbero dovuto avere maggior spazio per realizzare progetti annunciati – che probabilmente necessitavano di correzioni, anche significative, a causa delle difficoltà della finanza pubblica – ma che avrebbero potuto caratterizzare, per qualità, il nostro Teatro Pubblico, con una non trascurabile ricaduta su tutto l'ambiente teatrale. A cominciare, proprio, dalla "scuola" del Teatro Stabile, che pure ha una straordinaria direzione.

Sento molto questo problema: la necessità di una più stretta correlazione tra il Teatro Pubblico e le tante professionalità – o, anche, amatorialità – che mantengono viva la tradizione teatrale, dando fiato a un linguaggio culturale irrinunciabile, che rischia di essere soppiantato dalla televisione piuttosto che dal cinema, ma che è e rimane, altra cosa...

È per questo che oggi, mi chiedo spesso se, nelle mie funzioni istituzionali, non sia il caso di proporre incontri inconsueti e casuali con il teatro, per costruire nuovi fruitori di un'arte che rimane insuperata nelle sue capacità di lanciare messaggi forti e universali su cui ognuno dovrebbe avere l'opportunità di riflettere. E come sia la maniera più efficace per farlo.

Come Provincia di Torino abbiamo portato, con tante iniziative, il linguaggio teatrale in luoghi e forme inconsuete, avvicinando pubblici improbabili: il circuito di "Incroci", l'esperienza del "Festival delle Province", le rassegne estive...

È questa la funzione e il "dovere" del Teatro Pubblico.

Il Teatro Stabile lo ha saputo, in parte, fare.

Ma occorre, forse, attivare azioni diverse che non sono nelle sue possibilità.

Ci sto pensando.

domani

FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

PROGETTO IDEATO DA LUCA RONCONI E WALTER LE MOLI
REGIA DI LUCA RONCONI

FONDAZIONE
TEATRO
STABILE
TORINO

TORINO 2 FEBBRAIO - 12 MARZO 2006
WWW.TEATROSTABILETORINO.IT



CITTA' DI TORINO

