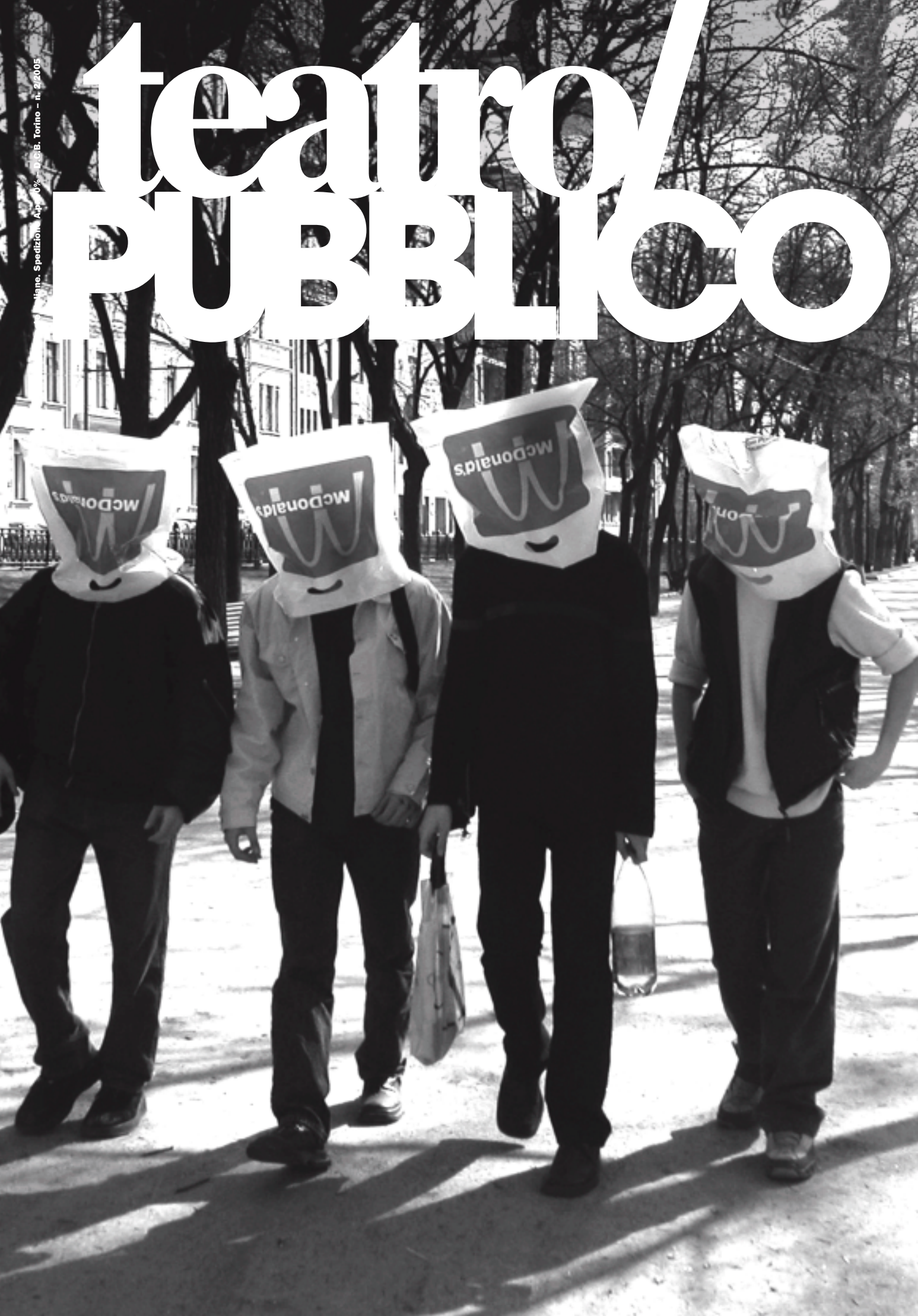
teatro/PUBBLICO



iane. Spedizione Abb. 70% - D.C.B. Torino - n. 2/2005

/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. 011 516 9490

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 Alciati
Art consulting Paola Manfrin
Segreteria amministrativa Loredana Gallarato
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
Serena Bertetto, Barbara Casavecchia,
Gian Carlo Caselli, Alberto Di Gennaro,
Marco Molendini, Diego Novelli, Chiara Parisi,
Rosa Andrea Polacco, Rosaria Ruffini,
Elisa Guzzo Vaccarino, Elfriede Jelinek

Teatro/Pubblico
Via Rossini, 12 - 10124 Torino, tel. 011 5169 404
Direttore responsabile Andrea Porcheddu
Stampa Comlito Torino
Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004

Immagine di copertina e quarta di copertina:

Radek Community
Mac
azione e video
still da video
2004
Courtesy Associazione Prometeo, Lucca

/gli spettacoli in programmazione nei mesi di aprile e maggio

/scemo di guerra
alla cavallerizza, maneggio reale dal 5 al 10 aprile 2005
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/l'ereditiera
al teatro gobetti dal 5 al 10 aprile 2005
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/apocalisse
al teatro garybaldi dal 5 al 17 aprile 2005 - **Prima nazionale**
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

/Paolo Borsellino *Essendo stato*
al teatro gobetti dal 12 al 17 aprile 2005
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/PrimaDopo
alla cavallerizza reale, manica lunga
dal 12 al 24 aprile 2005
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

/il grigio
al teatro gobetti dal 26 aprile all'8 maggio 2005
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

1955 50 2005

FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO

/in occasione dei suoi 50 anni il teatro stabile di torino diventa fondazione

un anno di appuntamenti per celebrare l'evento
www.teatrostabiletorino.it

FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO

teatro PUBBLICO

aprilemaggio

la mia forma di protesta

di Elfriede Jelinek

Come ho già ripetuto più volte, ho l'impressione che la lingua – una lingua differenziata, letteraria – non sia più in grado di tenere testa a quel linguaggio minaccioso, pieno di sé, mai sfiorato da alcun dubbio sul proprio conto, che viene usato dai tecnocrati bellocci e da coloro che vogliono sempre avere ragione e che ora ci sommergono da ogni parte.
La lingua della letteratura viene, per così dire, fatta stramazzare a furia di botte dalla brutale univocità dei loro detti ormai sufficientemente noti, come succede continuamente nel caso dell'estrema destra, conscia di avere alle spalle il sano sentimento popolare. Non c'è più modo per incunearsi con le parole fra il potere e la realtà, non vi è più posto per la letteratura. Ci ho provato abbastanza a lungo, ma ormai mi sembra che stiano per chiudersi gli ultimi cancelli; sento parlare della necessità di tenere la critica e la letteratura decisamente fuori dai meccanismi del potere statale e non si sa neanche di cosa si parli, con cosa si abbia a che fare. E non si sente neanche il bisogno di occuparsene.
La lingua, tuttavia, non può entrare in scena da sola e in prima persona, ha bisogno di uno spazio. Io non voglio farmi assegnare il mio spazio da quella gente: anche se i teatri sono indipendenti, si muovono comunque nella sfera pubblica.
Perché dovrei fare ancora la fatica di confrontarmi con quei personaggi quando ho bisogno di tutte le forze che possiedo per tenere il mio lavoro più o meno nei suoi binari?
I nuovi detentori del potere hanno già concluso il loro esame della realtà, sanno tutto e ce lo gettano immediatamente in faccia, dallo schermo televisivo, come verità, senza ritenere minimamente necessario verificare prima ciò che proclamano. Oggi dicono una cosa, domani un'altra, e dal momento che la dicono ogni protesta è già stata soffocata. Anche l'autocritica risulta loro estranea. Ciò che pongono come assoluto non sanno neanche come si chiami, non ne hanno la minima idea. Quindi non posso nemmeno lasciare a loro più a lungo la mia lingua come oggetto di consumo e anche di rappresentazione (un teatro è generalmente un luogo dove lo stato si rappresenta). Devo sottrargliela per poterla mantenere. Suona sicuramente patetico, ma: visto che non posso andarmene io per lo meno se ne possono andare i miei testi, per ottenere un qualche effetto (speriamo) da qualche altra parte. Detto in un altro modo: possono fare effetto solo andandosene.

Traduzione a cura di Werner Waas, per gentile concessione dell'autrice, Premio Nobel 2004. (7.2.2000)

Jelinek_la mia protesta; **Giorello**_filosofia e resistenza; **Givone**_la potenza dell'immagine; **Novelli**_ricordo della liberazione; **Caselli**_in memoria di Borsellino; **Celestini**_il teatro dell'oralità; **Mauri**_tra tradizione e innovazione; **Delbono**_l'urlo della marginalità; **Focus**_Enzo Majorca; **Musica**_Gil e Veloso; **Cinema**_Guido Chiesa; **Danza**_Merce Cunningham; **Archivio**_Puntila e il suo servo Matti…

la resistenza dell'arte

Intervista a Sergio Givone

di Daria Dibitonto

Se la resistenza non è certo categoria estetica, non si può negare che – almeno storicamente – il concetto di resistenza abbia avuto significato per l'arte (penso all'espressionismo o all'arte povera). C'è un nesso teorico, oltre a quello storico, tra resistenza e arte, su cui l'estetica riflette?

L'arte è tante cose. È quella che custodiamo gelosamente nei musei, dedicandoci a un lavoro di conservazione e di restauro che non ha avuto l'eguale in altre epoche storiche, e che sembrerebbe legittimare il sospetto hegeliano per cui l'arte ormai "è cosa e passato", cosa ancora nostra ma soltanto nella forma di un'infinita nostalgia e di una perdita irrecuperabile, essendo ormai inattuale. Ma è anche quella a cui gli artisti continuano a dedicarsi come se in essa tutto fosse sempre di nuovo in gioco, a cominciare dal senso della vita, e come se ci si trovasse collocati in una frontiera estrema dell'esperienza,

SEGUE A PAGINA 2

una categoria dello spirito

Intervista a Giulio Giorello

di Rosa Andrea Polacco

Giulio Giorello insegna Filosofia della Scienza all'Università degli Studi di Milano; dopo essersi occupato di filosofia e storia della matematica ha esteso le sue ricerche alle tematiche legate al cambiamento scientifico e alle relazioni tra scienza, etica e politica. Ha da poco pubblicato *Prometeo, Ulisse, Gilgames. Figure del mito* per Raffaello Cortina (2004).

Professor Giorello, da scienziato, da filosofo, qual è la prima cosa che le viene in mente pensando alla resistenza? Viene prima il filosofo, lo scienziato, con le teorie della meccanica e dell'elettronica, oppure lo studioso nato proprio nel 1945?

Penso al concetto di resistenza elettrica, certo, alla resistenza della materia, tuttavia la prima cosa a cui

SEGUE A PAGINA 3

LA RESISTENZA DELL'ARTE - segue dalla prima

dove è possibile rivedere e trasformare in profondità e insomma rifigurare incessantemente il reale, per dirla con Ricoeur, risistemarne le immagini, i paradigmi, le forme simboliche… Naturalmente ciò vale non soltanto per le arti figurative, ma per tutte le forme d'arte: musica, poesia, teatro, cinema, arti applicate, e così via. Si apre in tal modo un ventaglio, o un arco, ai cui poli estremi possiamo riconoscere un massimo di complicità con l'esistente e un massimo di antagonismo, con tutta una serie di posizioni intermedie e sfumature che stanno fra questi estremi. Insomma, l'arte può essere un'attività del tutto corriva e funzionale ai grandi processi produttivi: donde, si sarebbe detto fino a non molto tempo fa, il suo carattere fondamentalmente ideologico, la sua intrinseca vocazione al Kitsch, il suo ineliminabile aspetto parassitario o puramente decorativo. Ma può anche essere un'attività essenzialmente critica e innovativa: come dimostra il fatto che le grandi rivoluzioni artistiche hanno spesso accompagnato o anticipato le grandi rivoluzioni sociali. Da questo punto di vista non è affatto improprio utilizzare il concetto di resistenza in campo estetico. Dell'arte possiamo misurare il tasso di resistenza, cioè la sua capacità di intervenire criticamente sugli eventi, la sua capacità di essere essa stessa evento piuttosto che rispecchiamento.

Il fenomeno dell'estetizzazione, di cui lei parla a più riprese nei suoi libri e nei suoi interventi, sembra svilire ogni significato possibile della resistenza in arte…

Il fenomeno dell'estetizzazione è un fenomeno molto ambiguo. Lo è da molti punti di vista. Ma anche da quello che stiamo qui esaminando: dove si tratta di arte e resistenza. È vero che l'estetizzazione sembra liquidare il potenziale di resistenza dell'arte. Però è altrettanto vero che l'estetizzazione pur non volendolo (quasi un'eterogenesi dei fini…) ripropone e rigenera quel potenziale di resistenza che pure contribuisce a metter fuori gioco. Cominciamo allora col definire l'estetizzazione come il fenomeno per cui solo ciò che ha valore estetico ha valore. Vale a dire: solo ciò che è bello è degno di esistere. Difficile negare che si tratti di un fenomeno ampiamente diffuso nel mondo in cui viviamo. Forse il fenomeno che più lo caratterizza. L'idea che solo ciò che ha un certo fascino, un certo splendore e bellezza, merita la mia approvazione (dove approvazione significa non soltanto approvazione estetica, ma anche approvazione etica, approvazione politica, e così via) è largamente diffusa e accettata più o meno passivamente e soprattutto è un'idea che guida i nostri comportamenti anche se affermiamo o crediamo il contrario. Se poi ci chiediamo quale sia l'origine di tale modello di bellezza, non è difficile scoprire che viene dall'arte, la grande arte, e attraverso tutta una serie di mediazioni, in parte ricostruibili, in parte no – perché restano oscure e misteriose – entra a far parte del nostro mondo, si mondanizza, si socializza, si lascia partecipare condividere consumare. Bellezza che perde qualsiasi valenza critica e alternativa rispetto al mondo, e anzi se ne fa complice, sia in senso economico-politico (è il trionfo del mercato) sia in senso metafisico (è la luce che, ahimé, le tenebre accolgono inghiottendola). Accade però un fatto. Poichè in questo tipo di bellezza l'arte non può più riconoscersi, essa se ne ritrae, cerca altre vie, giunge a negare che la bellezza abbia ancora a che fare con l'arte. Prima si parlava di espressionismo o di arte povera: sono dei buoni esempi. Ma si potrebbe anche parlare di Beuys, il quale scarica delle pietre sul pavimento di una sala (museo di Stoccarda) e lì le lascia, nude pietre scaricate a caso, pietre qualsiasi che non vogliono certo essere "belle" pietre. Ebbene, con che cosa abbiamo a che fare, se non con un contromovimento che si oppone al movimento dell'estetizzazione, e che, sia pure in senso oppositivo, negativo, è prodotto dall'estetizzazione e solo sulla base dell'estetizzazione può essere spiegato? Perciò è vero solo in parte che l'estetizzazione elimina il potenziale di resistenza dell'arte. È anche vero che lo riattiva.

In quest'orizzonte, quale lettura dare della commercializzazione di alcune icone della resistenza, come dell'intramontabile Che Guevara, o di figure oggi più "appannate", come Marx o Martin Luther King?

Per capire che cosa sia un'icona, è opportuno far riferimento alla nozione russa di icona, che è poi la sola non generica. Bene, l'icona è un'immagine ottenuta attraverso quella che si chiama "prospettiva rovesciata". Prospettiva, cioè, che non muove dallo sguardo dello spettatore verso un punto di fuga infinito, come nella prospettiva umanistica e occidentale, perché l'infinito al contrario è il punto irradiante, è il punto da cui tutto si vede e che tutto abbraccia, spettatore compreso. In altre parole, l'icona è la visione della realtà qual è veramente, qual è agli occhi di Dio, vero e proprio fuoco centrale di tutte le cose, e non agli occhi dell'uomo, del soggetto umano, che si rappresenta la realtà come piace a lui, in modo appunto soggettivistico, caricandola di significati che la realtà non ha. Considerare icone quelle dei grandi personaggi che hanno segnato la storia contemporanea assurgendo a simboli di attese, speranze, utopie comuni, significa vedere in esse immagini cariche di senso, ma immagini che non comportano alcun rovesciamento di prospettiva, perché si tratta pur sempre di investimenti simbolici che muovono dalla soggettività, dalle emozioni e dalle passioni degli individui e delle masse, mentre il tentativo che è proprio dell'icona è di cogliere la realtà a partire dalla realtà stessa o quantomeno a partire da quel suo cuore di luce che è Dio. Ora la domanda è: che cosa ha opposto maggior resistenza al mondo? Quali icone hanno resistito di più al loro farsi-mondo, e cioè alla loro entrata nei circuiti mondani della "commercializzazione"? Le icone a prospettiva semplice, incentrate sul soggetto, o le icone a prospettiva rovesciata? Insomma, quale icona ha dimostrato di saper resistere nel tempo: l'icona di Che Guevara, di Martin Luther King, di Marx (ma a questo elenco si potrebbe anche aggiungere, si badi bene, l'icona di Stalin e l'icona di Hitler!) oppure l'icona dei tre angeli di Rublev?

Si tratta sempre di potenza dell'immagine… Come distinguere l'effetto *an-estetico* dell'immagine, in particolare se bella, dall'esperienza *estetica* autentica?

Giusto: si tratta pur sempre di potenza dell'immagine. Ma un conto è la potenza della seduzione e un conto la potenza della rivelazione: due cose molto diverse, anche se provengono dalla stessa matrice. Riflettendo su ciò, Baudelaire si chiedeva se la bellezza "sortisse dall'abisso o non piuttosto da un cielo anteriore". E Dostoevskij, lungo la stessa linea, definiva la bellezza come «il campo di battaglia nel quale Dio e Satana si disputano l'anima dell'uomo». Il fatto è che c'è contiguità assoluta fra gli opposti e cioè fra l'immagine come specchio d'inganni e di menzogne e l'immagine come luogo di verità. Questa contiguità è anche più importante dell'opposizione. Se non fossimo convinti che dove c'è bellezza c'è verità, o qualcosa che molto le somiglia (enigma, mistero, e infatti si dice non a caso: enigma della bellezza, mistero della bellezza), la bellezza non potrebbe in alcun modo ingannarci, come invece spesso accade. Lo stesso vale per l'effetto anestetico dell'immagine. In un mondo dove tutto è immagine o quasi, inevitabilmente il sovraccarico delle immagini anestetizza la stessa immaginazione che le ha prodotte. Tutto tende a equivalersi: immagni-choc e immagini pubblicitarie, e infatti spesso ha luogo uno scambio fra le une e le altre. Ma questa anestesia non è detto che non sia (non è detto che lo sia, ma non è detto che non lo sia) la condizione perché l'immagine, ricondotta nello spazio neutro di un puro apparire senza presupposti, torni a manifestare la sua potenza. Di nuovo: potenza di seduzione o potenza di rivelazione? Nessuno lo può dire, se non, di volta in volta, la cosa stessa. Questo infatti è proprio dell'esperienza estetica: che per quanto ci si "educhi" ad essa, solo nel momento in cui la si fa viene deciso di essa (ed essa decide di chi la fa). Non ci sono regole per definire ciò che è autentico e ciò che non lo è. Come diceva Kermode, l'esperienza estetica è un'apocalisse declinata al presente. Del senso ultimo, del senso vero, si decide qui e ora.

Quale sottile linea di confine intercorre tra l'adesione alla vita, al mondo nella sua fragilità e la resistenza al male che lo affligge – tra il "sì" alla vita e il "no" al male?

Ecco: dall'estetica all'etica e anzi alla metafisica il passo è breve. Ci si arriva, com'è accaduto qui, senza salti. Quel che s'è detto circa la doppia potenza dell'immagine potrebbe dirsi anche a proposito del sì alla vita e del no al male. Anzi, qui la contiguità fra gli opposti è perfino più grande. Forse neppure di contiguità si dovrebbe parlare, poiché si tratta di un solo e identico gesto: non si può dire sì senza evocare, non fosse che per escluderla e rigettarla, l'ombra del no, né si può dire no, sia pure disperando del contrario, senza che il sì venga afferrato e fatto risuonare.

DARIA DIBITONTO

UNA CATEGORIA DELLO SPIRITO - segue dalla prima

mi accosto, da filosofo, è la definizione data da Imre Lakatos nel suo carteggio con Paul Feyerabend. In questo importante scambio epistolare, Lakatos definisce così il principio di Resistenza: «quando ti incontri, o ti scontri, con una forza che si pretende irresistibile, opponiti col doppio di forza e vincerai». Nel dialogo tra i due epistemologi la paternità della frase viene attribuita a Stalin, ma dobbiamo dire che in realtà è presente in molte tradizioni libertarie e rivoluzionarie del Novecento perchè rende bene il coraggio e la determinazione dei partigiani in una guerra che è prima di classe, ma anche poi, e soprattutto, di liberazione. Penso anche a un lavoro che ho avuto l'onore di fare tanti anni fa per Radio3 insieme a Claudio Pavone, *Le ragioni di Gurdulù*: è il personaggio di Calvino, che ne *Il cavaliere inesistente* indica la propensione a ribaltare i luoghi comuni, a esprimere in fondo proprio il principio di relatività della fisica.
In entrambi i casi, ciò che conta è la determinazione, il coraggio di opporsi a un dato ordine costituito che non è immutabile. In questo senso la resistenza ai totalitarismi del Novecento, frammentata in diverse realtà, tra l'Italia, la Francia, la Polonia, è stata anche un fenomeno mondiale e unificante che ha avuto un ruolo determinante nella caduta del Nazifascimo.

Il linguaggio è complesso per definizione, e alcune parole sono più complesse di altre, perchè rimandano a diversi campi di applicazione, a diverse sfumature e dunque significati...

Certo, "resistenza" può essere anche un termine più ampio, capita in ambito scientifico: il termine decolla per illuminare altri contesti e assumere nuovi valori. Si va dunque dalle teorie sulla meccanica, per cui un corpo non può muoversi senza attrito, dunque senza un corpo che gli si opponga, che resista, e si arriva a Kant e all'esempio della colomba: vola ostacolata dall'aria ma in assenza d'aria non soltanto le sarebbe impedito il volo, ma soffocherebbe e morirebbe asfissiata.
Ma per dirla con Hegel, *resistere* è piuttosto una categoria dello spirito, una categoria oggettiva insita nella tradizione dell'Occidente che indica un'opposizione giuridica, tematica e politica nei confronti di un potere ingiusto. Ci sono vari modi di opporsi: il "preferisco di no" di Bartleby lo scrivano, oppure la non violenza di Gandhi, o la dignità di Croce, ma bisogna sempre tenere conto che tutte le sfumature di resistenza rimandano a un pensiero molto antico nel mondo occidentale, presente fin dal Medioevo. Il diritto di resistere ai poteri iniqui ha infatti le sue radici classiche nel tirannicidio, ed è presente fin nelle scritture bibliche perchè rimanda a un'esigenza insita e sacra della natura umana.

Parliamo della Resistenza in Italia, vista la ricorrenza del 25 aprile, che quest'anno tocca le corde sensibili di una nazione che è stata costretta a interrogarsi sul concetto di memoria, ma anche su quello di patria, strettamente legati. Oltre alla nostra storia abbiamo sotto gli occhi la situazione in Iraq, dove per molti la differenza tra terrorismo e resitenza non è molto chiara.

La rivoluzione non è un invito a pranzo, diceva Mao, e per questo motivo è insensato distinguere tra una resistenza buona e una cattiva. L'Iraq di adesso è un caso molto complesso e interessante se perfino un generale americano recentemente intervistato ha ammesso che al posto degli iracheni si sarebbe comportato allo stesso modo. D'altra parte la storia non è mai bianca o nera, ma è piuttosto un complesso tessuto di variazioni di grigio, spesso intriso di rosso sangue.
Negli ultimi tempi si cerca di strumentalizzare in senso antistorico ciò che è stata la Resistenza in Italia, si cerca di annacquare il suo valore nella storia, oltre che nel suo significato politico: trovo che sia senza dubbio necessario dare un giudizio su quel periodo sul piano delle categorie etiche e sociopolitiche, ma non certo liquidarlo con la morale politichese della violenza. Gli storici hanno ancora molto da fare: non sono contrario a rileggere fatti e vicende passate, se questa lettura viene fatta con serietà e non con moralismo. In questo senso un grande aiuto arriva dalla letteratura, e gli americani, proprio loro, che hanno avuto una guerra civile sconvolgente, ne vanno fieri: l'hanno affrontata e sui suoi resti hanno costruito un'epica. Penso a due grandi poeti che hanno affrontato la guerra nelle loro opere: Hermann Melville, nelle poesie sulla guerra civile, e William Faulkner, poeta degli sconfitti, in *Assalonne, Assalonne*; anche dal sangue hanno saputo trarre un'epica. Mi chiedo allora se l'Italia sia oggi all'altezza di un'epica della propria storia, della propria Resistenza.

ROSA ANDREA POLACCO

/resistere a teatro: una questione poco chiara?

di Andrea Porcheddu

Che vuol dire la parola "resistenza" nel teatro di oggi? Tre casi emblematici possono aiutare a chiarire meglio gli ambiti di una riflessione possibile.
Poco tempo fa, uno degli artisti più interessanti della nuova scena romana, Roberto Latini, ha "venduto" spazi pubblicitari all'interno del proprio spettacolo. *Per Ecuba* – questo il titolo del viaggio nel mondo "teatrale" di Amleto – arriva alla fine proprio grazie ai volenterosi inserzionisti. La compagnia di Latini, infatti, si è vista brutalmente tagliare il 40% dei contributi (per il 2004) con una motivazione a dir poco speciosa, ovvero la coincidenza del ruolo tra direttore artistico e regista-autore che Latini incarna (e su Carmelo Bene, tanto per fare un esempio, cosa si sarebbe potuto dire?). Latini e Fortebraccio Teatro non si sono scoraggiati: o fare il 60% dello spettacolo e poi chiudere, o andare avanti, con ironia, grazie agli "sponsor"…
Secondo caso: Motus, compagnia di Rimini, appena tornata da una tournée europea e canadese, sbarca nella Capitale con il nuovo lavoro, *L'Ospite*, tratto dall'opera di Pier Paolo Pasolini, solo per quattro repliche. Non c'è spazio, a Roma, per un gruppo amato in Francia come in Germania…
Terzo caso: Marco Paolini torna in tv, con i suoi *Album*, e fa dei suoi "ricordi", del suo teatro di impegno civile e sociale, un appuntamento imprescindibile per tanta gente, stanca di Bonolis e Costanzo.
Chi sa, allora, cosa può voler dire "resistere" a teatro: forse, innanzitutto, significa arrivare a fine mese, riuscire a sopravvivere in una società che sembra disprezzare la propria cultura e il proprio teatro. Significa, per i giovani artisti, faticare indicibilmente per conquistarsi una propria visibilità e per incontrare un pubblico.
Ma "resistenza teatrale" può ambire anche ad un'altra accezione: ovvero cercare un confronto libero e critico con la società, con la memoria, con le contraddizioni di una realtà in costante crisi degenerativa. Teatro come indagine (e questo è il caso di Paolini), ma anche come critica, satira, come spazio aperto ad una condivisione non mediata: spazio di elaborazione e confronto sulla memoria collettiva, dunque, come fa Ascanio Celestini. O come luogo di produzione di modelli culturali (e sociali) alternativi e decisamente necessari proprio mentre la televisione promuove la spettacolarizzazione della "formazione" artistica giovanile, imponendo i valori capitalistici della selezione, dell'arrivismo, della competizione e del successo ad ogni costo.
A sessanta anni dalla Liberazione – quando tanti cercano di riscrivere molte pagine di quel passato recente e divampa un dibattito pretestuoso e a tratti inaccettabile – tornare a riflettere sul concetto di Resistenza può risultare addirittura imbarazzante, o sconveniente, come parlare di sesso ad una cena elegante. Qualcosa da vecchi nostalgici di valori che non ci sono più: la solidarietà, l'uguaglianza, il rispetto per quella Costituzione nata da una lotta per la Liberazione nazionale che troppo in fretta viene criticata. E la dialettica, la capacità di ascolto, il confronto, l'etica del lavoro…
Certo, la parola "resistenza", con le sue categorie estetiche e politiche, si è fatta confusa e spesso contraddittoria, ma l'arte può e deve continuare a resistere alle althusseriane ideologie d'apparato, porsi come indispensabile contraltare laico, come bastione (umanissimo) che sappia sfidare le bordate sottili di un capitalismo sempre più gerontocratico, che sappia anche rapportarsi alle "vite di scarto" vittime del postmodernismo – come ricorda Bauman – con quella solidarietà che fece della Resistenza partigiana uno dei momenti più alti della storia italiana.

A sinistra,
Radek Community, *Schotc 2003*, azione e video, still da video
***Courtesy* Associazione Prometeo, Lucca**

Pagina a fianco,
Joseph Beuys, *Panganese*, performance dicembre 1969, foto Bernd Jansen

/da figlio della lupa a staffetta partigiana

di Diego Novelli

Sono stato "figlio della lupa"e "balilla". Ogni volta che con i miei tre fratelli, tutti più grandi di me, indossavamo la divisa per partecipare alle adunate del regime, per mio padre era una grande e palese sofferenza.
Non parlava, si chiudeva in un impotente silenzio, rimuginando sulle sue disgrazie di antifascista anomalo. Anomalo perché la sua non era stata una scelta ideologica, di militanza, ma semplicemente di principio.
Era dirigente in una azienda pubblica torinese quando, dopo le leggi speciali del 1925, venne impartito da Roma l'ordine che tutti coloro che ricoprivano incarichi dirigenziali nel settore pubblico, dovevano essere iscritti al Partito Nazionale Fascista. Quell'imposizione non l'accettò.
Al direttore generale che lo aveva convocato per convincerlo, buttò sul tavolo le sue dimissioni gridandogli in faccia una frase in dialetto torinese che rimase per tanti anni il motto della mia sfortunata famiglia "Ciutu, ma dignitus". Ubriaco, ma dignitoso.
Iniziava così, con due figli piccolissimi, il suo calvario destinato a durare sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, quando il regime, a corto di quadri dirigenti, lo ripescò per nominarlo direttore del silurificio di Ricke (Fiume), in Istria. Dall'altare, alla polvere, all'altare. Da uno status sociale medio alto, con uno stipendio che superava le mille lire al mese (negli anni trenta c'era una canzone che diceva "se potessi avere, mille lire al mese") aveva, "per coerenza", precipitato la famiglia in una dignitosa povertà, adattandosi ai più umili lavori per poter male mantenere moglie e figli, che nel frattempo erano diventati quattro.
Io sono l'ultimo della stirpe, il "frutto della disperazione" come venivo indicato nel lessico famigliare, dall'infanzia stentata, grama, fatta di tante privazioni e rinunce.
Ogni volta che veniva un pezzo grosso del regime a Torino (li chiamavano gerarchi) mio padre era "ospite" per due o tre giorni del Commissariato di Borgo San Paolo, in via Cesana. Alla vigilia dell'importante arrivo, il solito questurino, che noi bambini avevamo imparato a conoscere, veniva a casa portando l'ordine di consegna di papà nella camera di sicurezza del commissariato, "per ragioni di ordine pubblico". Mia madre aveva subito imparato a preparare la borsa con tutto l'occorrente (tuta, dentifricio, spazzolino, ciabatte) per il soggiorno obbligato.
Poi scoppiò la guerra. Mentre mio padre era a Fiume e mio fratello maggiore (Walter, classe 1920) era sotto le armi, la sera dell'8 dicembre del 1942 «nel corso di un breve ma intenso bombardamento su Torino» (così lo definì il giornale radio del giorno dopo) la nostra casa fu colpita da una bomba. Rimanemmo per alcune ore sepolti dalle macerie, ma per fortuna tutti illesi.
Quando Mussolini cadde il 25 luglio del '43 mia madre, che per tanti anni aveva taciuto, esplose dalla gioia, confezionando una gigantesca torta di farina di granoturco.
Dopo l'armistizio dell'8 settembre, non ci furono dubbi in famiglia da che parte stare. Walter ed Ezio (classe 1925) scelsero la via della montagna: la 77ª Brigata Garibaldi il primo, le formazioni Matteotti il secondo. Diciotto mesi lunghissimi, nel corso dei quali, nella più totale incoscienza di tredicenne, ho vissuto la paura dei mitragliamenti aerei e la violenza dei rastrellamenti dei tedeschi e dei repubblichini.
In bicicletta scorazzavo lungo le strade del Canavese (dove eravamo sfollati), mantenendo i contatti con i miei fratelli che mi utilizzavano come staffetta per superare i posti di blocco delle brigate nere per entrare e uscire dalla città e assicurare i contatti con le SAP (le squadre di azione partigiane) della Fiat Grandi Motori di corso Vercelli.
I fascisti di Salò portavano sul berretto il teschio, simbolo della morte. Quanti morti ho visto in quei pochi mesi: giovani torturati, fucilati, impiccati, come quelli appesi sul cavalcavia di Settimo, sull'autostrada per Milano, oppure agli alberi di corso Vinzaglio di fronte a via Cernaia.
Nel mio animo non c'è però risentimento e tanto meno odio nei confronti di chi tanto ha fatto soffrire milioni di persone in una guerra tanto atroce quanto inutile. La fine delle ostilità e il ritorno della pace sono stati per la mia generazione, prematuramente coinvolta in quell'immane macello, la fine di un incubo.
A sessant'anni da quella terribile stagione non è però possibile offendere la memoria come qualcuno cerca di fare, ponendo, in un maldestro tentativo di riappacificazione, sullo stesso piano, resistenti e aguzzini. Il rispetto dei morti non può significare l'ottundimento della ragione. I cosiddetti "ragazzi di Salò" erano schierati dalla parte sbagliata, dalla parte della barbarie, e come tali rimangono nella storia dell'Italia.

/il profumo della libertà

di Gian Carlo Caselli

Poco dopo la strage di Capaci (23 maggio '92) mentre partecipavo ad un dibattito sulla mafia a Milano, un ufficiale dei Carabinieri, assicurandosi che nessuno ascoltasse, mi sussurrò, con un sorriso, questa frase: "Il dott. Borsellino le manda a dire che per lei non è ancora arrivato il momento di andare in pensione". Lì per lì – lo confesso – la frase non mi piacque molto. La mia prima riflessione, infatti, fu che sbagliava di grosso chiunque pensasse che presiedere una Corte d'Assise (questo facevo allora a Torino) fosse una sorta di prepensionamento. Poi ci ho ripensato e dopo la morte di Borsellino (19 luglio '92) mi è parso di poter cogliere davvero, per la prima volta, il significato di quella frase. Era come se le parole di Borsellino, seppur di fronte alla terribile tragedia della sua morte, volessero indicarmi una prospettiva. Ancora confusa ma non disperata. Una prospettiva che ha certamente contribuito a maturare in me la decisione di lasciare Torino per andare a lavorare a Palermo. Pochi ricordano che nonostante il capolavoro investigativo-giudiziario del "maxiprocesso", nonostante il crollo del mito dell'invulnerabilità della mafia, nonostante il servizio così reso all'intiero Paese, Borsellino (e gli altri magistrati del pool di Palermo, tra cui Giovanni Falcone) furono sottoposti – alla fine degli anni Ottanta – ad un fuoco di fila di violentissimi attacchi, che alla fine azzerarono il loro metodo di lavoro, a dispetto degli straordinari successi ottenuti.
Tra gli attacchi subiti a suo tempo da Borsellino e quelli che oggi si perpetrano nei confronti della magistratura ci sono vergognose coincidenze. Gli attacchi sono gli stessi per contenuto (professionisti dell'antimafia; uso spregiudicato dei pentiti; pool come centro di potere; uso della giustizia a fini politici di parte…) e spesso persino condotti dalle stesse persone o dagli stessi media. Identica, poi, è la causa scatenante degli attacchi. Falcone e Borsellino furono aggrediti quando cominciarono ad occuparsi dei Salvo, di Ciancimino e dei Cavalieri del Lavoro di Catania. I magistrati che hanno preso il posto di Falcone e Borsellino a Palermo – dopo le stragi del '92 – sono stati attaccati quando, invece di occuparsi soltanto di Riina e soci, hanno cominciato ad occuparsi anche di imputati eccellenti, dell'intreccio fra mafia, politica, affari e istituzioni. Oggi, come allora, si viene aggrediti tutte le volte che si vuole applicare la legge in maniera uguale per tutti, senza privilegi per chi ha denaro e potere. Conviene ricordare, allora, le parole che Paolo Borsellino pronunziò il 23 giugno 1992, alla commemorazione di Falcone organizzata dall'Agesci di Palermo nella parrocchia di S. Ernesto, nel trigesimo di Capaci, quasi un suo testamento spirituale: «La lotta alla mafia (primo problema da risolvere nella nostra terra, bellissima e disgraziata) non doveva essere soltanto una distaccata opera di repressione, ma un movimento culturale e morale, anche religioso, che coinvolgesse tutti, che tutti abituasse a sentire la bellezza del fresco profumo di libertà che si contrappone al puzzo del compromesso morale, dell'indifferenza, della contiguità e quindi della complicità».
Dopo le stragi, per un certo periodo (due, tre anni), sembrò che questo puzzo potesse finalmente scomparire. Oggi, invece, il puzzo che Borsellino denunziava come esiziale lo si sente di nuovo. Impressionante è il numero di coloro (politici, amministratori, imprenditori, operatori economici, medici...) che ancora intrattengono – abitualmente – proficui rapporti, quasi sempre d'affari o di scambio, con mafiosi o con stabili collaboratori dell'organizzazione. E che dopo le terribili stragi del 1992 ci siano ancora personaggi che vivono ed operano nel mondo "legale" (talora con responsabilità istituzionali di rilievo), disposti a trescare e trattare con mafiosi e/o paramafiosi come se niente fosse, con assoluta "normalità", è una vergogna che dovrebbe far rizzare i capelli a tutti. Tutti dovrebbero avvertire proprio il puzzo che Borsellino voleva cancellare. Invece, quelli che si indignano sono sempre di meno (mentre chi viene colto con le mani nel sacco può sempre sperare nella solidarietà dei suoi capi cordata, sia locali che nazionali). Questione morale e responsabilità politica sono reperti archeologici, favole per i gonzi. Così, non solo non si fa memoria dell'esperienza e del sacrificio di Borsellino, ma la si calpesta. Chi tresca con mafiosi e paramafiosi offende questa memoria. Ed il tradimento si moltiplica se la società civile – invece di indignarsi per queste vergognose contiguità o complicità – si tura il naso fingendo di non sentire il puzzo. O cerca di esorcizzarlo autoconvincendosi che così va il mondo e non c'è nulla da fare.

/teatro è resistere alla banalità

Intervista a Glauco Mauri

di Giorgia Marino

Ha alle spalle una trentina di ruoli shakespeariani e decine di personaggi che attraversano la storia del teatro, dalla tragedia greca ai contemporanei: Glauco Mauri affronta ora Goldoni da interprete e da regista. In camerino prima dello spettacolo, le scarpe di Pantalone sotto la sedia, si lascia andare ai ricordi e parla dei "doveri" dell'attore, dei rischi necessari all'innovazione, del bisogno di opporsi agli assalti della mediocrità…

Lei ha spesso citato come suoi maestri Memo Benassi e Renzo Ricci, eredi della tradizione ottocentesca del "grande attore". Cosa rimane oggi di quel mondo?

Il mio primo vero maestro è stato il regista Orazio Costa, negli anni in cui frequentavo l'Accademia di Arte Drammatica a Roma. Uscito dall'Accademia, ho cominciato a lavorare con grandi compagnie e al fianco di attori come Benassi e Ricci, ma anche Gianni Santuccio, Enrico Maria Salerno, Lilla Brignone… Erano attori di forte personalità, da cui ho appreso il "mestiere", nell'accezione più nobile del termine, nel senso di tecnica che poi va interiorizzata e messa al servizio dell'arte.
Certo, il modo di essere attori era a quei tempi un po' diverso da oggi. La recitazione dovrebbe consistere in ritmo, energia e leggerezza, caratteristiche che spesso mancavano agli interpreti di allora, ma per motivi pratici. La fatica era molta di più: si viaggiava in treno, si recitava tutti i giorni, due repliche la domenica, e il lunedì di nuovo sul palcoscenico, senza riposo. È ovvio che poi un attore, per riprendersi, cercasse di risparmiare le forze sulla scena… Anche il pubblico, però, aveva abitudini diverse, era meno maturo, meno preparato, più disposto ad accettare i facili trucchi del mestiere. Quando cominciai a recitare, era ancora permesso fumare in teatro: capitava così che, durante lo spettacolo, ci fosse continuamente qualcuno che si accendeva una sigaretta… L'atmosfera era decisamente meno concentrata rispetto a quella a cui siamo abituati adesso! Comunque, se dal panorama generale si passa ai livelli più alti di qualità, forse tutte queste differenze non si riscontrano. Benassi, ad esempio, nella sua follia era già "moderno": certe stravaganze di intonazione, certe espressioni o posture che Carmelo Bene, qualche anno fa, metteva in atto razionalmente, lui le adottava guidato semplicemente dall'istinto. Se una differenza c'è, consiste soprattutto nell'appiattimento generale da cui è affetto il teatro di oggi. Il dramma più grande della nostra società è l'invasione della banalità. Mentre, infatti, le brutture e le volgarità scatenano una reazione, provocano ribellione, della mediocrità difficilmente ci si accorge, è come una metastasi silenziosa che si insinua in noi e ottunde la nostra sensibilità.

Come reagire allora?

Chi ne ha le qualità, deve lottare: l'impegno dell'uomo di teatro non deve essere puramente estetico, ma anche civile ed etico. Io cominciai a recitare giovanissimo in un teatro parrocchiale a Pesaro. All'inizio il palcoscenico era per me, ragazzino timido, il luogo magico dove potevo vestire i panni di un re o un dittatore. Tuttavia, più andavo avanti, prima con gli studi in Accademia e poi cominciando a lavorare da professionista, più sentivo che la gioia di poter diventare in scena tutto ciò che non potevo essere nella vita non mi bastava. Anni fa lessi una frase illuminante di Brecht: «Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte, quella del vivere». Sono convinto, perciò, che il teatro possa aiutare la vita e così cerco sempre di fare spettacoli da cui il pubblico esca più ricco. Non, però, più ricco di verità: non pretendo certo di "lanciare" dalla scena dei punti esclamativi, ma voglio solo porgere dei punti interrogativi. Se uno spettatore, uscendo da teatro, sente vibrare qualcosa dentro di sé, un'emozione sebbene non ancora definibile, allora ho raggiunto il mio scopo.

Lei è stato il primo a portare in Italia Beckett e Ionesco. Anche l'innovazione del repertorio fa parte dei "doveri" dell'attore?

Certo! Innovazione, però, non significa solo mettere in scena nuovi lavori, ma anche riscoprire testi ammantati di routine. Io sono per la rivisitazione, sebbene non devastante, dei classici. Del resto essere un "interprete" significa appunto guardare un quadro, ascoltare una musica, leggere un testo e farli propri, interiorizzarli e poi riproporli filtrati dalla propria sensibilità. Rivisitare un classico con la sensibilità contemporanea, attenti cioè a ciò che accade intorno a noi, è un aspetto dell'innovazione.

È quello che sta facendo ora con Goldoni, di cui ha scelto una commedia come *Il bugiardo*, fra le meno rappresentate…

Sì, esatto. In 52 anni di palcoscenico è solo la seconda volta che faccio Goldoni, e la prima come regista. Interpretai, quando facevo parte della Compagnia dei Quattro, Il Marchese di Forlimpopoli ne *La locandiera* allo Stabile di Torino, con Valeria Moriconi, Corrado Pani, la regia di Franco Enriquez e le scene di Lele Luzzati. Ora, accostandomi come regista al commediografo veneziano, la prima cosa che ho pensato è stata che non volevo fare uno spettacolo filologicamente corretto, ma un Goldoni modernamente ironico, gioioso, non tradizionale, pur conservandone lo spirito. Ho l'abitudine di leggere molti saggi durante la preparazione di uno spettacolo. Su Goldoni ne ho letto uno che mi ha colpito in particolare: il critico suggeriva un ipotetico seguito de *Il Bugiardo*, dove, a distanza di vent'anni, si ritrovassero le due ragazze corteggiate da Lelio intristite e invecchiate, al fianco dei mariti imposti loro dal padre e non amati, desiderose dell'arrivo di un nuovo bugiardo che portasse un po' di allegria nelle loro vite. Da qui sono partito per allestire questo spettacolo.

Da diversi anni ormai cura le regie dei suoi spettacoli, ma nel corso della sua carriera ha frequentato spesso un teatro di maestri della regia: Luca Ronconi, Giorgio Strehler…

… Luigi Squarzina, Gianfranco De Bosio, Franco Enriquez, "Dado" Trionfo, Mario Missiroli… La mia storia di attore è costellata di incontri importanti. Ronconi ed io ci conosciamo dagli anni dell'Accademia. Ricordo che ci fu un periodo in cui recitavo al Valle di Roma e lui veniva a prendermi tutte le sere. Mangiavamo insieme in una trattoria fuori città e Luca mi parlava dei suoi progetti per l'*Orestea*. Io sono stato il primo Oreste della sua *Orestea*: portammo quello spettacolo a Roma, a Venezia, a Parigi, a Belgrado…

La sua personalità di attore, tuttavia, non è mai stata messa in ombra dall' "invadenza" di un progetto registico…

Sebbene i registi generalmente pensino più allo spettacolo nel suo insieme che alle esigenze degli interpreti, a me non è mai stato imposto nulla. Certo, ho avuto degli scontri dialettici, ma ho sempre lavorato con artisti intelligenti e gli scontri, perciò, risultavano costruttivi. In tutta sincerità non credo di potermi definire un attore "malleabile", ma ho il merito di pormi in un atteggiamento di disponibilità quando riconosco il valore di un'idea o di un suggerimento a cui io, magari, non avevo pensato.

Lei ha anche scritto per il teatro: ricordiamo i *Quaderni di conversazione di Ludwig van Beethoven* del 1974. Le capita mai che qualche giovane autore le sottoponga un testo?

Sì e quando trovo qualcosa di interessante, telefono sempre, provocando a volte una certa sorpresa perché chiamo, magari, dopo sei mesi da quando mi hanno portato il copione… Mi sembra, però, che ci sia una generale tendenza al minimalismo, un po' come avviene nel cinema. Non voglio dire che dalle piccole storie non si possa trarre un capolavoro – basta pensare a Čechov –, ma in questi testi si avverte proprio la mancanza del grande respiro.
Io sono comunque sempre alla ricerca di novità, sebbene metterle in scena presenti degli ostacoli pratici. Nonostante la mia compagnia abbia ormai una sua forza e garantisca affluenza di pubblico, finchè faccio autori classici va tutto bene, ma quando mi azzardo a proporre un testo come *Le variazioni enigmatiche* di Schmitt, che ho messo in scena nel 2001, i gestori dei teatri cominciano a storcere il naso. Il testo è molto bello, e anzi lo rifarò presto, ma, trattandosi di un autore nuovo, allora non venne molta gente…

Rischi che si corrono in questi casi. Ma a lei è successo anche di peggio, come durante quella famosa rappresentazione di *Atto senza parole* di Beckett a Napoli…

Il pubblico fece quasi a botte quella volta! Era il '62 e facevamo *L'ultimo nastro di Krapp* e *Atto senza parole*, in cui, per l'appunto, non viene pronunciata neanche una parola. Alcuni spettatori, innervositi, cominciarono a urlare: "Ma sei una scimmia? Voce! Voce!". Io andavo avanti imperterrito. Gian Maria Volonté, che era seduto in platea, si alzò e prese a difendermi. Alla fine c'era gente in piedi che, anche per reazione, applaudiva più del normale, e altri che continuavano a gridare e a insultarmi.

Fu una bella prova di resistenza da parte sua…

Nel mestiere d'attore bisogna saper resistere… Se si fa questo lavoro solo per ambizione, per vanità e per la soddisfazione degli applausi, certo una tale ostinazione perde significato. Ma quando si è convinti di poter dare il proprio contributo, per piccolo che sia, alla crescita della società, allora il resistere diventa un dovere.

In alto,
Glauco Mauri e Roberto Sturno in *Il bugiardo*

Pagina a fianco,
Paolo Borsellino e Giovanni Falcone all'interno del Palazzo di Giustizia di Palermo

/il racconto di una guerra concreta

Intervista ad Ascanio Celestini

di Patrizia Bologna

Trentaduenne romano, Ascanio Celestini si è ormai affermato come uno dei maggiori esponenti del Teatro di narrazione e parla a *Teatro/Pubblico* dell'importanza della Resistenza italiana e del suo nuovo spettacolo, *Scemo di guerra*.

Cos'è per lei la "resistenza"?

Per il tipo di lavoro che ho fatto in questi anni, se penso alla parola "resistenza" mi viene in mente l'ambiente che ha preso forma durante la Seconda Guerra Mondiale e in particolar modo durante l'occupazione nazista. Quando si parla di resistenza penso non tanto al movimento partigiano, quanto al corpo che si è venuto a creare durante i due anni di occupazione in cui c'erano sì i partigiani che conducevano una lotta armata, ma soprattutto c'erano centinaia di migliaia di persone che nascondevano quei partigiani, che cercavano un modo per mangiare, per non collaborare con i nazisti, per evitare che i fascisti aiutassero i nazisti. La guerra vera e propria in Italia è stata quella che viene chiamata "guerra di liberazione nazionale", alla quale hanno partecipato, da una parte, i partigiani come cittadini che si sono sentiti chiamati a entrare nel conflitto con le armi, dall'altra le persone che si sono trovate semplicemente a scappare, a fuggire in montagna per evitare di diventare "repubblichini". Per cui questa è stata, secondo me, la Resistenza: cercare di differenziarsi da quella che era stata la storia degli ultimi venti anni del fascismo e poi degli ultimi anni di guerra e di occupazione.

Il periodo della Resistenza e della Seconda Guerra Mondiale è spesso assunto a tema centrale o a sfondo storico nei suoi spettacoli. A cosa è dovuta questa scelta?

Considero quel particolare periodo come un momento cruciale della nostra storia, un momento in cui si è avvertita per la prima volta la consapevolezza che i fascisti erano un gruppo di criminali al potere che potevano essere cacciati via. Inoltre, in quel momento cambia la cultura: inizia la storia nuova del dopoguerra per la quale fondamentale era proprio guardarsi intorno… Infine, per me che sono nato e cresciuto in Italia, parlare di quella guerra in questo momento significa raccontare una guerra in maniera concreta. Tante sono le guerre che si sono succedute dopo il 1945, tuttavia si è trattato sempre di avvenimenti giunti alla nostra percezione attraverso i mezzi di comunicazione di massa. La Seconda Guerra Mondiale è stata invece un evento concreto, vissuto come un'esperienza vera e propria, quindi contrastata e contrastante.

Perché quella guerra e non altre guerre, magari contemporanee?

Perché è l'ultima guerra che ci ricordiamo direttamente noi italiani. Mia madre l'ha vissuta e me la racconta. È chiaro che la percezione è completamente diversa per chi vive in Texas dove l'ultima guerra concreta è stata quella contro gli indiani, o per chi vive in Croazia in cui la concretezza della guerra è qualcosa che riguarda anche un bambino di quindici anni. Però io cerco di raccontare quello che posso raccontare, non mi vado ad avventurare in una storia che fa parte di qualcosa di più grande, che mi riguarda solo per le sue modalità economiche… È chiaro che una guerra come quella dell'Iraq mi riguarda, ma in realtà io non sono mai stato a Baghdad e di quella cultura conosco pochissimo, per cui parlo di quello che mi succede attorno o che mi è successo attorno e che posso recuperare in maniera più diretta.

I personaggi che popolano i suoi spettacoli sono individui che lottano o resistono, che vivono un forte conflitto con il proprio tempo e la Storia…

Sono personaggi che lottano non perché scelgono la via della lotta, ma perché non possono fare nessun'altra cosa, sono costretti a resistere. Il racconto esiste perché c'è qualcuno che agisce e la sua azione è un'azione assolutamente indispensabile. Sono persone che non stanno più nella loro storia perché la loro storia è stata schiacciata, ma non stanno più neanche nella storia importante. Io pensavo che tutto sommato la maggior parte delle persone che hanno vissuto il passaggio tra il 1945 e la metà degli anni Cinquanta, sono individui che sono stati non solo azzerati, ma proprio "affittati" dalla storia. Non sono riusciti né a portarsi dietro la loro storia, né a entrare nella storia importante. La cultura che prima era la cultura dominante o la cultura egemone, adesso è diventata cultura unica, per cui chi sta dentro sta dentro e chi sta fuori non sta più da nessuna parte. L'unico modo per sopravvivere è combattere l'idea stessa della storia, il senso stesso della storia come ragione unica, come unica possibilità di avere un punto di vista.

Come nasce lo spettacolo *Scemo di guerra*?

Scemo di guerra nasce da una storia che raccontava mio padre e che parlava del 4 giugno del 1944, il giorno della liberazione di Roma. Come in tutti gli spettacoli, sono partito da una storia vera, in questo caso era la camminata che mio padre e mio nonno fecero il 4 giugno attraversando Roma dal cinema Iris di via Nomentana fino al Quadraro. Un tragitto dal centro di Roma fino alla periferia: un percorso che si presentava come contrario rispetto alla Storia; gli alleati entravano in Roma e mio padre e mio nonno ne uscivano. Ecco, questa idea del camminare contromano rispetto alla Storia, all'idea della storia e al monumento che la storia fa di se stessa mi affascinava. È così che ho iniziato a pensare alle persone che potevano aver incontrato per strada: alcune le hanno realmente incontrate, altre no, me le sono inventate. Lo spettacolo è un racconto composto da tanti racconti che mi danno la possibilità di raccontare la storia delle persone… A me interessa che alla storia dominante vengano contrapposte le infinite storie dominate, o forse neanche più dominate ma cancellate totalmente. L'unico modo è quello di moltiplicare i punti di vista e le prospettive e questa storia me ne dava la possibilità. Raccontare una storia significa raccontare una possibilità del racconto, non si raccontano tutte le storie e anzi, più si racconta e più ci si rende conto che non è possibile raccontarle tutte.

Tutte le sue storie iniziano come vere e sulla concretezza di questa verità viene costruito il racconto grottesco. Perché non è possibile raccontare il fatto nudo e crudo? Perché il bisogno di rivestire la storia di fantasia?

Innanzitutto occorre precisare che in realtà quando raccontiamo un evento questo evento è raccontato, quindi diventa un evento il raccontare l'evento che così si trasforma in una cosa diversa da quella che è accaduta. In secondo luogo io faccio spettacoli teatrali, non lezioni di storia: non solo non sono tenuto a raccontare la verità, ma soprattutto ho questo materiale a disposizione e devo assolutamente farlo diventare qualche altra cosa che non è per forza spettacolo teatrale, deve diventare un racconto per la comunità nella quale mi trovo in quel momento e quindi inevitabilmente diventa un racconto che viene modificato. La storia dell'arrivo dei russi a Roma è falsa e io la racconto perché questo evento falso riequilibri la falsità del racconto pseudostorico che viene tramandato normalmente, secondo cui sono gli americani che sono arrivati a Roma. In questo modo io riequilibro il discorso facendo capire, da una parte, che i russi erano alleati agli americani – e questa è una cosa che tutti dimenticano – e dall'altra parte racconto anche una possibilità della storia. Il racconto serve non soltanto per capire quello che è successo, ma anche per capire quello che sarebbe potuto succedere e soprattutto per far capire che quando la racconto la storia è già un'altra storia.

Cavallerizza, Maneggio Reale
5 - 10 aprile 2005

SCEMO DI GUERRA

Roma, 4 giugno 1944

uno spettacolo di Ascanio Celestini
Fabbrica - Biennale di Venezia

/oralità come evocazione

«Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita – e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia», scriveva Walter Benjamin in un saggio del 1967. E questo è ciò che fa Ascanio Celestini. Nutrito fin da bambino dalle storie di streghe della nonna e dai racconti sulla guerra del padre, durante gli anni universitari dedicati allo studio del teatro e dell'antropologia, nasce in lui la consapevolezza che la "ricerca sul campo" etnologica può arrivare a salire sul palcoscenico, che un racconto può acquisire potenzialità drammaturgiche. È grazie a questa presa di coscienza che comincia, nel 1998, la sua carriera di narratore. *Milleuno*, una trilogia sulla narrazione di tradizione orale comprende *Baccalà,* dedicato alla fiaba e alla leggenda di fondazione basate sull'accostamento emotivo; *Vita, morte e miracoli*, che utilizza materiali provenienti dal rito inseriti nell'ambito della Seconda Guerra Mondiale vista come momento di epica contemporanea; *La fine del mondo* in cui l'oralità non ha più alcun legame con la tradizione: fiaba, leggenda o rito, tutto è assorbito dalla storia di vita. In questi tre spettacoli è riscontrabile una drammaturgia che nasce dall'oralità del racconto, dall'ascolto di storie. Con *Radio Clandestina* – spettacolo costruito a partire da un testo di Alessandro Portelli – si apre una nuova fase del percorso di Celestini grazie all'incontro con la "storia orale", quel particolare ramo della storiografia che si occupa non dell'evento come accaduto, ma delle testimonianze che vi ruotano attorno. Matura in lui la consapevolezza che la storia orale può dar vita a una "drammaturgia delle fonti orali". Se per questo spettacolo utilizza un materiale già precedentemente raccolto da altri, per *Fabbrica* invece la ricerca viene da lui compiuta in prima persona: lo spettacolo è infatti costruito sulle oltre duecento ore di registrazioni di testimonianze di lavoratori. In questo progetto approfondisce un metodo di indagine che consente di mettere in corrispondenza il sistema antropologico di ricerca sul campo e la rielaborazione teatrale. Pur nella loro diversità, in tutti gli spettacoli è rintracciabile la stessa tematica di fondo che viene poi sviluppata, all'interno delle differenti opere, con maggiore o minore enfasi. Il nucleo drammatico attorno a cui tutto gravita è il conflitto tra due mondi, tra due culture, mentre lo sfondo storico che accoglie questa relazione è il periodo a cavallo tra gli anni Trenta e Cinquanta del secolo scorso, in particolare la Seconda Guerra Mondiale, evento che assurge a categoria di tragico contemporaneo. Tutti i personaggi delle storie di volta in volta raccontate non possono abbandonare il proprio passato, a cui sembrano indissolubilmente legati, ma alla stessa maniera non possono vivere il proprio presente. Questa tematica è riconducibile alla poetica di Pasolini, alla sua disperata e lucida presa di coscienza: la sua estraneità a un presente sempre più omologato e a un futuro le cui premesse descrivono come un deserto culturale, ma allo stesso tempo l'impossibilità di conciliarsi totalmente con il passato. Questo contrasto viene interiorizzato dai vari personaggi come una vera e propria ossessione, un'incapacità di agire e reagire, quindi di vivere: ma raccontano, parlano abbondantemente. E Celestini presta loro una voce che predilige un particolare uso della sintassi che trova le proprie radici nel parlato, nel racconto popolare, un racconto fondato su elementi fortemente musicali, su ripetizioni ed ellissi, una narrazione così incalzante da sembrare un fiume in piena. Si tratta di un eloquio fluente e ipnotico costruito su due aspetti affabulatori: il ritmo vertiginoso e la ripetizione ossessiva. La fusione di tali componenti non restituisce allo spettatore semplicemente la parola, ma la musica. Nel teatro di narrazione ciò che conta non è la rappresentazione bensì l'evocazione. La scelta di ridurre la scenografia a pochi e semplici elementi nasce dal fatto che l'obiettivo non è quello di mostrare sulla scena ciò di cui si racconta, ma evocare delle immagini, fare in modo che esse nascano nella mente dello spettatore grazie alla forza suggestiva della parola. Una sedia e qualche lampadina, per terra o per aria, sono sufficienti a far sì che Celestini ci introduca in mondi, reali o fantastici, nuovi e inattesi, facendo perdere di vista il confine tra l'uno e l'altro.

(P.B.)

/fare politica attraverso la poesia

Intervista a Pippo Delbono

di Serena Bertetto

La Compagnia Pippo Delbono inaugura, alle Fonderie Teatrali Limone di Moncalieri, la X edizione del Festival delle Colline Torinesi con lo spettacolo *Urlo*. *Teatro/Pubblico* ha incontrato l'autore e regista.

Il suo precedente spettacolo si chiama *Il Silenzio*, questo si intitola *Urlo*: urlo contro chi e da parte di chi?

In tutti i miei spettacoli mi porto dietro questa parola, evitando di chiuderla in un solo senso. È come un haiku, le poesie giapponesi brevi; pensi a questa parola e inizi a sentire le urla, ad ascoltare dove sono. E allora è chiaro: ci sono urla di chi subisce, ci sono urla di chi comanda, ci sono le urla dei bambini, c'è l'urlo di rabbia, c'è l'urlo di rivoluzione, c'è l'urlo di Bobò, c'è il grido che viene dal bisogno di qualcosa che sia più profondo della nostra mente, qualcosa che viene dallo stomaco. È il grido delle parole di Ginsberg, che si scaglia contro un mondo che non si capisce più dove stia andando – «Ho visto le migliori menti della mia generazione distrutte...». Tutto sommato mi piace pensare che sia un grido poetico, è più esatto, nel senso che l'unico modo di fare politica è attraverso la poesia .

L'urlo, dunque, è sempre stato presente nei suoi spettacoli: l'urlo di disperazione da cui si comincia la risalita, è anche la rottura di un patto di non belligeranza tra attori e spettatori...

Sì, probabilmente più vivi più tendi, ad una certa età, ad un teatro che, come diceva Artaud, contamini come la peste. Noto che questo spettacolo, da quando è "entrato" nei teatri, ha perso forse la suggestione dello spazio di Avignone, della Carrière Boulbon, lo stesso dove Peter Brook allestì vent'anni fa il *Mahabharata*... Però ha trovato i suoi ritmi, le sue armonie. Recitare in un teatro è più interessante per la visibilità e permette di cogliere altri segni. Soprattutto c'è una diversa relazione con gli spettatori; ad esempio a Toulouse abbiamo fatto cinque repliche in una sala da mille posti, ed era interessante la reazione di un pubblico borghese (anche se è una parola che ormai non so più cosa voglia dire) alla dirompenza dello spettacolo, a questo teatro che aggredisce, a quest'urlo. Guardare un uomo come Bobò che sta davanti a una televisione senza immagini, ballando nel silenzio, ti fa essere spettatore attivo e passivo, spettatore che viene aggredito e spettatore che ha la possibilità di essere libero. Io credo che il teatro debba dare la possibilità di guardare con libertà. Solo così rischia di esserci qualcosa che si trasforma in urlo collettivo, che unisce. Rivoluzione, libertà, amore: in fondo si parla di questo.

I significati non si preparano a tavolino, dunque? Nel caso di *Urlo* il confronto col pubblico è stato decisivo?

Urlo è nato in un momento in cui tante cose si sono sovrapposte, anche in modo un po' incomprensibile, infatti io stesso le ho capite solo successivamente. Quando si compone uno spettacolo spesso non lo si comprende subito, ci vuole del tempo per capirlo. C'è un momento in *Urlo* in cui una spiaggia diventa un grido, il grido delle persone, un'immagine di scheletri, di corpi veri, quasi bruciati. Ecco, quando l'abbiamo messo in scena a Berlino era da poco passato lo tsunami e c'era una tensione fortissima nella sala. Allora dici: guarda com'è evidente l'evocazione dello tsunami. Invece quando fai una cosa non stai a pensare allo tsunami. Però improvvisamente vedi che questo grido assume altri significati. Questo è un modo cubista per raccontare un mondo che ora è cubista: dove le cose si intrecciano, dove c'è grande confusione. È difficile per me, adesso, parlare, raccontare di un mondo in maniera solo narrativa.

Questo urlo, quindi, arriva da tante parti diverse?

Sì, arriva da tante parti. Arriva da chi ha terrore dello tsunami appunto, ma è anche nelle grida dei politici, arriva dai milioni di persone che muoiono di fame, dalle vittime dell'AIDS, da un papa chiuso in un ospedale che continua a cercare una religione più basata sulla morale che non sulla libertà. Nell'urlo c'è solitudine, c'è disperazione. Noi abbiamo una compagnia che ha avuto la grande fortuna, nel corso degli anni, di accogliere persone con vite e storie diverse. In *Urlo* si passa da Bobò a Umberto Orsini, due attori che sono all'opposto come esperienza esistenziale, eppure si trovano insieme, a provare, a giocare a pallone. C'è anche il tentativo, nello spettacolo, di fare piccoli incontri, di trovare minime possibilità di riconciliazione, all'interno di questo magma nero.

Si tratta di una prospettiva di speranza? Come si esce da questo urlo, da questa angoscia?

Mi piace pensare che negli spettacoli ci sia qualcosa di più profondo della speranza, che forse si chiama fede. La fede è la certezza profonda che a poco a poco il mondo, comunque, si migliori, si aggiusti. Si sta andando avanti, con dei ritorni indietro. Ci sono un breve e un lungo periodo, come in borsa. Nel breve periodo la situazione fa sembrare tutto più nero, il povero si sente più povero, i ricchi sono sempre più ricchi, l'uomo più perduto, la religione sempre più lontana dalla religione, dal sacro. Ci si allontana dal senso sacro della vita. Però contemporaneamente ci sono tanti segmenti che stanno ricominciando a trovare un senso. Questo spettacolo, con cui stiamo girando in Francia, in Spagna, in Germania, in Italia, sta avvicinando tante persone. In Germania hanno notato molto l'aspetto legato al sacro, al bisogno del sacro, forse perché la Germania ha una cultura filosofica, ma soprattutto ricorda bene il dramma di Auschwitz. Lo spettacolo ha toccato zone di buio profonde, l'essere umano nella sua mostruosità.

A chi dedicherebbe questo spettacolo?

Tutto sommato *Urlo* lo dedicherei a mia madre, perché probabilmente tutte le paure, le ansie, sono legate alla sua educazione. Ovviamente attraverso il privato si parla anche di un sociale più grande. Credo che si debba avere il coraggio di mettere negli spettacoli il cosiddetto privato, perché purtroppo c'è una distanza troppo grande tra pubblico e privato. Tu, persona, con le tue fragilità, con le tue insicurezze, con le tue piccole paure, i tuoi sogni, tu individuo subisci l'effetto di un mondo che è più grande di te. Allora cercare la verità, riconoscersi nelle proprie debolezze, è già un atto di speranza, di fede, un tendere a qualcosa di migliore. È come cercare la sacralità nell'essere umano. In fondo l'essere umano è sacro nel suo esistere. Avrebbe anche senso ritrovare quella sacralità...

Ma il gemito disperato che è nello spettacolo, il gemito di un neonato, lei non lo avverte come una dichiarazione di sfiducia verso il futuro?

Il gemito è di Bobò, è lui che sembra un neonato. Adesso Bobò, sempre di più, quando fa il matto davanti alla televisione, quel gemito lo ripropone. Io non gli ho mai detto di gridare però vedo che da un po' di tempo sta riconoscendo che quella voce alla televisione è la sua.
È il grido di qualcuno che è stato relegato in un luogo di emarginazione, che ha passato cinquant'anni in un manicomio.Un grido che allo stesso tempo porta anche un segnale forte di speranza, di energia, di vita, di arte. Bobò ormai arriva al cuore di molte persone, la sua è una storia di dolore, il suo è il grido di un animale in gabbia che attraverso il teatro credo abbia trovato un grande riscatto. Anche se qualcuno non l'ha riconosciuto, questa è un'idea rivoluzionaria. Stiamo portando nel mondo una compagnia con persone come Bobò, che ha passato cinquant'anni in manicomio ed ora va sui più grandi palcoscenici d'Europa.

E che dialoga assolutamente alla pari con un attore come Umberto Orsini, un campione della tradizione, del teatro di parola...

Sì, un campione della tradizione che però ha rinunciato ad un'importante tournée per venire con noi in tutta Europa. Questo perché comunque, nonostante la sua lunga esperienza che va da Visconti a Ronconi, ha trovato qui un senso artistico profondo.

A destra,
un momento di *Urlo*, regia di Pippo Delbono, in primo piano Bobò

Pagina a fianco,
un ritratto di Ascanio Celestini

FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI

TCT TORINO COLLINE TEATRO

INFO
Festival delle Colline Torinesi
Corso Giulio Cesare 14 - 10152 Torino
Tel./fax +39 011 4360895
info@festivaldellecolline.it

Festival delle Colline Torinesi
Decima Edizione 28 maggio - 30 giugno 2005

AVANT-PROGRAMME

28, 29 maggio, Moncalieri
Urlo
con Umberto Orsini e Giovanna Marini
COMPAGNIA PIPPO DELBONO

30, 31 maggio, Torino, prima nazionale
Loretta Strong
con Manuela Kustermann
EGUMTEATRO

1 giugno, Moransengo
Molly B
regia Carlo Cecchi
TEATRO STABILE DI FIRENZE

2, 3 giugno, Torino, prima nazionale
Le colonel des zouaves
di Olivier Cadiot
COMPAGNIE LUDOVIC LAGARDE

4, 5 giugno, Torino, prima nazionale
La regina degli elfi
di Elfriede Jelinek, Premio Nobel 2004
con Roberta Cortese
CINETEATERO BARETTI

5 giugno, Sciolze
La banalità del male
di Hannah Arendt
PAOLA BIGATTO

6, 7 giugno, Moncalieri
La bellezza
scritto e diretto da Davide Iodice
LIBERA MENTE

8 giugno, Torino, anteprima nazionale
Il fantasma dentro la macchina Madre e Assassina
di Fiorenza Menni e Pietro Babina
TEATRINO CLANDESTINO

9, 10 giugno, Moncalieri
Come un cane senza padrone
da Pier Paolo Pasolini
di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò
MOTUS

11 giugno, Arignano
Il Grande Viaggio
di Giuseppe Cederna e Francesco Niccolini
PRODUZIONI FUORIVIA

12, 13 giugno, Torino
Dance on Glasses
di Amir Reza Koohestani
MEHR THEATRICAL GROUP

14, 15 giugno, Torino, prima nazionale
Aqua Marina Vaniada
di Luigi De Angelis e Chiara Lagani
FANNY & ALEXANDER

16, 17, 18, 19 giugno, Torino, anteprima nazionale
M.#10 Marseille Crescita XV Torino
Progetto europeo *Tragedia Endogonidia* di Romeo Castellucci
SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

20, 21 giugno, Castagneto Po, prima nazionale
Marcido: Canzonette. Canzonette Marcido!
di Marco Isidori
MARCIDO MARCIDORJS E FAMOSA MIMOSA

22, 23 giugno, Torino, studio per il Festival
Senza
regia Beppe Rosso e Paola Zecca
A.C.T.I. TEATRI INDIPENDENTI

24, 25 giugno, Stupinigi, prima nazionale
Come un romanzo
di Antonio Tarantino
ACCADEMIA DEI FOLLI

26 giugno, Torino
Scirocco, ballata di viaggio
di Michele Losi
SCARLATTINE TEATRO

26, 27, 28 giugno, Torino, prima nazionale
Mishelle di Sant'Oliva
scritto e diretto da Emma Dante
SUD COSTA OCCIDENTALE

29, 30 giugno, Torino
La mano
con Ermanna Montanari, regia Marco Martinelli
TEATRO DELLE ALBE

Teatro&Cinema
Film e video delle compagnie presenti al Festival
in collaborazione con Museo Nazionale del Cinema di Torino
e TTV Festival di Riccione Teatro

/realtà + attore = fantasia

Conversazione con Alvis Hermanis

di Alberto Di Gennaro

Dal 1997 Hermanis è direttore e regista del Nuovo Teatro di Riga, in Lettonia. Qui è diventato il simbolo del veloce e determinato rinnovamento culturale. La sua prima apparizione in Italia risale all'anno scorso in occasione del Teatro Festival Parma, con *Long Life*. Ora Alvis Hermanis ha quarant'anni e al momento non progetta nessuna grande rivoluzione…

Iniziamo dal pubblico dei suoi spettacoli...

Ho paura di essere identificato con qualcosa fuori di me, oppure d'essere etichettato e rimanere per sempre legato ad un giudizio irrevocabile. Quando si diventa rigidi come statue, cadere è pericoloso: rimangono solo frantumi, tutto ciò che di bello esisteva si polverizza in un istante. Se il mio nome rimane impigliato a ciò che di buono faccio ora, non ci sarebbe più ragione di continuare. Non voglio che gli spettatori vengano ai miei spettacoli solo perché ne ho fatti di buoni prima.

Ripensa oggi alle sue prime esperienze teatrali quando l'urgenza di fare teatro era diversa?

In generale non mi interessa quello che è già compiuto, quello che ho fatto in passato; sono invece proiettato verso lo spettacolo che devo fare. Verso qualcosa che non conosco in anticipo. Le mie scelte vanno sempre ad indagare quello che ignoro, così trovo il modo d'imparare. Mi pare triste trovare *finalmente* il proprio stile, un'unica via da seguire per tutta la vita.
Nel periodo cruciale per la Lettonia, tra il '90 e il '92, mi trovavo a New York. Al tempo, non credevo che la liberazione della propria nazione potesse essere più importante della libertà individuale. Dovevo prima di tutto aprirmi dall'interno ed esplorare e liberarmi. Più tardi ho capito che il punto sulla carta geografica dove mi trovavo, non aveva alcuna importanza e incidenza. Quindi, sono tornato.

Crede ad un teatro con una funzione anche politica?

Per me il teatro è senza funzione, nel senso che non si può usarlo come strumento. Tanto più se politico. C'era forse un senso quando l'opposizione andava fatta, con tutte le forze, contro un regime che controllava le idee. Ma ora la Lettonia è un paese indipendente e in piena crescita. Ci sono dei "giochi" economici che accadono ancora, ma è una situazione comune in molti altri luoghi. L'arte deve spostare la propria attenzione verso la realtà.

Nel senso di guardare o nel senso di resistere?

Oggi, la resistenza non è da intendersi in senso politico. Si deve resistere e reagire agli ostacoli che minacciano il proprio lavoro. A qualsiasi ostacolo. L'arte è il mio lavoro, ma è anche uno specchio di come sono dentro. Se qualcosa ostacola il tuo lavoro, sei tu come persona che devi rispondere.

Si parla oggi, anche nel campo dell'arte visiva, nel cinema, di "nuovo realismo"...

A mio avviso, la storia di ogni persona che s'incontra per strada è molto più importante di tutte le opere di Shakespeare messe assieme. Il tema che mi ha sempre interessato è la ricerca della libertà individuale. E questo è connesso inevitabilmente alla realtà, a quello che ci succede ogni giorno, ad una realtà non spettacolare.

Potremmo intendere l'arte come un'attività rivoluzionaria?

Sì, certo. L'arte include la promessa di cambiare il mondo. Al limite potremmo trattarla come un'attività terroristica. Hakim Bey parla di "terrorismo poetico". Ma il terrorismo culturale a scopo, direi, umanitario, non è privo di rischi: qui a Riga sono state arrestate tre persone che hanno fatto volare degli aerei di carta "contro" l'ambasciata degli Stati Uniti, quando sono cominciati i bombardamenti in Afghanistan…

E quanto invece di "disumano", nel senso di tecnologico, nuovi media, linguaggi virtuali, c'è nell'ambito della sua ricerca teatrale?

Non ho il cellulare e il mio segretario è il portiere di questo teatro. Ma, a parte questa nota, il teatro è l'unica forma d'arte che non può essere riprodotta o prestata in maniera indiretta, quindi non mi sembra così importante, almeno per il teatro, che viviamo oggi in un'era elettronica.

Comunque si confronta con i nuovi media. In uno degli ultimi spettacoli, *Tâlâk (Avanti!)*, metà del boccascena è coperto da un lungo schermo, su cui vengono proiettate immagini d'interviste e immagini riprese in diretta sulla scena...

Sì. Ma come ho detto non seguo uno stile collaudato e congelato; in modo che tutto possa accadere.

E come immagina si svilupperà il teatro?

Sono quasi sicuro che il teatro perderà completamente la funzione di procurare divertimento. È chiaro che se qualcuno vuole divertirsi, il teatro sarà l'ultimo posto dove pensa di andare. Ma con questo non intendo che il teatro sia un'attività esclusivamente intellettuale.

Cosa pensa dell'attore e come lavorate in rapporto alla realtà?

Un giorno scrissi: A + B = C ovvero Realtà + attore = fantasia. La fantasia non si genera per caso, ma deve essere stimolata con costanza, continuando a provare con il proprio corpo e la propria mente. Se un attore non sale sul palco almeno quattro o cinque volte alla settimana, non può pretendere di diventare un buon attore. Il teatro è una professione che funziona come molte altre. Io cerco di far rispettare una disciplina e credo sia doveroso prendere seriamente la nostra attività. Non solo per essere credibili.

Ma, pensando a *Tâlâk*, non si percepisce un senso di ordine sulla scena...

Infatti quello che lo spettatore vede sul palco è la fantasia. È l'attore che crea una fantasia. Il teatro è la fantasia secondo cui la realtà si rigenera attraverso il lavoro dell'attore.

(*Ha collaborato Davis Kanepe*)

/andare avanti! in tempi non sospetti

Alvis Hermanis spiega come il suo teatro sia rivolto alla realtà: non alla cronaca raccontata dalle televisioni, ma alle vite che non fanno notizia. Persone anonime, incontrate per strada. *Long Life*, spettacolo con cui si è presentato per la prima volta all'Italia, aveva dimostrato le intenzioni del regista in modo inequivocabile. Sulla scena accadeva la vita, senza la pretesa d'essere metafora di qualcos'altro. L'ultimo spettacolo, *Tâlâk (Avanti!)*, trae ispirazione dalle medesime premesse. Rappresentare la realtà più quotidiana, meno eroica, ciò che scivola via. L'azione disinteressata di leggere un giornale, di guardare attraverso la finestra.
Per questo nuovo lavoro, Hermanis ha chiesto ai suoi attori di dedicare un lungo periodo allo studio e alla preparazione, al termine del quale avrebbe iniziato le prove in teatro. Ognuno doveva individuare una persona realmente esistente, anonima, e sprofondare dentro quella vita. Seguire uno sconosciuto, assumere i suoi comportamenti, cicatrizzare in sé le sue idee sulla politica, sull'amore, sulla famiglia...
La scena appare allo spettatore filtrata da una parete di vetro. Lo schermo chiude in una teca da museo o forse da acquario, lo sviluppo drammaturgico. L'inizio silenzioso avviene su due piani: quello vivo degli attori che presentano il personaggio e il loro riflesso filmato in diretta e proiettato sullo schermo che chiude in alto il boccascena.
Non c'è una storia da ricomporre. Accade, dunque, quello che potremmo vedere entrando in un bar o in un salotto. Nulla di più. Perché, allora, andare a teatro, quando basterebbe guardare con occhi curiosi ciò che ci accade intorno? Innanzitutto, *Tâlâk* è l'incitamento ad un agire. Avanti!
Sulla scena due generazioni molto vicine, che hanno vissuto in modo differente l'indipendenza della Lettonia e l'occidentalizzazione conseguente. E senza che nulla venga esagerato, ci s'accorge di quanto goffi siano alcuni comportamenti: il potere del teatro di Hermanis è, infatti, quello di focalizzare alcuni momenti della vita, senza falsificarla.
Per esempio un karaoke di canzoni pop americane, a cui a turno gli attori partecipano con una compostezza da inno nazionale. Oppure l'autoironia di alcuni che, seduti nel salotto, leggono riviste realmente esistenti che riportano sulle prime pagine i loro ritratti.
Il Nuovo Teatro di Riga è diventato un fenomeno popolare, che riempie quotidianamente la platea. Capisce d'avere un ruolo importante per la cultura del proprio paese ed è una realtà che viene sempre più richiesta all'estero. In questo sta lo sprono dello spettacolo: costruire uniti la nuova cultura, senza subire troppi compromessi. Comunque guardare, andare Avanti.

(A.D.G.)

A destra, un'immagine di Riga, foto di Claire Delaby

/alla scoperta del mare verticale

Intervista a Enzo Majorca

di Chiara Parisi

Piuttosto che concentrarsi sulla sua biografia, sarebbe più interessante se lei iniziasse a descrivere certi "compromessi"...

Compromessi? Con il mare non si possono fare perché sarebbero terribilmente pericolosi. Il mare non accetta i compromessi perché il mare per l'uomo non è l'ambiente più congeniale.

Ha detto, d'istinto, che non capisce i compromessi...

Sì, non capisco compromessi con il mare. Sulla terraferma sappiamo quali sono i compromessi. Con il mare, è lui che impone determinate cose. Il mare deve intendersi un po' come – perlomeno questa è la mia visione – il monarca assoluto di cui l'uomo è solo un suddito. Chi va per mare deve essere, per forza, credente perché il mare dà all'uomo la possibilità di vedere tangibilmente, di misurare la sua dimensione: il mare mostra all'uomo che lui non è altro che un microcosmo fatto soltanto a immagine e somiglianza di quel macrocosmo che irradia luce eterna di cui si dovrebbe essere sempre degni e a cui si dovrebbe sempre volgere. Poi, ognuno chiama a modo suo questa entità suprema. Io la chiamo entità suprema perché non ho un nome da dargli. Mi piace molto "architetto" perché indica qualcuno che ha costruito qualcosa di mirabile, di sublime…

Se i suoi polmoni sono più o meno come i miei, è una questione di testa?

Gli scienziati, a partire dal 1985, ci hanno vivisezionato… Non riuscivano a spiegare come avessi potuto, nel 1960, battere il primo record di 45 metri. Prima era di 41 metri, poi di 44 metri e io feci 45 metri. Avrei dovuto tentare questo record a Punta Chiappa, fuori Portofino. Ma il mare ce la mise tutta per non farmi fare il record là. Un pomeriggio passeggiavo sul lungomare di Nervi e aspettavo un amico subacqueo, Duilio Marcante, colui che ha inventato la didattica subacquea. Questo mio amico era stato avvicinato da un medico della Marina militare francese, il dottor Capparrou, che aveva scritto il libro *L'uomo pesce o l'uomo rana*, il quale, tramite Marcante, mi consigliò di non superare i 50 metri se non volevo essere schiacciato dal mare. Questa opinione è qualcosa di antico: sui libri di fisiologia era scritto così... Eppure non è vero: perché nel 1913 una corazzata italiana, il Regina Margherita, aveva perduto l'ancora nella baia di Pegadia nel Mar Egeo. Cercarono con dei rampini di "incocciare" la catena dell'ancora per poterla riportare a bordo, ma i tentativi, infruttuosi, valsero a stabilire soltanto la profondità del luogo: era un fondale in declivio, accertarono che l'ancora doveva giacere a una profondità compresa tra 60 e 70 metri. Quella mattina stessa si affiancò al Regina Margherita una minuscola barchetta armata a vela latina, e su questa barchetta c'era il classico corredo del pescatore di spugne greco. E c'era un uomo anziano, e una cima lunga, anzi lunghissima. Questo pescatore di spugne che si chiamava Argistarkis disse al comandante che voleva andare lui stesso, in apnea, a recuperare l'ancora del Regina Margherita. La proposta del greco fu accolta con molto scetticismo, con molta ironia, sarcasmo. Certo è però che il greco quella mattina stessa, rivestito soltanto della sua pelle d'uomo, si lasciò trascinare sul fondo da una pietra e al terzo tentativo riuscì a passare una sua cima all'anello dell'ancora, che poté essere issata a bordo…

E lui è morto?

No, lui era vivo, tranquillo. I medici di bordo sottoposero il greco agli esami più incredibili, naturalmente proporzionati alle possibilità del laboratorio che avevano a disposizione. E riscontrarono in lui un notevole enfisema polmonare. E al posto dei timpani trovarono brandelli di timpani… Il greco disse che non sapeva di cosa stessero parlando. Lui era nativo dell'isola di Cimi, là dove tutti gli uomini erano pescatori di spugne, là dove tutti i bambini all'età di 4 anni venivano portati sott'acqua dagli anziani: tre o quattro metri, una quota a cui i timpani potevano implodere, potevano spaccarsi. Erano gli anziani stessi a far sì che i timpani non potessero cicatrizzarsi poiché i greci, che per necessità di sopravvivenza andavano per mare e sovente sotto il mare, avevano intuito che il vero tallone di Achille del subacqueo risiede nella membrana timpanica…
Ma Aristotele riferisce che l'uomo non avrebbe potuto mai superare le 5 orghie di profondità perché aldilà di questa quota – cito le parole testuali – «l'erebo, il mondo delle ombre, sarebbe stato ben più stritolante dell'abbraccio stesso di Eracle».
L'orghia è una misura greca equivalente a un metro e ottanta. Quindi Aristotele parla di circa 9 metri…

Noi fuori dall'acqua pensiamo che voi dentro l'acqua possiate essere stritolati dal mare...

E io sono stato perseguitato da questi falsi vaticini enunciati da falsi profeti. Attenzione! non superare! C'erano sempre dei limiti…

Perseguitavano tutti gli apneisti?

Io e Mayoll in particolare. Ci dicevano di fare attenzione. Sono dei limiti stranissimi quelli imposti perché si andavano spostando con il progredire delle nostre misure. Prima il muro che aveva costruito il dottor Cabarrou era quello dei 50 metri, ma c'è stato un muro anche dei 60 metri, dei 70 metri, degli 80 metri…
Finché nel 1982 o 1983 – non ricordo bene il periodo – un fisiopatologo americano dimostrò il perché l'uomo, pur arrivando a determinate quote, poteva tornare in superficie sano e salvo…
È riuscito a dimostrare la ragione per cui non ci siamo schiacciati e continuiamo a non schiacciarci. Per un semplicissimo motivo: c'è un fenomeno naturale, un fenomeno istintivo che si chiama "blood shit", scivolamento del sangue dalla periferia – la periferia sono gli arti – verso il centro. E quindi non succede niente se uno comprime arti che sono comprimibili! E invece se il mare avesse compresso la nostra cassa toracica, parzialmente deformabile, saremmo implosi… Il sangue è una sorta di scudo ematico che si contrappone alla pressione idrostatica salvandoci dallo schiacciamento. L'unica sensazione di fastidio è soltanto sulla membrana timpanica: questo setto di pelle che si contrappone tra il mare e l'orecchio interno, cavità chiusa. Il mare preme con la sua forza e la membrana timpanica comincia a introflettersi verso l'orecchio interno. Introflettendosi la membrana timpanica comincia a dolere e continuando può rompersi… Ma a me è successo soltanto una volta.

Quindi i medici vi consideravano come dei pazzi, degli esaltati?

Loro addirittura definivano le nostre immersioni come dei plateali tentativi di suicidio... Ma non eravamo per niente esaltati. Ci preparavamo, cominciavamo gli allenamenti in gennaio con metodo: la mattina prima delle otto immersione, a volte anche alle cinque e mezzo… Mi chiedo a che serve sapere se Mennea poteva correre i 200 metri in un determinato tempo, se la Simeoni poteva saltare in alto di due metri? L'immersione in apnea, in profondità, ha spalancato all'uomo la porta della superficie. Io mi ricordo che quando ero ragazzino abitavo a 50 metri dal mare, e avevamo una bellissima terrazza che si apriva proprio sul mare. Mio padre ogni volta che avevamo ospiti la prima cosa che faceva era di invitarli a vedere il panorama. Perché era veramente stupendo: da un lato verso nord l'Etna, verso grecale le montagne della Calabria e poi tutto il golfo di Siracusa. Era bellissimo. E quando mi affacciavo a questa terrazza vedevo il turchino della superficie. E quante volte ho chiesto a me stesso: ma sotto cosa c'è? Cos'è?

Questa è stata la spinta?

Sì, e per tanto tempo è una domanda che è rimasta senza risposta. Ma ciò che ho visto la prima volta ha superato certamente le mie più rosee aspettative. La prima volta: con una maschera antigas…

È andato in immersione con una maschera antigas!?

Sì! Era l'agosto del 1943, avevo 12 anni e c'era stato da poco lo sbarco anglo-americano in Sicilia. Dunque i residuati bellici erano un po' dappertutto. E fra questi residuati io trovai una maschera antigas… Ero curioso di vedere cosa ci fosse sotto il mare. Quindi mastice e fil di ferro per chiudere bene ogni via d'acqua. E dalla superficie ho visto il mare, il mare verticale...

È vero, il mio è orizzontale...

E lo è stato anche per me. Era orizzontale quando lo guardavo dalla terrazza di casa.

Poi è diventato una discesa...

È sempre uno scendere, è sempre una discesa… Il profondista, come l'alpinista, è spinto verso il mare da una sorta di ricordo ancestrale del grembo materno. Come se fosse questo desiderio di sicurezza che il grembo materno dà al feto a spingere l'uomo profondista sempre più giù. Per quanto riguarda me, tante volte mi sono posto il problema del perché. Perché? Perché faccio questo? Ma la risposta che ho sempre trovato è quella che sta scritta sul frontone del tempio di Delfi: "non si sa chi sia l'autore". Ignoris autorem. Conosci te stesso. E forse è quello. Conosci te stesso. Ed è un modo bellissimo di conoscere te stesso.

Conoscere può farti superare te stesso? Non è un problema di ego?

No, assolutamente. Tanto per cominciare direi che è bellissimo lottare tenendo sempre presente due parole magiche: "contro" e "con". Lottare contro: questo si può applicare a qualsiasi parte della vita. Non soltanto per il mare. Lottare contro la stanchezza, contro la paura…

Ha paura?

Certo. Lottare contro la paura finché la paura sta per avere il sopravvento. Però, nel momento in cui la paura prende il sopravvento vengono vanificati tutti i sacrifici fino allora sostenuti proprio per vincere la paura. E allora bisogna prendere come alleato la paura. Lotta "con" la paura per vincere la paura. Ecco contro e con.

Sotto il mare?

No. Non sotto, ma sopra, in barca. La barca rappresenta la terra ferma. E nel momento di abbandonare la barca, nell'attimo del distacco dalla terra, subentra l'ansia che può giocare brutti scherzi. L'ansia per ciò che incontro in questo percorso, per ciò che mi può capitare… Ma al massimo mi può capitare che mi rompo un timpano!

E la mancanza di luce?

Ma no! La luce c'è. Ed è bellissimo. Una volta c'erano dei calamai di cristallo con dentro un inchiostro turchino che si chiamava inchiostro Pelikan. Quello è il colore del mare profondo. Turchino inchiostro Pelikan. Non trovo altra definizione che quel colore…
Ho la fortuna, nella mia vita, di essere affascinato dalla figura dei marinai dell'epoca romantica delle vele e amo frequentare questa gente. Una mattina di un record, non ricordo quale, sedevo nel porticciolo di Ognina, tra gli scogli: me ne stavo solitario a contemplare il mare. E ad un tratto mi sono sentito afferrare a una spalla, scuotere per bene, ed era uno dei marinai che tornava dalla notte trascorsa in nave, il quale ebbe a dirmi: «Ricordati ragazzo, vuoi avere la vita più facile? Guarda a lungo e intensamente il mare, ti spunteranno pinne e branchie». C'era tanta saggezza in lui. Contempla, a lungo, intensamente il mare... Non per conoscerlo ma per sentirsi maggiormente attirati al mare. Per superare dunque quei limiti…

Cambiamenti in scena

IL TEATRO NELLA CITTÀ IN TRASFORMAZIONE

Torino è teatro di continui mutamenti
e anche il teatro, a Torino, cambia pelle.
Il grande processo di riqualificazione urbana
contagia le istituzioni culturali cittadine.
Il mondo del teatro è un cantiere aperto:
i progetti culturali si affiancano
e si intersecano ai progetti architettonici.
Alla costruzione di nuove strutture
si aggiunge l'utilizzo di spazi in disuso,
rivisitati per diventare contenitori di spettacolo.
Dietro le quinte di questa metamorfosi
c'è una forte volontà di promuovere il teatro
e di "muoverlo", disegnando tracciati di senso
sulla mappa dell'area metropolitana.

In collaborazione con la Fondazione del Teatro Stabile di Torino

AtriumCittà / the Tube
Lunedì 18 aprile, ore 18

Il Teatro Vittoria

INTERVENGONO
Bruno Borghi
Franco e Francesca Marsan
Paola Rota
Bobo Zibetti

AtriumCittà / the Tube
Lunedì 2 maggio, ore 18

La Cavallerizza Reale

INTERVENGONO
Francesca Bracchino
Gian Luca Favetto
Mariano Pirrello

AtriumCittà / the Tube
Lunedì 16 maggio, ore 18

Limone Fonderie Teatrali

INTERVENGONO
Mauro Avogadro
Lorenzo Bonardi
Fabio Troiano

GLI INCONTRI SONO COORDINATI DA
Agostino Re Rebaudengo

FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO

TORINO atrium
PIAZZA SOLFERINO / TORINO
Ingresso gratuito
Aperto tutti i giorni 9.30/19.00
Per informazioni sugli eventi
tel. 011 5178134 / 011 5162008
e-mail: info@atriumtorino.it
www.atriumtorino.it

one revolution
ANOTHER WORLD

Radek Community: *Manifestation 2002* - azione e video - still da video
Courtesy Associazione Prometeo, Lucca

/i sei minuti che cambiarono il mondo

di Barbara Casavecchia

Rosso. Centinaia di pendolari si accalcano sul marciapiede davanti alla stazione Barrikadnaya della metropolitana di Mosca, aspettando che il semaforo scatti. Verde. Appena la folla si muove sulle strisce, i primi della fila srotolano uno striscione e urlano slogan, seguiti da un fiume di gente. Giallo. Lo striscione sparisce insieme a ogni traccia di protesta. Il video *Manifestation* del gruppo Radek Community (formato nel '97 da una decina di artisti, critici e musicisti moscoviti più o meno ventenni) è un corso accelerato di controinformazione, con appendice d'ironia dissacrante. In 6 minuti, t'insegna a diffidare di un'icona visiva inossidabile, almeno dai tempi della *Libertà che guida il popolo* (1830) di Delacroix: la massa dei lavoratori in marcia contro l'ingiustizia, alla conquista della città.
Tutto vero e tutto finto. Non per niente il collettivo si è scelto come nume tutelare Karl Radek, un delfino di Lenin epurato dalle purghe staliniane del '37, passato alla storia come millantatore e regista di spregiudicate campagne mediatiche. Con le sue performance, Radek Community insegna che non fidarsi (troppo) è meglio: durante la campagna elettorale del '99, per esempio, ha issato sul Mausoleo di Lenin la gigantesca scritta "Contro tutto".
In un altro momento, ha fermato a caso dei passanti per convincerli a farsi delle foto di gruppo, con esiti sorprendentemente compatti. Per immunizzarsi dalla sindrome del gregge (politico, consumista, filoccidentale, altromondista, modaiolo…), secondo i Radek basta insomma analizzare i motivi razionali o irrazionali "per cui la gente si aggrega, diventa folla". Si può sempre provare con qualche esempio familiare: «Forza... mia, che siamo in tanti a crederci. Nella tua storia un'altra storia c'è, la scriveremo noi con te».

La mostra Radek Invasion*, a cura di Marco Scotini, è in corso fino a maggio alla Chiesa di S. Matteo a Lucca.*

Radek Community

Gruppo di artisti, attivisti, autori, musicisti, performer fondato a Mosca nel 1997 e composto da Maxim Karakulov (1977), David Ter-Oganian (1981), Pavel Mikitenko (1977), Petr Bystrov (1981), Alexander Korneev (1980), Alexey Buldakov (1980), Andrei Serguienko (1977) e Vladis Shapovalov (1981).
Dopo le prime azioni performative del triennio '97-'99, il gruppo si esibisce all'Andrei Sakharov Museum di Mosca, e all'Art Academy di Dussendorf. Nel 2002 partecipa alla collettiva "Well, its Accord! – Russian Art Now" di Berlino, e lavora a Vienna, Varsavia e Mosca. Nel 2003 Radek Community è invitato alla 50esima edizione della Biennale d'Arte di Venezia (*Utopia Station*) e alla prima Biennale d'Arte Contemporanea di Praga (*Beautiful Banners*).
L'anno successivo è ancora a Berlino, alla Kunsthalle di Baden Baden (*Nech kurort!*), alla White Space Gallery di Londra (*Controlled Democracy*) e al Dudas Centre of Contemporary Art di Bratislava (*Tomu ver ty*). Nel 2005 è ospite del Kunstraum Bethanien and Play Gallery di Berlino (*Disobedience*).

/Torino celebra la Liberazione

di Daria Dibitonto

1945-2005: sessanta anni dalla Liberazione. E con una grande festa, articolata in una molteplicità di iniziative, la Città di Torino ricorderà il Sessantesimo anniversario della Liberazione: in collaborazione con numerosi enti e istituzioni culturali cittadini, tra cui il Teatro Stabile di Torino, l'Amministrazione Comunale ha organizzato le celebrazioni civili, che si aprono il primo aprile per culminare nella festa popolare in piazza Vittorio Veneto, la sera del 25 aprile, con un grande concerto dei Modena City Ramblers. Il Teatro Stabile di Torino intende offrire uno sguardo non convenzionale su questo importante tema, proponendo una serie di spettacoli che non restano ancorati alla nostalgia del ricordo per interrogarsi invece sull'attualità del racconto.
Dal 25 aprile al 5 maggio, così, va in scena – nel suggestivo spazio delle Carceri Nuove – uno spettacolo che ha già avuto grande consenso lo scorso anno: *Il crocevia del Sempione* di Diego Novelli, a cura di Mauro Avogadro, con gli attori della Compagnia del TST e in collaborazione con il Comitato "Nessun uomo è un'isola". Lo spettacolo riflette su un momento significativo della lotta partigiana per interrogarsi sull'eredità che il sacrificio del passato ha lasciato al presente.
Dal 3 al 7 maggio al Teatro Vittoria si dà, invece, spazio a una voce femminile acuta e singolare, quella di Etty Hillesum, ebrea olandese ventisettenne che riportò, nel *Diario* e nelle *Lettere*, il fitto intreccio tra la propria crescita interiore e i duri eventi con cui la guerra la mise a confronto, firmando una testimonianza di rara intensità e drammaticità. Emanuela Giordano cura la rielaborazione dei testi della giovane olandese scomparsa ad Auschwitz per lo spettacolo *Ascoltami bene*, di cui firma anche la regia, mentre Mascia Musy ne è attrice protagonista: un affresco veloce, un liberare l'anima luminosa della Hillesum per frammenti, per brevi inquadrature significative, che riporta sulla scena con piglio deciso e grande energia le sue parole: «prendi posizione, indignati, ma l'odio no, non c'è cura per l'odio...».
Assieme alla Comunità Ebraica di Torino e al Teatro della Cooperativa, il TST presenta, il 19 aprile all'Espace di Via Mantova, *I me ciamava per nome: 44.787 – Risiera di San Sabba*, spettacolo scritto e diretto da Renato Sarti, che ripropone in versione teatrale le testimonianze di ex-deportati nell'unico lager nazista in Italia munito di forno crematorio (da 3 a 5mila le vittime accertate), già raccolte dagli storici triestini Marco Coslovich e Silvia Bon. Affinché la storia di quel terribile luogo non rimanga soffocata dal colpevole oblio in cui è caduta nel dopoguerra, Sarti firma un racconto dal forte afflato civile e di grande impatto emotivo. Ancora dedicata alla narrazione di storie personali che diventano racconto della storia collettiva sarà la composizione scenica *Non mi arrendo, non mi arrendo!* di Gabriella Bordin, Mariella Fabbris, Rosanna Rabezzana, Elena Ruzza, che verrà presentata il 26 e 27 aprile al Teatro Carignano: parole come voci che gridano al suono delle sirene d'allarme, come sospiri, come colori della terra abbandonata, come i pensieri che le protagoniste hanno difeso e vogliono continuare a difendere.
Le proposte teatrali per le celebrazioni del Sessantesimo della Liberazione non si limitano comunque agli spettacoli promossi dal TST, a conferma della grande vivacità teatrale della Città di Torino. Si segnala, all'interno del "Progetto R-esistenze", curato dalla Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, lo spettacolo *Festa grande d'aprile* di Franco Antonicelli per la regia di Sante Maurizi, in scena il 4 e 5 maggio allo Juvarra, che verrà affiancato da un incontro alla Sala Conferenze del Museo Diffuso della Resistenza, con lo stesso regista, Giovanni De Luna e Patrizia Antonicelli. Altro appuntamento interessante è lo spettacolo *Voci della Liberazione*, di e con Marina Bassani, prodotto da Selig Teatro, con musica, immagini e letture dal diario di Ada Prospero Gobetti.
Di particolare rilievo l'incontro del teatro con i luoghi della memoria, che si concretizzerà nella visita teatrale al Rifugio antiaereo di piazza Risorgimento: *Quando suona la sirena*, a cura di A.C.T.I. Teatri Indipendenti, è progetto di Gianni Bissaca e Marco Alotto, regista il primo, attore il secondo insieme a Caterina Pontradolfo. La suggestione del luogo contribuisce a ricostruire – con la nota nostalgica della fisarmonica di Maurizio Pala – il sistema di relazioni, l'intreccio di sentimenti, il clima vissuto da coloro che per 285 volte scesero in uno dei trenta rifugi della città nel corso della guerra.
Tra gli spettacoli a cura delle Circoscrizioni si segnalano, per la Circoscrizione 2, *Sebben che siamo donne*, a cura dell'Associazione Scarlattina Progetti, con Giulietta Debernardi e Alessandra Dell'Atti, in scena il 25 aprile al Teatro Agnelli e, per la Circoscrizione 4, *Percorsi della memoria*, spettacolo teatrale della compagnia Accademia dei Folli in scena dal 18 al 23 aprile al Giardino-Sacrario del Martinetto.
Un settore speciale delle Celebrazioni sarà dedicato alla "Liberazione al cinema": Aiace Torino, in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema e la Città di Torino, propone tre proiezioni gratuite, il 24 aprile, al Cinema Massimo Tre: si comincia con *Le quattro giornate di Napoli* (1962) di Nanni Loy, si prosegue con *La notte di San Lorenzo* (1982) di Paolo e Vittorio Taviani, premio speciale della Giuria al Festival di Cannes 1982, per finire con una pagina della Resistenza al femminile, *L'Agnese va a morire* (1976) di Giuliano Montaldo.
Per maggiori informazioni sugli spettacoli promossi dal Teatro Stabile di Torino si può consultare il sito www.teatrostabiletorino.it, mentre per visionare il programma completo delle iniziative si può consultare il sito www.comune.torino.it/museiscuola o chiamare il numero verde Museiscuola 800553130.

/la solitudine del partigiano Fenoglio

di Giorgia Marino

La Resistenza come "questione privata": ovvero passione che spinge ad una scelta prima di tutto esistenziale, ma soprattutto dubbio, angoscia, smarrimento che colgono un uomo nell'attimo della paura o lo ossessionano nei lunghi giorni della disperazione. È la Resistenza secondo Beppe Fenoglio, la lotta partigiana vissuta e narrata con spirito a volte crudamente anti-retorico, ma sempre oltre e più a fondo della fredda cronaca, a cercare non l'eroismo ma l'umanità dei personaggi. Quella "sua" storia descritta da dentro in tanti racconti e romanzi, Fenoglio la consegnò anche al teatro: è del 1963 la pubblicazione dell'atto unico *Solitudine* sulla Gazzetta del Popolo di Torino, pochi giorni prima della morte dello scrittore.
Ora quest'ultimo tassello della produzione fenogliana, concepito in realtà come parte di un'opera più ampia mai portata a termine, torna in scena nell'adattamento curato da Filippo Taricco e Beppe Rosso per ACTI Teatri Indipendenti. «Un attore solo in scena, campionature di suoni naturali e una scenografia materica, in movimento, fatta di elementi semplici come sale, iuta, corda, restituiscono l'atmosfera del dramma, che ha un sapore a tratti beckettiano», scrive la compagnia nelle note che accompagnano lo spettacolo. Rosso si cala nei panni di "Sceriffo", partigiano di Asti che vive con sbigottita confusione la sua condizione obbligata (in seguito all'ordine dell'autunno 1944) di combattente "allo sbando". La vita in comune sulle montagne lascia il posto alla fuga solitaria, nascosti, «come marmotte, uno per collina», e l'esaltazione degli ideali condivisi, la passione che celava le inquietudini individuali, si trasforma nel tormento di un forzato monologo con se stessi, un inferno di solitudine da cui si può fuggire solo andando incontro a morte certa. Lo spettacolo sarà il 12 aprile al Centro Studi Morteo del Comune di Torino, in occasione della rassegna "Teatro della Memoria"; il 14 nella Sala Consigliare del Comune di Brandizzo; il 16 al Teatro della Concordia di Venaria; il 17 al Teatro delle Dieci di Cantalupa per poi andare in tournée. Per ulteriori informazioni: info@teatriindipendenti.org.

FONDAZIONE TEATRO STABILE TORINO

CITTA' DI TORINO

FESTA DELLA LIBERAZIONE 25 APRILE

Comitato per le celebrazioni del Sessantennale della Resistenza

1945/2005

19 aprile ore 21.00 - Sala Espace via Mantova, 38
I me ciamava per nome: 44.787 - Risiera di San Sabba
Testo e regia di Renato Sarti
Informazioni Prenotazione obbligatoria tel. 011 650 8332/ 011 658 585

CGIL CISL UIL TORINO in collaborazione con la Città di Torino e il Teatro Stabile Torino e l'adesione dell'ANPI e del Coordinamento delle Associazioni della Resistenza
22 aprile ore 9.30/13.00 - Teatro Carignano piazza Carignano
Convegno: **Il contributo del lavoro alla Resistenza e alla Liberazione di Torino dal nazifascismo**
Spettacolo: **Una giornata così**
Compagnia del TST - a cura della Fondazione Teatro Stabile Torino in collaborazione con l'Istituto Piemontese per la storia della Resistenza e della Società contemporanea "Giorgio Agosti"
replica in Piazza Castello al termine della fiaccolata
SINDACATO PENSIONATI - CGIL TORINO COORDINAMENTO DONNE - CITTÀ DI TORINO - PROVINCIA DI TORINO - TEATRO STABILE TORINO
Informazioni Fondazione Teatro Stabile Torino/Ufficio Promozione, tel. 011 516 9420

25 aprile ore 21.00 - Piazza Vittorio Veneto
Concerto dei Modena City Ramblers

25 aprile ore 15.30; dal 26 aprile al 5 maggio ore 11.00; 1 maggio riposo - Carceri Nuove corso Vittorio Emanuele II, 127
Il crocevia del Sempione
di Diego Novelli, a cura di Mauro Avogadro, Compagnia del TST
Produzione Fondazione Teatro Stabile Torino in collaborazione con il Comitato "Nessun Uomo è un'Isola"
Informazioni Fondazione Teatro Stabile Torino/Ufficio Promozione, tel. 011 516 9420

26 aprile ore 16.00; 27 aprile ore 21.00 - Teatro Carignano piazza Carignano
Non mi arrendo, non mi arrendo!
composizione scenica di Gabriella Bordin, Mariella Fabbris, Rosanna Rabezzana, Elena Ruzza
Scenografia Jole Cilento, immagini filmate a cura di Armando Ceste, documentazione video Adonella Marena
Informazioni tel. 011 244 2495

dal 3 al 7 maggio ore 20.45; 8 maggio ore 15.30 - Cavallerizza Reale, Manica Corta via Verdi, 9
Ascoltami bene
di Emanuela Giordano, liberamente tratto dai Diari e dalle lettere di Etty Hillesum
con Mascia Musy, regia Emanuela Giordano
racconto sonoro Eleni Karaindrou, Giovanna Famulari
Produzione Teatro 91, con il patrocinio di: Ministero per le Pari Opportunità,
Ambasciata Reale dei Paesi Bassi, Associazione Donne Ebree d'Italia
Informazioni Fondazione Teatro Stabile Torino/Ufficio Promozione, tel. 011 516 9420
COMUNITÀ EBRAICA DI TORINO - TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO DELLA COOPERATIVA

/si può dire no

di Marco Molendini

Molendini, critico musicale de Il Messaggero e autore del libro *Fratelli Brasile* (Stampa Alternativa, 2004), racconta di Caetano Veloso e Gilberto Gil: due artisti e intellettuali, padri del Tropicalismo, che continuano ad andare avanti, guardando indietro…

Negli anni Sessanta, nel Brasile dei militari, due giovanotti di talento, colti, brillanti che amavano ugualmente musica, cinema e letteratura diventarono nemici del potere. Caetano Veloso e Gilberto Gil non erano dei rivoluzionari, non lo sono mai stati. Non erano neppure come tanti di quei ragazzi che dopo il '68 avevano voglia di cambiare il mondo. Più semplicemente, non amavano le consuetudini in un paese nuovo condannato a essere conservatore (eppure erano profondamente legati alle radici della cultura musicale brasiliana). Avevano voglia di guardarsi intorno, di respirare aria fresca, di essere liberi, di fare il contrario di quello che si doveva fare. Finirono in cella, rapati a zero e spediti via. Attraversarono l'Atlantico, passarono quasi due anni a Londra consumati dalla nostalgia, dal dolore e dal freddo del Nordeuropa. Tutto perchè avevano voluto continuare a dire no, quando avrebbero dovuto dire sì. La lezione servì. Caetano e Gil hanno continuato per tutta la vita a dire no. Veloso nascondendosi, sottraendosi alle regole dell'industria musicale, facendo la sua strada senza sporcarsi, senza cedere di un millimetro dalle sue idee, andando avanti sulla sua strada bianca, sempre più forte e determinato fino a diventare il campione di una musica rara, raffinata e aristocratica, non addomesticabile, assolutamente in contraddizione con le strategie commerciali imperanti. Un singolare incrocio di intellettuale-popstar, libero, moderno, animato da una curiosità senza confini. Insomma, un artista che rappresenta il miglior manifesto del Brasile di oggi, nazione orgogliosamente alla ricerca della sua dignità, fuori dai fanghi, dagli strapazzi, dalle umiliazioni a cui il primo mondo sottopone il terzo mondo. Un cantautore impegnato, ma a suo modo. Fuori dagli schieramenti, dalle ideologie, dalle convenzioni, perfino dalla coerenza. Più inafferabile, più instabile dell'amico fraterno Gilberto Gil.

Non a caso Gil è diventato, dopo essere stato una pop star nazionale, un simbolo istituzionale, la faccia più confortante e riconoscibile del governo Lula da Silva, come ministro della cultura. Naturalmente un uomo di governo lontano dalle convenzioni che, nel giorno dell'investitura, prima di prestare il giuramento di rito, si concede al bagno della folla (trecentomila davanti al Planalto, il palazzo del governo di Brasilia) cantando una canzone del suo maestro musicale, il grande Luis Gonzaga, *Pau de Arara*: "Quando sono arrivato dal sertao, ragazzo.../...portavo con me solo il coraggio e la mia faccia/ Viaggiando su un camion/ ho sofferto, ma qui sono arrivato".

E così ha continuato, ministro e cantautore, uomo politico e pop star, brasiliano impegnato e artista che viaggia per il mondo. Tempo fa venne chiamato dal segretario dell'Onu, Kofi Annan, per un tributo al Palazzo di vetro all'ambasciatore brasiliano Sergio Viera de Mello, ucciso in un attentato a Baghdad: Gil si presentò con la sua chitarra e la sua orchestra di percussioni. E, alla fine anche Kofi Annan, si unì con il suo tamburo all'orgia di ritmi. In fondo, in questa combinazione di incroci, di incompatibilità (inimmaginabile in ogni altro paese) c'è la perfetta realizzazione della vecchia lezione del Tropicalismo, il movimento culturale, musicale, esistenziale che proprio Gil e Caetano lanciarono alla fine degli anni Sessanta in Brasile. Quelle idee, nonostante tutto, nonostante il passare del tempo, continuano a riaffiorare, essere vive, a produrre energia nella diversità, nel cambiare marcia, nell'essere altro, restando se stessi, nell'andare avanti guardando indietro, alzando lo sguardo cercando le proprie radici. E, in fondo, è proprio questo quello che propone la ricetta politica dell'ex sindacalista metalmeccanico Lula: il Brasile che guarda al futuro, ritrovando se stesso…

/un'impresa di sopravvivenza

di Rosaria Ruffini

Con *Marembo*, un piccolo libro da poco edito in Francia, un giovane artista, Dorcy Rugamba, racconta l'agghiacciante genocidio rwandese e il suo personale viaggio nella memoria...

«Mi domando ancora se i cacciatori sopravvivono non tanto al grido di agonia dell'usignolo che uccidono, quanto ai canti d'amore dei quali avrebbero potuto essere l'oggetto». Inizia con queste parole un librino dalla copertina bianca e dall'aria innocua uscito in questi giorni in Francia. *Marembo* (edizioni Da Ti M'Beti) è un libro di testi e fotografie in bianco e nero che ritraggono ragazzini e signori che chiacchierano e sorridono intorno a qualche panca di legno in mezzo agli alberi. Innocuo sarebbe per il lettore se l'autore, Dorcy Rugamba, non fosse un giovane artista rwandese sopravvissuto al terribile genocidio che ha devastato il Rwanda, e se *Marembo*, il titolo, non fosse il nome di una donna profumata che appare tra le righe, la madre dell'autore assassinata nel soggiorno di casa il 7 aprile 1994, giorno in cui ebbe inizio il genocidio. In quella mattina piovosa si apre anche il racconto di Rugamba: una mattina in cui la sua famiglia si trova nel salotto per la colazione e venti uomini armati della guardia presidenziale attendono nella veranda sotto la pioggia per entrare dalla finestra e abbattere al centro della stanza Cyprien Rugamba, poeta e intellettuale rwandese e padre dell'autore, Marembo la madre, Cyuzuzo e Ginny le due sorelle di nove e sette anni, Olimar il fratello adolescente, Emerita la sorella piú grande e i piccoli Cyrdi e Dacy. Otto vite, quasi un "aneddoto" scrive l'autore, che si perde nel milione di vittime della tragedia rwandese, una folla di anonimi.

«Può essere possibile, un giorno, rinascere. Gettare uno sguardo sul fiume e le sue rive senza pensare neppure per un attimo che vi si possano scagliare dei bambini. Ma chi sarà capace di un tale oblio?». Fuggito in Burundi, l'autore sopravvive miracolosamente e lasciandosi alle spalle un Rwanda martoriato, giunge a Parigi e infine a Bruxelles. Il post-genocidio è un'esperienza afasica, un annientamento emotivo e psicologico. Poi, assistendo ad uno spettacolo di una compagnia di ballerini e musicisti rwandesi, Dorcy Rugamba ritrova la sua strada: «Ascoltavo quella musica e la vita mi è rientrata per i piedi...».

Rugamba riprende a danzare come gli aveva insegnato il padre all'Accademia di Musica e Teatro sulle colline di Butare. Poco dopo entra in contatto con il collettivo d'artisti Groupov, capitanati dal regista Jacques Delcuvellerie, e inizia così a scrivere per il teatro. Lo spettacolo *Rwanda 94, Tentativo di riparazione simbolica verso i morti a uso dei vivi* è l'occasione per ritrovare la parola che gli era stata strappata: «Il genocidio è qualcosa che bisogna combattere personalmente, altrimenti uccide. Io non avevo altre armi che il teatro. Parlare per i sopravvissuti non è naturale perché la necessità del dire è enorme. La vertigine del vuoto lasciato a dieci anni dalla tragedia è ancora lontano dall'essere ripopolato. Parlare è un'impresa quotidiana ancora troppo viva per essere serena, ma è un'impresa di sopravvivenza». Per Dorcy resistere ha significato dar voce, attraverso il teatro e la scrittura, a chi se n'è andato senza lasciare traccia. «Forse se non ci fosse stato il genocidio» afferma «oggi mi domanderei ancora se fare l'artista e forse adesso sarei farmacista...». Scrittore, attore e danzatore, Dorcy Rugamba oggi è uno dei protagonisti dell'ultimo spettacolo di Peter Brook *Tierno Bokar*, dove interpreta lo scrittore africano Amadou Hampaté Ba.

«Gli attori di teatro sanno bene come sia triste, a volte, ritrovare il palcoscenico vuoto, i costumi appesi e la scenografia disfatta lì dove avevano cominciato ad abitare un personaggio. Ma l'attore resuscita dalla morte sul trono di Tito per diventare il giorno dopo Mefisto. La vita invece ha un solo personaggio. Ritornare a casa, sulla collina, due anni dopo il genocidio, trovare la scena deserta: cercare una qualunque cosa che mi ricordasse i miei, un vestito, un libro, una fotografia... La casa era vuota, spogliata. Non è rimasta neppure una foto della mia famiglia. Se ne sono andati nel nulla. Considerate quello che dico come un racconto, una storia se volete, ma consideratelo». La parola di Rugamba è una battaglia contro l'annullamento, la vergogna e l'inaccettabile.

L'operazione del libro, inedito connubio di appunti fotografici di un belga e delle riflessioni di un rwandese sopravvissuto, ha infatti un senso chiaro. Resistere al genocidio non vuol dire solamente testimoniare dell'offesa che è stata perpetrata, ma anche raccontare della vita, delle storie personali, dei pensieri che si nascondono dietro una cifra astratta e anonima: 1 milione di morti. Il genocidio è stato un lavoro di annientamento della vita ma anche della memoria dei morti e di ciò che erano stati.

Marembo vuol essere, allora, un piccolo passo per ristabilire la tangibilità e la verità di quelle morti, raccontando la memoria di otto persone cancellate dal genocidio. I dettagli sensoriali, il profumo di una donna, le mani magre della sorella, la voce bassa e le tempie imbiancate del padre, il fratello che voleva fare l'astronauta sullo Sputnik, la sensualità e l'erotismo delle poesie del padre, la terra rossa nell'anfiteatro a cielo aperto e il ricordo degli artisti che frequentavano la casa: tutto riprende vita nelle parole di Rugamba e vi trovano spazio, insieme a Pasolini, il Corano e la Bibbia, Yamamoto...

Omaggio ideale innanzitutto alla figura di un artista, un padre, maestro, intellettuale, linguista e poeta, *Marembo* mostra la strada per la costruzione di una nuova storia rwandese, quella di chi non ha potuto lasciare nulla, neanche una fotografia di sé. Non un monumento al dolore, ma alla vita di chi è stato annientato, un'onesta restituzione a chi non ha potuto lasciare altro che il proprio nome, come *Marembo*, che in kinyawuanda significa *Rifugio*.

MAREMBO
di **Dorcy Ingeli Rugamba - Francis Busignies**
Da Ti M'Beti,Parigi,2005.

In alto,
Caetano Veloso

/la resistenza anticonservatrice di Guido Chiesa

di Lorenzo Barello e Silvia Carbotti

Ex giornalista e critico musicale, autore, documentarista e regista, Guido Chiesa racconta la sua idea di resistenza, nella politica come nel cinema, da *Una questione privata - Vita di Beppe Fenoglio* ed *Il partigiano Johnny* a *Lavorare con lentezza.*

La sua filmografia mostra un grande interesse verso la Resistenza. Possiamo tracciare un brevissimo percorso sul suo lavoro?

Dei lavori che esplicitamente si concentrano sul tema della Resistenza come periodo storico fa sicuramente parte il mio primo film: *Il Caso Martello*, del 1991, che, seppur ambientato in un'epoca diversa, vi fa riferimento. Ci sono poi lavori specificatamente documentaristici dedicati a questo argomento come *Materiale resistente* del 1995 e *Partigiani* del 1997, nonché i lavori concentrati sul pensiero di Beppe Fenoglio come *Una questione privata* del 1998 e il concerto-spettacolo realizzato insieme ai CSI, il gruppo di Giovanni Lindo Ferretti, e diventato poi, nel 1996, un documentario dal titolo *Un giorno di Fuoco.* Questi lavori, dei quali fa ovviamente parte anche *Il partigiano Johnny,* si rifanno al tema storico della Resistenza. Direi però che, in senso lato, mi ha sempre interessato l'idea del "resistere" intesa come opposizione a quello che sembra uno stato di cose naturale. Nel caso della Resistenza partigiana si trattava di operare un cambiamento rispetto ad un governo imposto. In senso più ampio, diventa un principio interessante perchè si riferisce a quel tentativo di contrastare ciò che viene inteso come naturale e invece, a parer mio, è culturale e artificiale. Per fare un esempio, si dice che il capitalismo e la proprietà privata siano naturali quando, in realtà, si tratta di visioni del mondo frutto di una determinata cultura. È importante resistere non tanto al capitalismo ma all'idea che ciò sia un fenomeno naturale e non possa essere diverso da così.

Da questo punto di vista, allora, anche *Lavorare con lentezza* parla di resistenza, una resistenza come controinformazione...

Direi piuttosto che *Lavorare con lentezza* rappresenti una "resistenza di vita", un concetto più ampio, perché la parola "controinformazione" – un po' come "resistenza" – rischia di acquisire il solo connotato negativo. *Lavorare con lentezza,* così come i miei altri lavori, fa esplicito riferimento all'aspetto positivo del resistere: non può esserci resistenza senza evoluzione, trasformazione e progettualità. Resistere e basta non serve a nulla. La Resistenza intesa come periodo storico mi ha affascinato perché esisteva una reale proposta e non una semplice opposizione a qualcosa, posizione che rischia di diventare conservatorismo e che personalmente non mi affascina. Se alla resistenza non si accompagnano progettualità, evoluzione e trasformazione non ha nessun senso, diventa semplicemente un fenomeno di retroguardia. In anni recenti, si è molto parlato di antiglobalizzazione e movimenti no global, che suscitano le mie simpatie ma rischiano di non ottenere alcun risultato se non diventano propositivi e non si accompagnano ad una progettualità. Allo stesso modo oggi si fa un gran parlare di resistenza ad una cultura dei consumi, delle grandi multinazionali, del cibo Mc Donald's. Ma non basta se non si accompagna ad una reale proposta. In anni recenti ho trovato pericolosamente conservatore il "movimento dei girotondi" e tutto ciò che faceva riferimento alla famosa frase del procuratore generale di Milano, Borrelli «*Resistere, Resistere, Resistere*». Non è un caso, Borrelli è un conservatore. Io non sono interessato a «resistere» per mantenere un sistema che prevede che le carceri italiane abbiano al loro interno il settanta percento di extracomunitari….

In che modo, secondo lei, la Resistenza è stata "utilizzata" nel corso degli anni?

Nel 1995 ho realizzato per Rai3, con la collaborazione dello storico Giovanni De Luna, un documentario dal titolo *25 aprile: la memoria inquieta* che, attraverso un montaggio di immagini di repertorio, analizzava come la televisione aveva raccontato la Resistenza ed in particolare il 25 aprile nel corso degli anni. Questo lavoro ci ha permesso di toccare con mano le modalità con cui quel momento storico sia sempre stato utilizzato ad uso e consumo delle necessità politiche e sociali del momento, fino al 1994, anno della prima vittoria elettorale di Berlusconi. Negli anni del terrorismo si faceva riferimento al patto costituzionale antifascista nato nel periodo bellico e si rivendicavano i valori della Resistenza contro i tentativi di sovversione. Negli anni del governo Craxi, esisteva un'altro tipo di retorica "resistenziale": Craxi si proponeva come modernizzatore del Paese e faceva uso della Resistenza a tale scopo. Altri esempi sono stati Pertini, presidente partigiano e moralizzatore del Paese e, in anni più recenti, Ciampi, simbolo di un ritorno al patriottismo di cui Risorgimento e Resistenza sono gli assi portanti. Questi usi legati a fini contingenti, indubbiamente legittimi, riguardano però molto poco l'argomento storico. Nei miei lavori, pur facendo comunque riferimento ad un'idea storica di Resistenza, si tenta di sviluppare un discorso più ampio e generale sull'essere umano, sul senso del nostro impegno civile e sul vivere. Per questo sono affascinato dai racconti di Beppe Fenoglio, perché in essi si ritrovano questi motivi: un discorso sull'uomo e sull'individuo che va ben aldilà della Resistenza. Un suo amico sostiene che se la Resistenza non fosse esistita, Fenoglio l'avrebbe inventata. Mi ritrovo nelle sue pagine e se la Resistenza non ci fosse stata probabilmente anche io l'avrei inventata, invece c'era e non solo, era raccontata esattamente come volevo.

Nella realizzazione di un film quanto conta il materiale storico e quanto, invece, ci si inventa la Storia?

Credo che esista in ogni caso una compresenza di elementi. Nel momento stesso in cui ci apprestiamo a raccontare qualcosa, e in particolare a raccontarlo attraverso il linguaggio cinematografico, stiamo operando una manipolazione intesa come selezione e scelta che rispecchia la nostra visione del mondo e della storia. È dunque impossibile un'oggettività. La realizzazione di un film sulla Resistenza diventa frutto di un intrecciarsi di spinte e influenze tra storia, materiale storico ed epoca in cui viene girato. Un film come *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani, per esempio, è totalmente figlio del periodo in cui è stato girato e così *Il partigiano Johnny.* Forse la differenza rispetto al lavoro di altri colleghi, che hanno fatto film su questo argomento, è che non nascondo di realizzare un film sugli anni in cui vivo "usando" la Resistenza per raccontare pezzi e storie di vita. Ciò è sempre accaduto. Se pensiamo al western, vediamo come i film di John Ford degli anni Trenta parlassero in realtà anche di Roosevelt e di New Deal. Se invece pensiamo agli anni Settanta, caratterizzati dalla guerra del Vietnam e dalla contestazione, ecco che ci vengono in mente pellicole come *Soldato blu* e *Piccolo grande uomo* critiche al mito della frontiera. La stessa cosa riguarda la nostra Resistenza.

Il cinema italiano resiste?

Bella domanda! Il cinema italiano non so cosa sia. Credo piuttosto che coloro che lavorano nel cinema italiano stiano resistendo. Negli ultimi anni c'è stato un tracollo verticale che porterà molti di noi a non lavorare più. Certamente bisogna resistere di fronte ad una tendenza in cui posti di lavoro, conoscenze, *know how* si stanno di volta in volta perdendo. Non si può, però, semplicemente resistere al fine di mantenere lo status quo, invocando un contributo dello Stato per finanziamenti che puntualmente rischiano di essere sprecati. Occorre essere capaci di nuove progettualità. I produttori dovranno inventare nuovi modi di finanziare i film, di farli circolare, di distribuirli. I registi nuovi modi di fare cinema che, perchè no?, costino meno. Questo è un tipo di resistenza di cui credo ci sia oggi un gran bisogno…

/pellerossa in val di susa

di Lorenzo Barello

Tra Torino e la Francia c'è una terra di pellerossa. Ogni anno, a primavera, il popolo che abita quei territori si sveglia e si anima sotto la grande ombra del totem di Unkatahe, il dio bufalo che qui ha cambiato la propria pelliccia con la celluloide di una pellicola cinematografica. Stiamo parlando della Val di Susa, dei suoi abitanti e del Film Festival che da nove anni identifica la propria attività con i luoghi che lo ospitano. È un'iniziativa nata per raccontare quanto i valsusini siano ben decisi a resistere e a non finire sconfitti e relegati in riserve come gli indiani. La valle è sempre stata un territorio molto vivace, sia culturalmente che politicamente, e la sua posizione geografica, una terra di confine e di passaggio, ha spesso creato quelle condizioni indispensabili per superare il rischio di una certa chiusura provinciale. Qui si è sempre stati capaci di confrontarsi con altre culture e di apprendere ed elaborare da esse le modifiche che nel tempo si sono rivelate necessarie. È una terra di partigiani che oggi è diventata territorio indiano. Negli ultimi anni, a causa della chiusura di molte fabbriche e della conseguente mancanza di lavoro, la valle si è progressivamente trasformata in un dormitorio, sempre più individuata come un banale corridoio di passaggio. La conferma che esiste una possibile risposta al degrado progressivo di questo territorio sta nel fatto che il progetto Valsusa Filmfest ha avuto un riscontro positivo. L'iniziativa è nata dall'incontro di alcuni amici con la passione per il cinema, l'attenzione per l'ambiente, l'amore per la propria valle, per la ricerca storica e per la memoria. Un progetto che fin dall'inizio ha voluto essere un segnale forte, capace di mettere insieme i ragazzi di un tempo e quelli di oggi, attraverso linguaggi di ricerca sempre nuovi. Le sezioni della competizione sono numerose, dai documentari ai cortometraggi di animazione, così come gli eventi speciali ed i momenti di incontro e contaminazione con l'arte, la musica, la fotografia ed il teatro. Su tutte, nell'edizione di quest'anno, dedicata a Cesare Zavattini, spicca il concorso a tema fisso per cortometraggi che ha come titolo *Resistere*, e nel leggerlo la maiuscola dovrebbe essere fatta sentire. Così spiega il sottotitolo: «Resistere al conformismo, alla omologazione dei mass media, Resistere alla guerra come strumento di pace, Resistere alla mafia, all'ipocrisia, ai Mc Donald's, ai poteri forti. Resistere ai parenti, al buonismo, al qualunquismo, alle meschinità, alla rassegnazione. Resistere alla devastazione del territorio, al razzismo, agli schemi mentali, al senso comune, all'apparire più che all'essere. Resistere alla corruzione, alla violenza. Resistere su questioni importanti. Resistere per Esistere».

/il genio curioso che non teme l'ignoto

di Elisa Guzzo Vaccarino

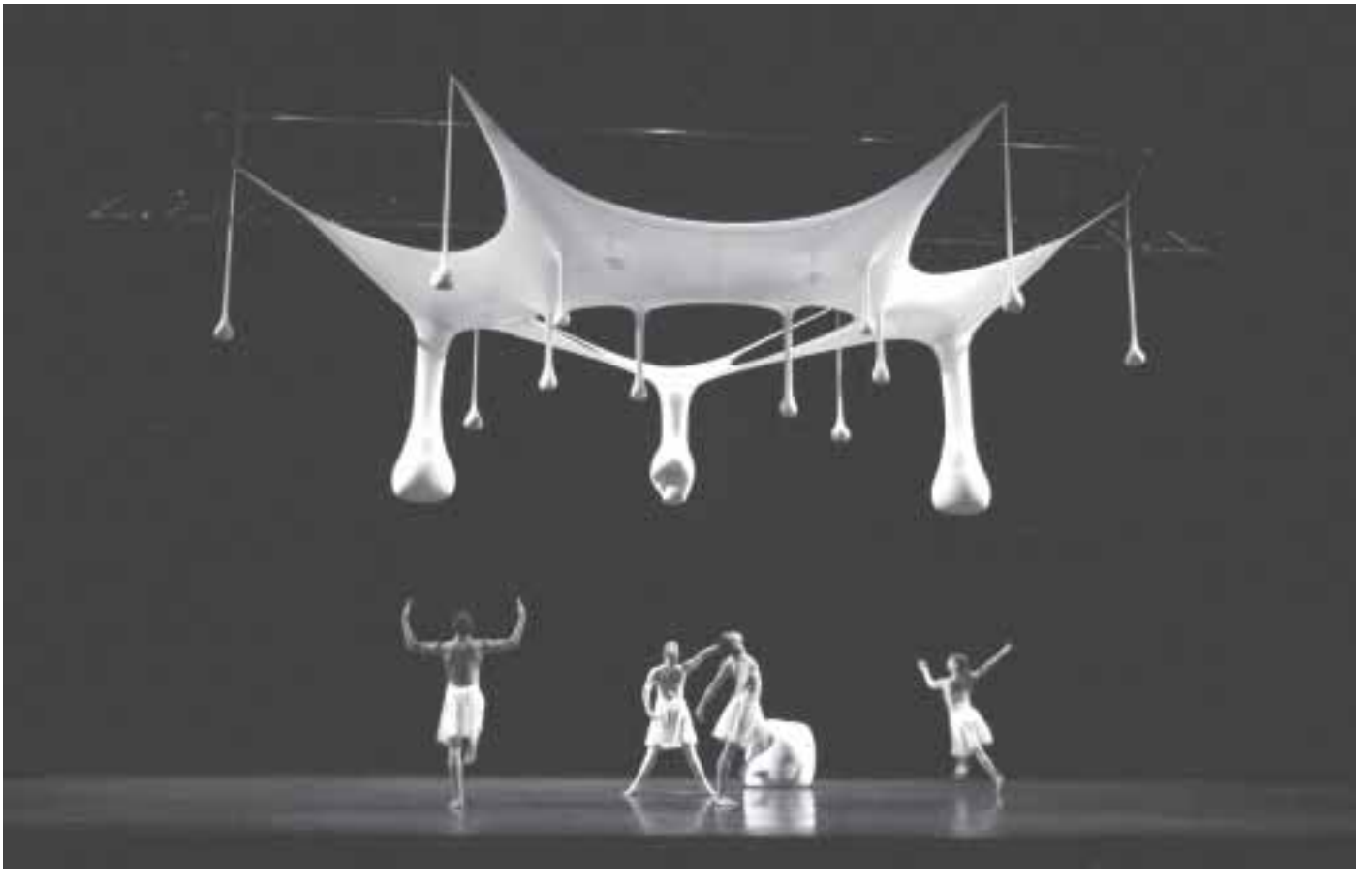
L'Italia rende omaggio a Merce Cunningham, maestro ottantaseienne sempre controcorrente

Essere controcorrente, resistere a modo proprio, tutta la vita. Non è cosa da poco, tanto più con un sorriso Zen in volto. Ci è riuscito, e ci riesce, il "grande vecchio" Merce Cunningham, ora 86enne, amico di Duchamp, compagno di avventure di John Cage (l'allievo ribelle di Schönberg per cui anche i rumori stradali e il fruscio dei funghi in un bosco sono musica) e complice di Robert Rauschenberg, neodadaista tra espressionismo astratto e pop art. Artefice della danza postmoderna anti-narrativa quando imperava il modern drammatico di Martha Graham, tutto eroico e al femminile (per lei Merce ha danzato negli anni Trenta), portabandiera dal 1945 in solitario, e dal 1955 con il piccolo gruppo che poteva stare nel minibus disponibile per i tour nelle Università, di una propria danza pura, che persegue tranquillamente anche oggi, quando "va di moda" quella contaminata, di circo, di cucina, di giardinaggio e quando la "non danza" più recente forse non si rende conto di quanto gli debba, se non altro sul piano dello sdoganamento ideale da qualunque definizione obbligata di danza. Le celebrazioni che l'Italia gli ha riservato, l'ospitalità allo straordinario *Ocean*, proposto su pianta rotonda al Gran Teatro La Fenice svuotato prima dell'incendio (con i ballerini circondati dal pubblico, a sua volta circondato dai musicisti), la presenza di *Biped* al Teatro Regio di Torino nel 1999, gli esauriti quest'anno al Valli di Reggio Emilia (per *Split Sides* su musiche della band inglese dei Radiohead e degli islandesi Sigur Ros e *Ground Level Overlay* su musica di Staurt Dempster) e al Fraschini di Pavia (per *MinEvent* su musica improvvisata da Stephan Moore e Takehisa Kosuge e *Pond Way* su musica di Brian Eno) e poi il corposo festival di Pasqua *Effetto Cunningham* tutto per lui al MART di Rovereto e al Teatro Sociale di Trento-CID, con spettacoli (*Pond Way*, *Views on Stage*, *Native Green*, *Sounddance*, *Event*), video, mostre, incontri, master class, concerti cagiani, non sigificano affatto una museificazione-premio alla fine della carriera per un'intelligenza più che mai effervescente, ancorché costretta a fare i conti con un corpo purtroppo provato, come è attualmente quello del Maestro Merce.

Cunningham, libero nella fantasia dinamica, rigoroso nella tecnica corporea, pronto a mettersi in risonanza con ogni nuova tecnologia in campo, il video a suo tempo – *Merce by Merce by Paik* con il santone elettronico coreano Nam June Paik – e a fine secolo il software *Life Forms* per disegnare la coreografia a monte delle prove e la realtà virtuale e la motion capture – *Biped* appunto con i ballerini immateriali di Shelley Eshkar e Paul Kaiser – senza mai rinunciare però all'organicità di una danza autonoma, arte a sé, senza sudditanze né musicali né scenografiche. «Libera danza accanto a libera musica su libera scena»: la danza cunninghamiana non accade "sulla" musica, che ha una sua necessità interna a prescindere dal moto dei corpi danzanti; musica e danza hanno semplicemente la stessa durata nel tempo e avvengono nello stesso luogo, là dove scene e costumi – spesso semplici calzamaglie unisex per corpi come segni grafici e cromatici in varie combinazioni di forme e di "pesi" compositivi – sono anch'essi presenti con una carica visiva propria. Merce Cunningham era ed è dunque coreografo nel senso più proprio del termine, cioè costruttore di forme e schemi di movimento nello spazio e nel tempo, e soprattutto artista presente alla sua epoca in sodalizio osmotico con gli artisti, visuali, plastici (Jasper Johns, Frank Stella, Andy Wahrol), sonori a lui affini, tutti immersi, a pieno titolo, nella grande corrente di rottura delle regole compositive interne acquisite di partiture, figure e scritture, mettendo in discussione il senso stesso del fare arte dal vivo. E nel tempo, i processi cunninghamiani di ricorso al "caso" – ad esempio l'ordine delle sequenze da danzare, diverso ogni sera, stabilito lanciando i dadi, sulla base dell'*I Ching*, antico libro di divinazione cinese – sono risultati un potente antidoto ad assopirsi in modi già trovati. Merce Cunningham ha attraversato tutta la storia della danza americana, dal tip tap dell'adolescenza, che gli ha lasciato in eredità un sottofondo di leggerezza e di gioco, agli studi di balletto e *modern dance*, agli esercizi di composizione con Louis Horst, mantenendo la sua creatività in perenne esercizio, con un incredibile amore di ricerca su qualunque nuova idea lo stimoli. Cunningham, maestro di tutta la vasta corrente del *postmodern* al di là e al di qua dell'oceano, ha insegnato e insegna a tutti il valore della danza in sé. Se la danza non si può né appendere né esporre in casa, in compenso si può fare al museo, cosa che è accaduta spesso nel caso di Merce, ideatore degli *Events*, collage di brani di varie coreografie, adattati al luogo in cui avvengono, e persino offrire a compagnie classiche come l'*American Ballet Theatre*, l'*Opéra* di Parigi e il MaggioDanza fiorentino, laddove i danzatori di formazione accademica hanno ormai la duttilità mentale e corporea per affrontare i suoi lavori. La libera danza cunninghamiana è uno straordinario elisir di lunga durata, che è dato a pochissimi artisti, quelli che come lui, un genio curioso del mondo, non temono il rischio e l'ignoto, a costo di lasciarsi alle spalle i successi già conquistati, per essere ammessi nel giardino, riservato a pochi eletti, in cui fiorisce l'invenzione più preziosa, quella del nuovo.

Sotto,
un momento di *Views on stage* in scena al MART di Rovereto, coreografia di Merce Cunningham

Pagina a fianco,
Partigiani nelle Langhe



Puntila e il suo servo Matti

di Guido Boursier

Nel ricordo di un attore straordinario come Corrado Pani, pubblichiamo un articolo apparso su *Sipario* nel 1971, a firma di Guido Boursier, dedicato a *Il signor Puntila e il suo servo Matti* di Brecht, con la regia di Aldo Trionfo.

Aldo Trionfo ci tiene alla sua biografia (non vuol essere considerato "eternamente giovane"), alla coerenza con cui ha portato avanti il suo lavoro, i capitoli del suo discorso dall'avanguardia degli anni Cinquanta al primo Brecht (*Tamburi nella notte* del 1964), a Musil, Svevo, Ibsen, Shakespeare, l'arte varia dei *Sinket*, il *Sandokan*, la *Dama delle camelie* sino a questo *Signor Puntila e il suo servo Matti*, un altro Brecht che, per il momento, può ben chiudere il circolo, permettere un primo bilancio, poiché estremamente chiari vi si rilevano i tre segni-guida su cui s'è appoggiata tutta l'attività del regista: una bella elasticità mentale, la costante aderenza ad una visione dell'uomo nel suo impasto inscindibile di contraddizioni, la lucidità morale (non del "giudizio morale", ma qualcosa che lo supera, che va aldilà di condanne o assoluzioni arbitrarie). Elasticità sta, grosso modo, per curiosità senza pregiudizi, insofferenza dell'interpretazione definitiva, disponibilità verso l'avventura scenica (avventura come esperienza), capacità di smontare e rimontare un testo e i suoi personaggi fuori dagli schemi di più o meno illustri tradizioni o dall'accademia delle formule irrigidite.

E appunto, ecco, in questo caso, un Brecht com'era prevedibile che Trionfo lo mettesse in scena, un Brecht letto come autore di teatro e non come attivista di partito, come disegnatore di psicologie, di topografie umane e non come pedante didatta, insinuante più che provocatorio, disteso davanti allo spettatore senza aggredirlo col dito puntato, senza le regole imbalsamatrici del *Breviario d'estetica* e la recitazione "straniata" vilmente tradotta in balbettio, senza lividi fondali e un grigiore da bicarbonato: avvolto, invece, da Emanule Luzzati, come una caramella in rossi sipari di velluto che si aprono su ambienti stilizzati, dorature fasulle, cucine luccicanti e trasparenti illuminate alla maniera dei film di Judy Garland. Brecht, insomma, piombato finalmente in pieno teatro, in pieno artificio, convenzione e *citazione* teatrale (quanta citazione come meccanismo propulsore), a fare i conti col teatro e dal teatro tirar fuori la sua autenticità, evitando le dichiarazioni, le orazioni e le massime cinesi, per sorprendere invece dal "luogo in maschera", dal luogo di invenzioni e piacevolezze, nel momento dell'evasione, in contropiede, facendola esplodere dall'interno – senza rumori assordanti (il luogo delle bombe è altrove) – nel momento stesso in cui quest'evasione tocca le punte di una retorica continuamente messa tra virgolette e ribaltata, in un crescendo che realizza il suo massimo di adesione-demistificazione in perfetta coincidenza con lo scatto della trappola sentimentale sul monte Athelma (seguendo da vicino il suggerimento di Brecht: «Il teatro può cogliere i problemi di oggi solo in quanto siano i problemi della commedia. Tutti gli altri si sottraggono alla raffigurazione diretta»).

Puntila (datato 1940) si presta benissimo a questo genere d'operazioni nell'improbabilità della sua vicenda, nella sua scrittura che, rifacendosi a certi spettacoli popolari degli anni Trenta e quindi alle suggestioni del cinema comico americano e della rivista viennese, sviluppa per sequenze tra loro sostanzialmente indipendenti e autosufficienti sempre lo stesso tema del rapporto fra sfruttatore e sfruttato variandone acrobaticamente la particolare angolazione che non è quella semplicistica dell'opposizione, di una netta dicotomia, ma l'altra assai più intrigante del confronto fra "esseri umani", cioè dell'*analisi della coppia* nella situazione fondamentale della lotta di classe. Puntila, come il miliardario chapliniano di *Luci della città* è l'agrario beone che con la grappa in corpo pare animato da un "fuoco divino", ritrova slanci di ribellione e generosità, si dichiara fratello di quelli che sfrutta, ma, beninteso, non lo diventa: il personaggio ha dimensioni grandiose, falstaffiane, sfugge a definizioni sommarie, allarga un ventaglio di sfumature che s'aggancia all'attualità facendone, a ben vedere, un buon campione del neocapitalismo falsamente illuminato.

Superficialmente accattivante, "buono" quando trinca, schiavista quando è sobrio, in realtà non si spacca mai, la sua immagine illusoria non riesce mai a nascondere il padrone possessivo e paternalista, mentre, d'altro lato, si rivela interprete della confusione in cui viviamo e ci adagiamo, del marcio e dell'idealistico, della compromissione costante e della rivolta parolaia: la chiave per aprire Puntila viene trovata da Trionfo nella solitudine, nell'alienazione. Senza tuttavia dimenticare che se Puntila è alienato è anche meccanismo pericoloso di alienazione, tanto più quanto più è facile capirlo, dargli solidarietà, trovare un punto di dialogo in comuni sensazioni: gli risponde allora la saggezza, meglio la *coscienza* del servo Matti, un altro solitario ma di diversa fattura, per differenza e difesa, per mancanza di mezzi, del potere che "permette anche gli sbagli", dell'angolo della sbornia dove ritirarsi quando il combattimento volge a suo sfavore. Matti si batte contro un avversario straripante, ricorrendo a tutto il gioco di gambe che possiede: finte, attacchi rapidi, smorza i colpi che gli piombano addosso e infine fugge, quando l'altro lo ha messo alle corde, lo ha attirato sul suo terreno, una fuga decisa, senza vigliaccheria e senza inutili eroismi, esemplare e necessaria.

Accade quando Puntila, facendogli sfasciare la biblioteca di casa, lo trascina sul monte Athelma, sulla vetta fantastica da dove si dominano verdi vallate e acque, il miracolo della natura che "allarga il cuore". Quella natura di cui però soltanto Puntila può compiacersi effettivamente, mentre all'altro resta la consolazione di guardare e non toccare, la trappola sentimentale della spensieratezza, della felicità lirica, della commozione. Matti se ne ritrae rifiutando la lusinga in cui erano invece cascate le quattro fidanzate (la splendida scena dei *Racconti di Finlandia*, dove gli esemplari del "proletariato ambiguo" si esibiscono nei loro numeri rileccati da *music-hall*, esibizione a vuoto come nel vuoto s'è organizzata la loro esistenza, tanto abituata al proprio stato da aver reso il lamento una cosa normale, la passività una convenienza che garantisce equilibri di sopravvivenza non troppo biechi: marionette d'un gioco che deve ormai fingere allegria anche quando è straziante), in cui erano caduti i braccianti comprati al mercato, presi all'amo banalissimo della confidenza del potente.

Alle tentazioni di Puntila, lo spettacolo di Trionfo somma, come accennavo, quelle del teatro: un pianista, Renato Sellani, sempre in scena sul fondo, manda avanti le musichette di Dessau, i suoi *ragtimes* sommessi, riflettori lampeggianti e coloratissimi chiudono nel loro cerchio i personaggi, si balla, si canta, si fanno sberleffi e mosse scollacciate: Puntila carognesco Hardy e Matti impassibile Laurel conducono il balletto dell'ostinato tentativo di plagio e della consapevole difesa in una sorta di grossa e variopinta antologia che tocca temi borghesi e parodia classica, dibattito sociale e dimostrazione didascalica, denuncia e liberismo sotto specie di rivista, cabaret, operetta, commedia umorosa, un meccanismo scopertissimo in cui intervengono tutto l'arsenale scenico, i trucchi, le suggestioni, le stupidaggini di grande effetto. Con straordinaria padronanza intellettuale, Trionfo ne dà costantemente il risvolto, chiede l'applauso e insinua il dubbio, scommette tempestivamente su grumi di verità a cui è impossibile sottrarsi proprio perché escono chiarissimi dall'esercizio del sarcasmo e dell'ironia. In quanto a Puntila-Buazzelli, la regia lo ha scatenato sul palcoscenico, lo ha subito dispiegato e poi tenuto abilmente a dar fondo a tutto il suo istrionismo, lo ha fatto debordare sfruttandone la comicità istintiva, la presenza un po' appiccicaticcia, la prepotenza della recitazione e della figura fisica. L'interpretazione è tanto bella e godibile quanto troppo evidentemente sottolineata, caricata, incredibile: si arriva allo straniamento per autosmontaggio, un saggio che vale l'altro, tutto l'opposto, di Corrado Pani-Matti, freddo, spigoloso, astuto, abbastanza leninista. Con qualche differenza di talento e gusto, questo tipo di recitazione portata all'autodistruzione per abuso di convenzionalità segna anche Leda Negroni eroina viziata e svenevole, l'ottimo Leo Gavero, le ammiccanti Claudia Lawrence e Jole Silvani, le fidanzate Maria Grazia Marescalchi, Laura Ambesi, Antonietta Carbonetti e Angela Cardile.

(Sipario, febbraio 1971)

La memoria del teatro dagli archivi del Centro Studi dello Stabile di Torino:

in queste pagine torneranno a vivere i grandi eventi e i protagonisti della scena italiana ed internazionale. Ogni numero di Teatro/Pubblico darà spazio ad uno spettacolo che ha segnato la storia del teatro. Un viaggio nella memoria, appunto, fatto attraverso immagini, articoli, recensioni, per offrire ai lettori, agli spettatori e agli studiosi il piacere di riscoprire la grande storia del Teatro Stabile di Torino. Cinquanta anni di teatro, di cultura, di creatività da ripercorrere assieme.

A sinistra,
Tino Buazzelli e Corrado Pani in *Il signor Puntila e il suo servo Matti* diretti da Aldo Trionfo

Pagina a fianco,
la compagnia 'O Zoo Nô in *PrimaDopo*

/PrimaDopo ovvero l'immagine dell'ascolto

Intervista a Roland Schimmelpfennig

di Daria Dibitonto

Roland Schimmelpfennig, autore trentasettenne tedesco, già *Dramaturg* presso la Schaubühne an Lehniner Platz a Berlino (1999-2001) e autore in residenza presso il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo (2001/2002), è uno degli autori emergenti nel panorama teatrale di lingua tedesca. In occasione della prima nazionale, alla Biennale di Venezia nel settembre 2004, di *PrimaDopo*, messo in scena dalla compagnia 'O Zoo Nô, racconta a *Teatro/Pubblico* fascinazioni e trame sottese a questa sua multiforme pièce.

***PrimaDopo* in Germania è stato trasmesso per radio, rappresentato a teatro, ma anche venduto in formato cd audio. Adesso arriva in Italia come opera teatrale, con un continuo rimando da parola recitata a immagine in scena. Ci può parlare del rapporto tra visione e ascolto nel suo modo di fare teatro?**

Per quanto riguarda il linguaggio, cerco di pensare e di scrivere in modo molto musicale e ritmico, in modo da favorire l'ascolto. Il nesso tra linguaggio e ascolto risiede secondo me nel ritmo. Però è vero che *PrimaDopo* vive innanzitutto d'immagini. Qui non si tratta in realtà soltanto di suscitare l'ascolto tramite un linguaggio ritmico, ma di stimolare la visione mostrando un'immagine. Spesso, però, le immagini vengono mostrate innanzitutto attraverso una descrizione, nascono cioè solo attraverso il linguaggio, attraverso la parola. Così l'immagine sorge nella testa dello spettatore, non sul palco, e la visione è soprattutto interiore. Il regista può naturalmente decidere di mostrare soltanto l'immagine, senza descriverla – la donna seduta sul bordo del letto, ad esempio, senza aggiungere altro testo – ma quando questo non avviene, quando l'immagine non viene mostrata sul palco, o quando la si vuole arricchire di ulteriori significati, la si può far comunque nascere nella testa dello spettatore attraverso la parola o attraverso la musica. Questo ha sicuramente a che fare con un certo purismo della mia opera, che preferisce far sorgere le immagini teatrali dalla parola, piuttosto che dalla scena. Le immagini si formano attraverso il linguaggio, sorgono dall'ascolto della parola.

***PrimaDopo* è un dramma contemporaneo decisamente metamorfico: osservare il prima e il dopo della vita di un personaggio significa, in fondo, osservarne le trasformazioni. L'impressione finale di stasi significa che tutto cambia per restare uguale a se stesso o vuole piuttosto essere un'allegoria del teatro, che apre il sipario sulla vita delle sue figure per inseguirne i percorsi, ma si richiude poi lasciando buio e silenzio?**

Il teatro, ogni tipo di teatro, così come ogni opera teatrale, vive di trasformazioni. Io credo che la metamorfosi sia l'elemento centrale del teatro. Questo può però anche comportare che la trasformazione non abbia luogo, sebbene la si attenda; può anche accadere che il cambiamento decisivo non avvenga. Nel mio lavoro, così come nella mia opera, c'è molto movimento – la domanda su cosa sia ciò che sempre si trasforma mi affascina molto. In *PrimaDopo* accadono effettivamente molte cose, ad esempio nel campo del fantastico, o nel campo delle catastrofi emotive, come il tradimento, la solitudine e l'isolamento – qui emergono varie figure dell'immobilità, in cui c'è normalmente un grande squilibrio tra la fantasia e la realtà. Certo la figura della donna oltre i settanta è importante, a questo proposito: se ne sta davanti allo specchio col suo corpo nudo, ormai diventato vecchio, ma non vuole vedersi, perché questa è una trasformazione non più reversibile. Per la verità

lei guarda già in faccia la morte, di fatto, ma non lo vuole accettare, così spegne la luce, cercando di sfuggire alla realtà, finché si vede per sbaglio...
La conclusione, in effetti, è piuttosto buia, ma bisogna considerare che prima ci sono anche molti momenti di meraviglia, quasi miracolosi. Ad esempio, quando l'uomo sotto la lampadina torna in hotel con la moglie, nella stessa stanza in cui è stato spaventato dalla lampadina che si è fulminata; ora però non è più solo: quello è un momento di incontro, in cui si gode il piacere di essere insieme. Qui accade un piccolo-grande miracolo: la debolezza viene superata. Ci sono insomma anche episodi in cui tutto è possibile, in cui la trasformazione accade, persino in modo inarrestabile, e può accadere in molti modi diversi, anche surreali. Non vorrei quindi attribuire alla metamorfosi un significato troppo statico.

A proposito del ruolo del miracoloso e del fantastico, già ne *La notte araba* si nota che le fiabe nella sua produzione artistica giocano un ruolo importante. In *PrimaDopo* si riscontra la presenza di una forma contemporanea di fiaba, quella delle storie brevi, interrotte. Quali sono i suoi riferimenti letterari e qual è il suo rapporto con la fiaba?

Per quanto riguarda le storie frammentate, i testi brevi e interrotti, ci sono sì alcuni autori tedeschi che hanno questo stile, ma gli autori che mi hanno più influenzato sono piuttosto di altre nazionalità, come James Joyce, che si è occupato di questo genere letterario, oppure anche autori italiani, come Manganelli, in molte forme diverse, o Antonioni. Sono tutti autori importanti per quel che riguarda le storie brevi. Per quanto concerne le fiabe, invece, esiste certamente una tradizione tedesca che mi appartiene, ma cerco sempre di aggirare questo concetto di fiaba, o di ampliarlo, preferendo parlare di racconto fantastico. La letteratura fantastica mi ha certamente influenzato, mi ha segnato e appassionato, attraverso Edgar Allan Poe, Lovecraft e gli autori americani di racconti e romanzi fantastici del terrore e dell'orrore. Da qui il tentativo di ritrarre la realtà attraverso mondi paralleli, nei quali si sta ad osservare ciò che inaspettatamente accade, ma il cui focus, la cui intenzione ultima è fortemente centrata sul mondo reale.

Nel corso del dramma si lascia intravedere, in alcuni istanti, una certa vertigine del nulla: che tipo di fascinazione entra in gioco in questo brano? Che cosa rappresenta il nulla per lei?

Il brano dell'uomo con il manoscritto fa diretto riferimento all'apocalisse, all'annientamento, qualcosa di simile a episodi come l'11 settembre, anche se questo testo è stato scritto prima di quella data. Quando ho scritto questo brano mi trovavo in Svizzera per un breve periodo, ero in montagna e osservavo i boschi e le vallate, considerando la ricchezza di quel paese. Vedevo gli chalet, i campanili, i prati con le mucche al pascolo, tutto aveva un aspetto sano e molto rassicurante. Allora ho pensato: questo enorme benessere non sarà eterno. Avverrà, un giorno o l'altro, una distruzione. Questo è ciò che il brano dell'uomo con il manoscritto rappresenta. L'altro brano, il secondo dialogo tra i due artigiani, è piuttosto una descrizione del vuoto, del freddo. I due artigiani lavorano a qualcosa di molto banale, per loro, come il riscaldamento di una stanza, e attraverso i loro pensieri arrivano a rappresentarsi il cosmo circostante, qualcosa di totalmente estraneo, distante e, nella sua freddezza, opposto a ciò che stanno facendo, quasi una fantasia che cavalca la contraddizione della realtà presente.

Un'ultima domanda sul Tempo: il dramma racconta una serie di attimi immediati, però porta il titolo *PrimaDopo*. Secondo lei "prima" e "dopo" sono le uniche prospettive possibili per cogliere l'Attimo?

Sì, probabilmente sì. Non solo per cogliere il momento, ma per nominarlo, per comprenderlo e infine per goderlo, cosa che riesce sempre raramente. Forse gli uomini sarebbero più felici se si riuscisse a cogliere l'attimo, ma non accade, si può solo tentare di descriverne il prima o il dopo. In realtà raramente il dopo è meglio del prima, almeno in questa pièce. C'è poco spazio per il miglioramento, e quindi per l'avanzamento. *PrimaDopo* è piuttosto un lavoro che accerchia circolarmente il momento che insegue.

Cavallerizza Reale, Manica Lunga
12 - 24 aprile 2005
PRIMADOPO
di Roland Schimmelpfennig

con Haydée Borelli, Lorenzo Fontana, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Elena Russo Arman, Roberto Zibetti
regia di Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota, Roberto Zibetti
scene di Nicolas Bovey
realizzazione scene di Enrico Saletti Salza
luci di Christian Zucaro
costumi di Roberta Vacchetta
suono di Hairi Vogel
video di Thomas Harzem
Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Associazione 'O Zoo Nô - Biennale di Venezia
Con il sostegno del Sistema Teatro Torino e il contributo della Regione Piemonte

Lo spettacolo ha debuttato in *prima nazionale* alla Biennale di Venezia il 26 settembre 2004

PRIMA USCITA
1° saggio-spettacolo degli allievi della Scuola per Attori del TST

Dal 9 al 17 aprile, alla Cavallerizza – Manica Corta, gli allievi del secondo anno della Scuola per Attori del TST presenteranno, per la prima volta pubblicamente, il risultato del loro lavoro. Il saggio-spettacolo, prendendo spunto da uno studio sul monologo interiore – materia del 1° anno di corso – svolto attraverso l'affascinante testo *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, vedrà i 26 giovani attori alle prese con il "lucido delirio" in cui visse Schreber per alcuni anni. Guidati dal loro docente, Mauro Avogadro, gli allievi saranno ora un "unico cervello", ora parti del medesimo, dialoganti tra loro.
Questa sarà l'ultima tappa prima di affrontare il lungo percorso costituito da esperienze su drammaturgie più "canoniche".

L'ingresso allo spettacolo è libero, previa prenotazione al n. 011/660.00.97 in orario di ufficio.

CAMBIAMENTI IN SCENA
Il teatro nella città in trasformazione

Un ciclo di incontri tra operatori, artisti, architetti per riflettere su un processo in atto: Torino cambia, si trasforma, cerca una riqualificazione sociale, culturale ed urbanistica. In questo vivace movimento, il teatro è oggetto e soggetto di mutazione strutturale: si rinnova l'idea stessa di teatro, facendo del tradizionale edificio per lo spettacolo uno spazio "aperto", un cantiere in continua evoluzione. Il Teatro Stabile di Torino segue e accompagna la mutazione e il rinnovamento di tutta l'area metropolitana, e dà vita ad una nuova, articolata mappa teatrale: agli spazi storici come il Carignano ed il Gobetti, si affiancano edifici ex-industriali come le Fonderie Limone di Moncalieri; un ex cinema ricreato per lo spettacolo dal vivo come il Vittoria; altri edifici che fanno parte del patrimonio storico ed architettonico e che diventano sede di invenzione teatrale e culturale, come la Cavallerizza Reale. Tre appuntamenti, dunque, per valutare potenzialità e modalità d'uso, rapporto con la città e dinamiche teatrali contemporanee. A parlare di Teatro Vittoria saranno Bruno Borghi, direttore organizzativo del Tst; Franco e Francesca Marsan, architetti dello studio Archeias, autori del progetto di ristrutturazione; e gli attori Bobo Zibetti e Paola Rota (18 aprile). Discuteranno della Cavallerizza Gian Luca Favetto e gli attori Francesca Bracchino e Mariano Pirrello (2 maggio). Infine gli spazi delle ex Fonderie Limone saranno analizzati da Lorenzo Bonari, sindaco di Moncalieri; Mauro Avogadro, regista e vicedirettore dello Stabile di Torino, e l'attore Fabio Troiano (16 maggio). Gli incontri, tutti alle ore 18, sono coordinati dal presidente del TST, Agostino Re Rebaudengo, e si avvalgono della collaborazione di Atrium Torino.

Per ulteriori informazioni: www.teatrostabiletorino.it

/l'ereditiera

Lo spettacolo è un perfetto gioco a incastro, un montaggio di citazioni e rimandi fatto con disincantata ironia. Già Arturo Cirillo aveva toccato interessanti livelli allestendo uno Scarpetta in chiave mejercholdiana, ora fa tesoro di quel lavoro, traslando sulla scrittura contemporanea di Ruccello quel meccanismo di elaborazione della maschera tradizionale: gli attori si calano in "macchiette" che, pur rimandando alla storia del teatro napoletano, sono cupe e grottesche trasfigurazioni della disgregazione post-moderna.

Teatro Gobetti
5 - 10 aprile 2005

L'EREDITIERA
di Annibale Ruccello e Lello Guida

con Monica Piseddu, Giovanni Ludeno,
Arturo Cirillo, Rosario Giglio, Michelangelo Dalisi,
Antonella Romano, Salvatore Caruso
regia di Arturo Cirillo
scene di Massimo Bellando Randone
costumi di Gianluca Falaschi
musica di Francesco De Melis
luci di Andrea Narese
assistente alla regia Roberto Capasso
pianoforti Rita Marcotulli
voce registrata di Paolo Musio
Nuovo Teatro Nuovo - teatro stabile di innovazione napoli

/Paolo Borsellino *essendo stato*

Teatro Gobetti
12 - 17 aprile 2005

Massimo De Francovich in

PAOLO BORSELLINO
ESSENDO STATO
scritto e diretto da Ruggero Cappuccio

con Francesca Caratozzolo, Moira Grassi, Paola Greco,
Silvia Santagata, Ada Totaro
regia di Ruggero Cappuccio
musiche di Marco Betta
scene di Carlo Rescigno
costumi di Salvatore Salzano
progetto immagini di Ciro Pellegrino
luci di Michele Vittoriano
Associazione Culturale Teatro Segreto - Benevento Città Spettacolo - Con il sostegno di IMAIE

Il 19 luglio 1992, alle ore 16,58, in via D'Amelio, a Palermo, un attentato pone fine alla vita del Giudice e degli uomini che lo stavano proteggendo. Nel decimo di secondo che passa fra l'esplosione e la morte, Paolo Borsellino ricompone memorie e sogni della sua vita. Parla, racconta, dubita di essere ancora vivo. Dubita di essere già morto.

/apocalisse la rivelazione

Teatro Garybaldi
5 - 17 aprile 2005 - Prima nazionale

APOCALISSE
La rivelazione
regia e drammaturgia di Domenico Castaldo

collaborazione artistica di Katia Capato
con Katia Capato, Domenico Castaldo, Piero Greco,
Francesca Netto, Margherita Ortolani, Francesco Puleo
Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore
Con il sostegno del Sistema Teatro Torino

Prosegue il lavoro di ricerca dell'attore torinese Domenico Castaldo. Terzo atto della trilogia, iniziata con *MacCaluso* e seguita da *Quinto elemento*, *Apocalisse* «vuole scendere a studiare i difficili meandri di un libro di simboli dove sembra descritta la fase attuale di un mondo alla deriva. Dunque oltre la vita e la morte: la profezia. Le forze diaboliche e le angeliche in lotta, il maschile ed il femminile mescolati, i numeri come segni, simboli di un immaginario senza tempo, dove dipinti straordinariamente spaventosi si sciolgono in flussi di forza travolgenti come fiumi in corsa. *Apocalisse* sono le visioni di un essere nel momento più alto della sua intuizione».

/il grigio

Spettacolo nato nel 1988 dal sodalizio artistico con Sandro Luporini, *Il Grigio* restituisce il talento drammaturgico di Giorgio Gaber. È la storia di un uomo che, disgustato dalla volgarità che lo circonda, si rifugia nella campagna svizzera. Anche lì non trova pace. Un invisibile topo angustia le sue giornate, i suoi pensieri, la sua coscienza. In questa battaglia contro l'intruso si trova a dover riflettere su tutte le sue scelte affettive e morali.

Teatro Gobetti
26 aprile - 8 maggio 2005

IL GRIGIO
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini

con Fausto Russo Alesi
e con Dario Grandini (pianoforte),
Stefano Bardella (percussioni)
regia di Serena Sinigaglia
scene di Giorgio Gaber e Daniele Spisa
musiche di Carlo Cialdo Capelli
luci di Claudio De Pace
Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
In collaborazione con Associazione Culturale Giorgio Gaber

McDonald's
McDonald's
McDonald's
McDonald's