

teatro/ PUBBLICO



info

biglietteria TST

via Roma, 49 - 10123 Torino
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

costo dei biglietti spettacoli programmati al Teatro Carignano e al Teatro Alfieri

Intero euro 24,00

Ridotto euro 19,00

(riservato ai gruppi organizzati dall'Ufficio Promozione ed agli abbonati TST)

spettacoli programmati al Teatro Gobetti

Intero euro 19,00

Ridotto euro 13,00

(riservato ai gruppi organizzati dall'Ufficio Promozione ed agli abbonati TST)

www.teatrostabiletorino.it
info@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

Hanno collaborato a questo numero

Masolino d'Amico, Francesca Fimiani, Gerardo Guccini,

Rosaria Ruffini, Lilia Zauouli

Immagine di copertina:

William Kentridge

Drawings from WEIGHING... and WANTING

1997-1998

Courtesy Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea

Errata corrige

Nel numero di novembre di Teatro/Pubblico è stata pubblicata in copertina un'opera dell'artista Grazia Toderi senza indicarne in modo corretto e completo le informazioni relative, che sono:

Grazia Toderi,
"Il decollo", 1998, proiezione video, Loop DVD.
Courtesy Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

Teatro/Pubblico si scusa con gli interessati e con i lettori.



gli spettacoli in programmazione nei mesi di dicembre 2003 e gennaio 2004

sei personaggi in cerca d'autore

al teatro carignano fino al 7 dicembre
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

othello, per morire in un tuo bacio

al teatro gobetti fino al 14 dicembre
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

la brocca rotta

al teatro carignano dal 9 al 14 dicembre
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

caligola

al teatro carignano dal 16 al 21 dicembre
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

questa sera si recita a soggetto

al teatro alfieri dal 17 al 21 dicembre
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 e ore 20.45

il flauto magico

al teatro carignano dal 27 dicembre 2003 al 4 gennaio 2004
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

napoli hotel excelsior

al teatro carignano dal 7 al 25 gennaio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

l'età dell'oro

al teatro gobetti dal 13 al 18 gennaio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

la storia del labirinto

al teatro gobetti dal 20 al 24 gennaio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

il cerchio di gesso del caucaso

al teatro alfieri dal 20 al 25 gennaio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

l'istruttoria

cavallerizza reale dal 13 al 31 gennaio
feriali ore 20.45 - domenica riposo

la tempesta

teatro carignano dal 27 gennaio all'1 febbraio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

baby doll

teatro gobetti dal 27 gennaio all'1 febbraio
feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

pene d'amore perdute

A causa delle numerose richieste da parte del pubblico, saranno programmate altre sei recite dello spettacolo dal 13 al 18 aprile 2004. Sono aperte le rivendite presso la biglietteria TST di via Roma, 49

**festival delle colline torinesi
museo nazionale del cinema
associazione amici del festival
SERMIG**

arsenale della pace 19 gennaio

guerra

di Pippo del Bono

ore 20.00

proiezione del film

ore 21.30

spettacolo teatrale

info 347 9606964



TEATRO STABILE TORINO teatro PUBBLICO

/dicembregennaioio:

Boursier_politica e memoria **d'Amico**_quale Pirandello
Porcheddu_persona e personaggio **Guccini**_teatri sonori
Focus_teatro e Africa **Forum**_la scuola del teatro **Calopresti**_il
ciclope **Archivio**_se questo è un uomo **Stagione**_Curino,
Shakespeare, Kleist...

/il collasso del personaggio

di Andrea Porcheddu

Persona e personaggio. L'etimologia accosta due termini apparentemente distanti. Là dove c'è un *personaggio*, si pensa oggi, sembra essersi smarrita l'identità della *persona*. Nella vulgata comune, infatti, il personaggio è diventato qualcosa che si distanzia profondamente dall'essenza (intima, verrebbe da dire) del soggetto. Il processo risulta interessante, anche e soprattutto se si pensa che *persona* indicava la maschera che, nel teatro latino, utilizzavano gli attori. Oggi chi è semplicemente persona non ha le carte in regola per essere personaggio: che è accezione tutta virata al glamour televisivo-cinematografico, allo star-system, al consumo veloce del quarto d'ora di celebrità che Warhol indicava come prerogativa di qualsiasi uomo (o dell'uomo qualsiasi...). E se Pirandello immaginava personaggi in cerca d'autore, potremmo individuare ben più facilmente, oggi, autori in cerca disperata di "personaggi" capaci di legittimare l'opera autoriale. Questo è un aspetto del problema, vi è però anche una seconda possibile argomentazione. A fronte del personaggio diventato nuova icona, nuova maschera (dal calciatore alla velina, all'ospite dei salotti televisivi indicati con il semplice nome proprio), facilmente identificabile e oggetto sistematico di proiezione e identificazione collettiva, la persona, in un versante opposto, è diventata campo d'indagine teatrale, strumento di creazione artistica in quanto tale. Persona come corpo, come strumento, come (auto)biografia che si fa esposizione e istallazione. L'autobiografismo trionfa al teatro: l'attore è in scena non più e non tanto perché – in quanto ossimoro – dà presenza ad una assenza, ossia perché "veste" o incarna il personaggio (che è modello-maschera inesistente ma da rappresentare).

SEQUE A PAGINA 2

quale pirandello

di Masolino d'Amico

Sei personaggi in cerca d'autore e *Questa sera si recita a soggetto* sono rispettivamente la prima e la terza commedia della cosiddetta trilogia sul teatro di Luigi Pirandello (la seconda è *Ciascuno a suo modo*). Sono lavori in cui il grande drammaturgo siciliano si interroga, anche beffardamente, sulla natura dello spettacolo teatrale. Nei *Sei personaggi*, come si sa, una troupe di attori che sta provando una pièce (la *Finzione*) viene interrotta dalla Vita, ossia dall'intervento di sei persone autentiche che chiedono di diventare loro l'oggetto della rappresentazione – vogliono che il teatro, raccontando la loro storia vera, diventi la Verità. In *Questa sera si recita a soggetto* un regista-demiurgo si vanta di poter far succedere sulla scena tutto quello che vuole, pungolando i suoi attori, una volta calati in una situazione, a improvvisare – ma poi quegli stessi attori, superando un disagio iniziale, entrano così bene nelle parti da eliminarlo e fare a modo loro. In entrambi questi apologhi, bisogna aggiungere, Pirandello bara scopertamente: infatti i sei personaggi altro non sono che sei attori che recitano la parte di persone autentiche, mentre gli altri recitano la parte di attori. E in *Questa sera si recita a soggetto*, naturalmente, gli attori (ossia, gli attori che recitano la parte di attori), non improvvisano affatto, ma fingono di improvvisare, seguendo il copione. In questo lavoro è finto persino il pubblico, o meglio quella parte di pubblico (altri attori) che partecipa all'azione, protestando rumorosamente contro quello che succede sul palcoscenico.

Delle due commedie la seconda, *Questa sera si recita a soggetto*, non è mai diventata veramente popolare (come non lo è mai diventato *Ciascuno a suo modo*), mentre i *Sei personaggi* non ha mai smesso di essere una pietra miliare del teatro del Novecento, alle dimensioni della cui influenza si può accostare, forse, soltanto *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Che sia allestito in Italia non è dunque un fatto eccezionale, ma semmai la regola: rare sono le stagioni in cui ciò non avviene. Che peraltro sia riproposto contemporaneamente a una nuova e accuratissima edizione di *Questa sera si recita a soggetto*, nata in circostanze affatto indipendenti, non sembra casuale. Il teatro, questa istituzione in crisi da duemila anni e sempre risorgente

SEQUE A PAGINA 2

/della politica della memoria

di Guido Boursier

Tre variazioni sul tema della violenza del potere, dell'insensatezza della guerra e della volubilità della giustizia, della volenterosa complicità dei carnefici nell'abisso di Auschwitz. In cartellone a scadenze ravvicinate, potrebbero riaprire il discorso sui diversi modi di intendere il "teatro politico" – ma per carità, se ne è già discusso sino allo sfinimento – e fanno soprattutto riflettere sul recupero della memoria dei momenti più importanti nel confronto fra teatro e società, com'è nei programmi dello Stabile torinese particolarmente dedicati ai giovani. Le date sono significative: *Caligola* di Albert Camus, scritta sette anni prima, va in scena nel 1945, *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht nel 1954, *L'istruttoria* di Peter Weiss nel 1965. Camus annota nei suoi "Taccuini", dopo il debutto: «Trenta articoli. La ragione delle lodi è sbagliata quanto quella delle critiche. Soltanto una o due voci autentiche o commosse». In realtà, appena usciti dalla fornace della guerra e degli stermini, era difficile accettare un eroe funesto che, sibilando d'impossibile e disgustato da tutto quello che lo circonda, tenta di esercitare la sua libertà attraverso il delitto e lo stravolgimento di ogni regola e

SEQUE A PAGINA 3

teatro **PERCORSI**

QUALE PIRANDELLO - segue dalla prima

dalle sue ceneri, è portato a mettere in discussione, ogni tanto, la sua stessa natura: ed è opportuno che lo faccia anche oggi, quando si sente chiedere spesso di giustificare la propria esistenza, non soltanto dal governo o dalle amministrazioni locali che decidono di tagliargli drasticamente le sovvenzioni. Ha senso uscire per vedere uno spettacolo dal vivo quando una scatoletta animata ci porta in casa tutto, anzi, in teoria il meglio di tutto quanto il tutto può contenere? Sì, in passato anche la radio, anche il cinema avevano portato una minaccia analoga, e il teatro era sopravvissuto. Ma le dimensioni della diffusione della Tv hanno fatto impallidire quei precedenti, e particolarmente in Italia, dove la borghesia, che negli altri paesi dell'Occidente è la principale consumatrice di teatro, non aveva gli stessi anticorpi, mettemmo, di altre società civili. In Francia, in Inghilterra, in Germania esisteva una solida tradizione teatrale, che entro certe

misure ha resistito, impedendo in qualche misura al nuovo medium di diventare così importante. Lo stesso discorso si potrebbe fare per i giornali: nelle nazioni dove si leggeva molto, molti hanno continuato a leggerli; dove come da noi tanti sono passati dal semianalfabetismo alla Tv, le tirature da basse sono diventate bassissime o addirittura quasi inesistenti. Ora, così come molti direttori di giornali abbacinati dal fenomeno televisivo hanno tentato di rincorrerlo, facendo (con esiti, bisogna aggiungere, assai deludenti) dei giornali orientati sulla Tv; anche il teatro, almeno un certo teatro, ha creduto di far sentire gli spettatori più a loro agio offrendo loro una specie di televisione adattata - divi televisivi a rifare se stessi, e procedimenti televisivi, proiezioni, microfoni, persino (mi ci sono trovato una volta, a Milano, in un teatro di proprietà della Fininvest!) presentatori a chiedere al pubblico "un bell'applauso".

Ebbene, Pirandello rappresenta una reazione contro tutto ciò, un riportare il teatro alla sua essenza e alle sue funzioni, ricordando al pubblico - e ricordandoglielo, in questi due lavori, con un estro rimasto affascinante ancora ottant'anni dopo che sono stati scritti - che il teatro è innanzitutto gioco con persone vive, discussione continua, dialettica, happening, ambiguità, sorpresa, anche quando come qui la finzione è dichiarata. Il bambino sa che il prestigiatore lo inganna, ma vuole essere ingannato, e se ne delizia: purché il prestigiatore sia lì davanti a lui, in carne e ossa, fallibile come qualunque essere umano non sia fatto di celluloido o di variazioni di intensità luminosa trasmesse da tubi a raggi catodici.

MASOLINO D'AMICO

Luigi Pirandello
e, in basso,
Albert Camus

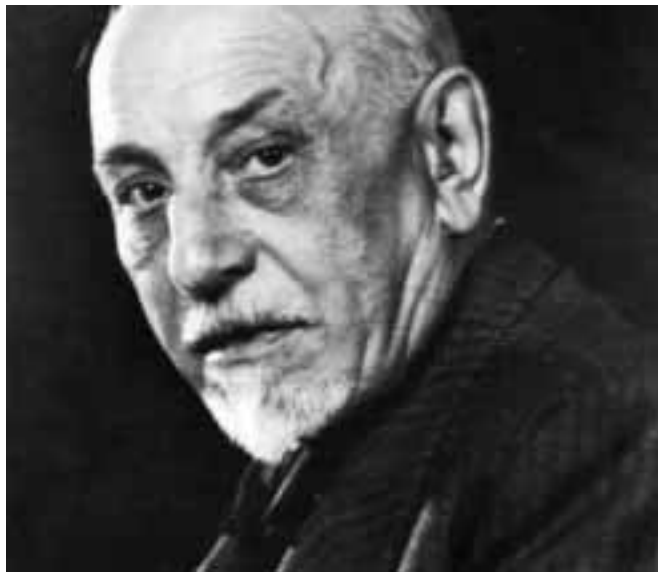
sei personaggi in cerca d'autore

di
Luigi Pirandello
con
Carlo Cecchi
Luisa De Santis, Paolo Graziosi,
Angelica Ippolito, Antonia Truppo
Alessandro Baldinotti, Isabella Carloni
regia di
Carlo Cecchi

teatro carignano
dal 2 al 7 dicembre 2003

questa sera si recita a soggetto

di
Luigi Pirandello
con
Valeria Moriconi, Vittorio Franceschi,
Sergio Romano, Manuela Mandracchia,
Pierluigi Corallo, Vittoria Di Pace,
Greta Zanparini, Milutin Dapevic
regia di
Massimo Castrì
teatro alfiere
dal 17 al 21 dicembre 2003
(domenica doppia recita ore 15.30 e ore 20.45)



IL COLLASSO DEL PERSONAGGIO - segue dalla prima

Egli è in scena proprio perché la sua vita, il suo corpo, il suo essere viene mostrato come arte: teatro in quanto autobiografia. Dimenticate le suggestioni di Cicciolina e di Rosa Fumetto, il corpo si è spettacolarizzato come evidente dimostrazione di una teatralità insita (e condivisibile) dell'autobiografismo. La tendenza, non assoluta ma riscontrabile, è tutta in direzione di una affermazione dell'io, del soggettivismo privo di mediazione: naturalmente l'attore ha sempre esposto una parte di sé, non solo stanislavskianamente parlando, dal mo-

mento che in ogni "reviviscenza" si cela una intimità scandalosa, ma anche - paradossalmente - in brechtiani straniamenti che vedono l'attore ben presente a se stesso e agli altri.

Ma gli ambiti di analisi si sono ampliati: dal teatro delle "diverse abilità", alle sempre più frequenti incursioni in ambiti "sociali" (dal carcere ai centri di cura), alle derive poetiche della marginalità (con i barboni di Pippo Delbono a fare da paradigmatico modello internazionale), la scena si è moltiplicata, sfaccettata, complicata. Il rischio, all'orizzonte, è la perdita di identità dell'attore: attore "tradizionale", si intende, ossia quell'attore "di scuola" - e non a caso su queste pagine pubblichiamo una articolata conversazione sul tema - capace di affrontare il personaggio, con strumenti e tecniche adeguate. Se a prevalere è il soggetto in quanto tale, la "storia di vita", la fascinazione del sé sulla deriva delle arti figurative, istallative e performative (basti pensare al lavoro di Marina Abramovic), quel che si può evidenziare è la naturale tendenza a trovare una risposta - tutta teatrale - alla disintegrazione dell'individuo postmoderno. Un soggetto prigioniero della perdita di identità, scosso nel profondo da istanze disgreganti, privato di certezze e di momenti identificativi. Compare, tutte, nel grande cinema della vita, con l'ansia di dover essere protagonisti: e i personaggi pirandelliani, allora, si colorano di storie private, di manie passate, di inquietudini umanesime di chi è, e vuole essere, ancora persona...

ANDREA PORCHEDDU



callgola

di
Albert Camus
con
Franco Branciaroli
Andrea Soffiantini, Franco Olivero,
Paolo Besegato, Lino Guanciale,
Tommaso Cardarelli, Gabriella Zanparini,
Gaetano D'Amico, Claudio Migliavacca,
Nanni Tormen, Ettore Cibelli, Tina Boscarelli
regia di
Claudio Longhi

teatro carignano
dal 16 al 21 dicembre 2003

**L'istruttoria**

di
Peter Weiss
traduzione di
Giorgio Zampa
con
Roberto Abbati, Paolo Bocelli,
Cristina Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio,
Giuseppe L'Abbadessa, Milena Mettieri,
Tania Rocchetta
regia di
Gigi Dall'Aglio
cavallerizza reale
dal 13 gennaio all'1 febbraio 2004

Il cerchio di gesso del caucaso

di
Bertolt Brecht
versione italiana di
Eduardo Sanguineti
con
Lello Arena, Marco Avogadro, Bruno Brighetti,
Giovanni Calò, Bino Costa, Piergiorgio Fasolo,
Nunzia Greco, Adriano Jurishevich,
Alessandro Maggi, Manuela Massini,
Giuliana Natale, Orietta Notari,
Angela Palladino, Roberto Serpi, Paolo Serra,
Mariella Speranza, Lia Zinno
regia di
Benno Besson
teatro alfiere
dal 20 al 25 gennaio 2004

DELLA POLITICA DELLA MEMORIA - segue dalla prima

valore. Troppo facile, allora, pensare ad altri orrori e al fantasma di Hitler, benché il "forsennato distruttore" Caligola si collochi a distanze astrali dai deliri del *Mein Kampf*. Ecco che cosa dice al giovane patrizio Scipione: Caligola - Se tu sapessi contare sapresti che la più modesta guerricciola di un tiranno ragionevole costerebbe mille volte più cara dei capricci della mia fantasia. Scipione - Ma almeno sarebbe comprensibile. E capire è essenziale.

Caligola - Il destino non si capisce mai e per questo mi sono fatto Destino degli altri. Ho preso l'aspetto stupido e impenetrabile degli dei: e proprio questo è ciò che i tuoi colleghi hanno cominciato ad adorare poco fa.

Scipione - E proprio questo è bestemmia, Caio.

Caligola - No, Scipione: è teatro. L'errore di tutta quella gente è di non credere abbastanza al teatro. Se ci credessero saprebbero ch'è consentito, al primo che passa, di recitare la tragedia del cielo e farsi dio. Basta indurirsi il cuore. Si sente il fiato di Shakespeare nella battuta e nella struttura del testo che scopre e conduce alle estreme conseguenze il meccanismo devastante del Potere, riflettendolo nel precipitare dell'azione teatrale, dello scontro fra il protagonista e gli altri personaggi - che è ciò che conta, in palcoscenico - ma il tono è spesso di commedia nera, borghese, disincantata e alla fine. Tra poco, non a caso, trionferà in Francia il teatro dell'assurdo. *Caligola* è un capolavoro inquieto, nella temperie dell'esistenzialismo, quando Sartre affermava che l'uomo progetta, appunto, di essere Dio e quindi va incontro a tutti gli immaginabili scacchi e disastri di tale presunzione. E sta in eccezionale equilibrio tra la grandiosità e la banalità del male.

Del tutto immersa in quest'ultima, la banalità che abbiamo imparato a riconoscere, nei vent'anni successivi, sotto la "mostrosità" del nazismo, nella diligenza impiegatizia e burocratica al servizio del genocidio, è, invece, *L'istruttoria*, resoconto dei momenti salienti del processo svoltosi a Francoforte nel 1963-64 contro un manipolo di guardie e funzionari del campo di sterminio di Auschwitz. Weiss non ha cambiato le parole degli interrogatori, dei giudici, dei testimoni e degli imputati, ma le ha collocate in forma di oratorio, con un'aspra tensione poetica che supera i confini del teatro-documento e diventa una sorta di laica rappresentazione dell'ordinaria barbarie quotidiana che dal lager può arrivare al nostro tempo. Così gli episodi più terribili - la bambina che si nasconde fra i morti

perché con i vivi non si può più stare, l'assassinio di Lili Toller colpevole di speranza, il capo infermiere amante delle cifre tonde che alzava il numero dei malati destinati alla camera a gas - sono meno insopportabili delle giustificazioni, i sorrisi di condiscendenza, l'indignazione degli imputati e della difesa di questi assassini di serie B che "hanno fatto solamente il loro dovere" e rispondono di "accuse che da tempo si sarebbero dovute considerare cadute in prescrizione". Contro la dimenticanza, il revisionismo, l'antisemitismo, il razzismo, il conformismo e l'appiattimento cerebrale, *L'istruttoria* è uno spettacolo fortemente evocativo ed emotivo da cui, come hanno detto i ragazzi che l'hanno recentemente visto a Milano, «non puoi uscire con 'eri prima». Certo, a questo punto, rischia di diventare un po' troppo scontato e plateale l'ottimismo didattico del *Cerchio di gesso del Caucaso*, favola a lieto fine dove le disgrazie della virtù e dei trasporti materni della serva Gruscha, travolta da congiure e guerre di potenti crudelissimi, sono risolti e premiati

da un falso giudice ubriaccone e corrotto. Senza dimenticare che, mentre l'opera veniva allestita al Berliner Ensemble, nelle strade della città vagavano i superstiti della rivolta operaia stroncata l'anno precedente dai carri armati sovietici. Ma tanti - per quanto costruito a tavolino e manierato sia l'accumulo di incidenti e traversie "esemplari", la maniera di Brecht è proprio il teatro, il gusto della messinscena, della finzione, del trucco a fin di bene, con la zampata, in questo caso, del sarcasmo che condisce i dialoghi, gli sberleffi del giudice. Merita, insomma, la memoria a cui si è consacrato Benno Besson, amico e discepolo fedele. Al traduttore Edoardo Sanguineti il merito di una lingua che batte felicemente dove l'autore vuole.

GUIDO BOURSIER

In questa pagina:
in alto l'ingresso del campo di
concentramento di Auschwitz;
sotto una scena de *L'istruttoria*,
regia Gigi Dall'Aglio



nuovi teatri sonori

di Gerardo Guccini

Partiture

Parlando di Nuovo Teatro, si sono talmente utilizzate e approfondite le nozioni di 'corpo', 'immagine' e 'spazio' da far passare in sottordine il fatto che le realizzazioni e le tecniche approntate dalla ricerca teatrale hanno via via dispiegato, ormai da quasi mezzo secolo a questa parte, una vasta gamma di 'teatri sonori' reciprocamente accomunati dalle funzioni strutturali e genetiche che vi esercitano gli elementi di carattere acustico (vocali, fonici, rumorali, musicali, semi-rumorali). Forse, come suggerisce De Marinis in un'importante contributo sulla "vocazione teatrale" di Luigi Nono, le disattenzioni verso la dimensione sonora del Nuovo Teatro sono state quanto meno facilitate, in ambito teatrológico, dall'"inconscia pulsione a non voler condividere il proprio campo d'indagine con le contigue competenze di una musicologia, la quale, d'altra parte, si è mostrata a sua volta pochissimo incline ad includere fra gli eventi musicali del XX secolo le inferenze acustiche del mondo teatrale, come, per non fare che qualche esempio, il lavoro sui risonatori di Grotowski, la phoné di Carmelo Bene, l'"attore-musica" di Leo de Berardinis, le "scritture vocali" di Gabriella Bartolomei. In ogni caso, l'attenzione dei teatranti per la presenza scenica del suono (sia esso cantato oppure puramente musicale) si è tradotta in tecniche, generi, teorie, momenti di svolta e rifondazione, che, nel complesso, hanno influito sia sulle diverse concezioni di teatro che sull'articolazione delle pratiche sceniche, rendendo decisamente problematica la distinzione categorica fra ciò che è teatro musicale e ciò che è teatro *tout court*, oppure, ancora più radicalmente, fra ciò che è teatro e ciò che è musica. Se includiamo nella fruizione del suono la visione di come tale suono è prodotto, la musica diventa infatti un evento in sé teatrale, essendo per l'appunto il teatro arte dell'azione in presenza. Allo stesso modo, se escludiamo la visione dalla fruizione dello spettacolo, il teatro si decanta in esperienze acustiche, che, in certi casi, evidenziano l'esistenza di raffinate tessiture che, per precisione e varietà timbrica, non hanno nulla da invidiare alle partiture della musica colta. Non a caso, nel 1966, colpito dall'esplosiva esuberanza fisica e vocale del Living, Luigi Nono decise di coinvolgere questa celebre formazione, allora esule in Italia, nel processo compositivo di *A floresta é jovem e cheja de vida*, che, secondo Enzo Restagno, riuscì la sua "opera fonicamente più violenta", un vero e proprio "assalto sonoro nei confronti della parola". Il caso di *Floresta*, pur essendo restato senza seguito, illustra le affinità fra la punta avanzata della sperimentazione musicale e il Nuovo Teatro, che, proprio in quegli anni, sondava, da un lato, le dinamiche corporee dell'azione fonica e, dall'altro, il suo costituirsi in forme sonore suscettibili di autonomi sviluppi e articolazioni. C'era una forte spinta a sperimentare e a acquisire le possibilità di emissione che erano state fino allora escluse dall'imperante modello del linguaggio parlato. Non si voleva più essere, in teatro, un'imitazione dell'individuo sociale; d'altra parte, però, l'identità scenica rigenerata che il Nuovo Teatro prometteva agli attori era ancora tutta da scoprire, da definire, da inventare. Ludwig Flaszyn, il dramaturg di Grotowski, spiega nel programma di sala di *Akropolis* (1962) come, per realizzare questo spettacolo, fosse stato necessario dilatare i mezzi vocali d'espressione riannucando nell'attore i suoni del mondo animale e di quello culturale... In quegli stessi anni, la sperimentazione delle cantine ro-



mano opera, anziché sull'ampliamento e sull'integrazione del parlato, sulla decontestualizzazione dei segni verbali: la parola viene reificata, analizzata e scomposta per una ricerca del timbro e dei suoni. Carlo Quartucci, allestendo a più riprese Beckett fra il 1959 e il 1963, cerca di far perdere al linguaggio la sua funzione di "comunicazione logica e psicologica" per lasciare il posto a "una comunicazione ritmica e fonetica"; poi, mettendo in scena *Zip, Lap Lip Yap Mam Crep Plip Scrap & la Grande Mam* (1965) del drammaturgo Giuliano Scabia, apre ulteriormente la sua ricerca agli influssi della musica colta contemporanea. Ancor prima che *Foresta* assimilasse le voci e i rumori del Living, il teatro di Quartucci fa propria, con la mediazione giocosa e vitalistica di Scabia, già stretto collaboratore letterario di Nono, la scomposizione del corpo verbale in particelle foniche da combinare e disporre secondo i criteri d'una logica soprattutto musicale. Dal momento che il Nuovo Teatro non s'identificava nella rappresentazione d'un testo scritto, ma era esso stesso "scrittura scenica" e si compiva di volta in volta in quanto aggregato delle azioni, dei suoni e delle immagini che accadevano ed esistevano nel tempo/spazio dell'evento, si poneva il problema di individuare la natura estetica e fenomenologica di questo aggregato, e cioè, di capire cosa garantisce l'esistenza dello spettacolo al di là dei suoi momenti di attuazione e quale fosse il calco, il sedimento, la forma indipendente e continua della drammaturgia scenicamente realizzata. A queste esigenze ha efficacemente risposto l'assunzione del concetto di partitura. La partitura non solo consente l'elaborazione di contenuti ad alta definizione formale, non solo attiva principi d'ordine afflato impermeabili alla sospensione della logica semantica, ma mantiene queste sue prerogative anche qualora si tratti - come nel caso del Nuovo Teatro - di partiture puramente mnemoniche, non sistematicamente notate né suscettibili di formalizzazioni propedeutiche alla realizzazione spettacolare. Teatralmente, il concetto di partitura è stato teorizzato e capillarmente applicato ad ogni articolazione e livello performativo dall'Odin Teatret di Eugenio Barba, mentre ha trovato in

Leo de Berardinis il poeta scenico che ne ha riavvicinato le strutture e i contenuti all'originaria matrice musicale. Le note messe in partitura sono già di per sé una musica compiuta alla quale non manca che il suono. In teatro, invece, la partitura performativa sembrerebbe smarrire, al di fuori della propria concreta attuazione, senso, valore, identità, sostanza, risolvendosi in sedimenti mnemonici e residui documentari. Queste parti scannate dell'identità complessiva dello spettacolo, possono però corrispondere, come dice Leo de Berardinis, a un "pensiero-musica" che ristabilisce la poesia delle concezioni compositive, facendo derivare l'evento scenico da un senso della melodia e del ritmo, che, non soltanto s'incarna nelle melodie e nei ritmi effettivamente eseguiti, ma modella ed anima tanto l'azione dell'attore che la visione dello spettatore. La codificazione dello spettacolo in partiture dinamiche e trasformabili nel tempo, che - riprendendo la terminologia di Leo de Berardinis - risultano dalla compenetrazione fra il "pensiero-musica" dell'ideatore scenico e la presenza attuativa dell'"attore-musica", ha quindi prodotto, nelle prassi del Nuovo Teatro, delle sotto-partiture sonore che riguardano l'organizzazione del livello acustico. A questo proposito, va immediatamente precisato che le sotto-partiture sonore del Nuovo Teatro non si risolvono, come accade nel teatro lirico, in momenti espressivi indipendenti. L'Opera, infatti, prevede, in primo luogo, la definizione testuale di situazioni, emozioni e caratteri decisamente scolpiti; che la musica, poi, interpreta e realizza fissandoli in forme sonore; mentre il Nuovo Teatro, scaturito dalla rimozione dei sistemi fondati sulla rappresentazione del personaggio scritto, procede per sommatore orizzontali che inquadrano gli elementi sonori, non già nella successione assiale che congiunge soggetto/testo/spettacolo, ma in delicati e mutevoli rapporti d'interazione con gli attori e le immagini.

I teatri della 'presenza'

Dove l'attore è perno e protagonista assoluto dello spettacolo, gli elementi sonori sono soprattutto di carattere fonico/vocale e dilatano la dimensione corporea del performer proiettando nella voce quanto si verifica nelle più riposte cavità organiche. La voce costituisce allora l'impronta acustica d'una carnalità specifica, unica, irripetibile; e, al contempo, prolunga all'interno dell'evento la genesi fisiologica del performer, che, secondo l'insegnamento grotowskiano, radica i propri impulsi nell'atto profondo della fonazione. Attuando una variante importantissima che segnerà l'atmosfera acustica del teatro di gruppo degli anni Settanta, Eugenio Barba introduce nel severo training derivato da Grotowski anche degli strumenti musicali, che, ripresi in scena, vengono a svolgere un ruolo di sutura fra l'estroversione dei singoli processi formativi e l'articolazione drammaturgica dello spettacolo, la cui atmosfera viene spesso decisa da sonorità memorabili come la fisarmonica di Else Marie Laukwick in *Min Fars Hus* (1972) oppure il tamburo di Iben Nagel Rasmussen in

othello per morire in un tuo bacio

di Stefania Bertola e Michele Di Mauro con

Michele Di Mauro e Lucilla Giagnoni
Carlo Bertola (violoncello),
Patricia Lowe (voce)regia di
Michele Di Mauroteatro gobetti
dal 2 al 14 dicembre 2003**Il flauto magico**uno spettacolo di
teatro in nero
realizzato sui temi di
W. A. Mozart
con14 attori, ballerini, musicisti, marionettisti e tecnici
adattamento e regia di

Jozef Bednárík

teatro carignano
dal 27 dicembre 2003
al 4 gennaio 2004

(1 gennaio 2004, riposo)

Came! And the day will be ours (1976). Ma a segnare stabilmente le pratiche del Nuovo Teatro è il ruolo che il suono fonico ricopre al suo interno sono i training, gli esercizi, le tecniche, che vengono ora derivate dai gruppi/guida ora ricavate dai canti etnici di svariate tradizioni. Fra il 1972 e il 1974, Leo de Berardinis e Pèra Peraragallo scelgono di immergersi nella difficile realtà sociale di Marigliano, un paese dell'entroterra napoletano, per ritrovare le radici più autentiche del fare teatro; e li esplorano la sonorità forte del dialetto, le zone di compatibilità fra la voce dell'attore e la performance musicale e i meccanismi dell'improvvisazione attoriale e di quella jazzistica. Dal rock dei primi anni Settanta proviene il fenomeno di Demetrio Stratos che sviluppa una tecnica vocale proveniente dalla tradizione orientale, che va dal basso gutturale al canto diafonico, proponendo anche una dimensione "teatrale" del canto con il lavoro sulla sillabazione e sulle dinamiche della pronuncia. Il 1975 è l'anno dello spettacolo *Morte della Geometria* del gruppo fiorentino Furoribus, dove per la prima volta Gabriella Bartolomei, fa uso di microfono, ma è in *Winnie, dello sguardo* (1978) da *Happy days* di Beckett, per la regia di Pier'Alli e la musica di Bussotti, che tiene per la prima volta un microfono in petto così da far percepire ogni piccolo movimento della voce. Con il *Manfred* del 1979, sempre grazie all'amplificazione, la vocale di Carmelo Bene si afferma in quanto oggetto assoluto dello spazio teatrale, divenendo oggetto di culto e imitazione. La ricerca sulla performance vocale viene impostata e condotta in svariati ambiti: nei laboratori fondati sulla centralità dell'attore; negli stretti sodalizi fra musicisti/compositori e musicisti/cantanti (emblematici i binomi Luciano Berio/Cathy Berberian; Giacinto Scelsi/Michiko Hirayama); nella visività integrata del teatro di Pier'Alli, dove le scritture vocali di Gabriella Bartolomei convivono con le partiture di Bussotti e Sciarrino, implicando il principio d'una autorialità plurale. Da questo fervore scaturiscono pratiche e nozioni generalmente diffuse e condivise [...]

I teatri della "visione"

Luigi Nono, sintetizzando il caratteristico orrore del moderno novecentesco per le tautologie espressive, afferma che va senz'altro spezzato il primitivo rapporto fra dimensione sonora e dimensione visiva per cui "vedo quello che ascolto, e ascolto ciò che vedo". Sia in musica che in ambito teatrale, il principio della diachronia percettiva segna i percorsi della ricerca artistica, ma, mentre nei processi della composizione musicale la sua influenza scaturisce dall'adozione di criteri di valore "moderni" e contrapposti alla tradizione, teatralmente, a rendere attiva, pregnante e ricorrente l'interazione fra suoni, movimenti e immagini reciprocamente distinti, ha provveduto un fatto al contempo estetico e operativo, formale e umano come la rottura delle gerarchie procedurali e la conseguente emancipazione dei singoli percorsi attivativi. Sotto questo aspetto, il musicista John Cage ha svolto un ruolo di primaria importanza, tanto da risultare una delle personalità più influenti del secondo Novecento. La rottura delle tautologie espressive proprie della tradizione ottocentesca — nella quale, gros-

so modo, il testo esprime la situazione e la musica esprime il testo —, comporta e diffonde a raggriglia negli anni delle seconde avanguardie l'evasione dal senso, il ripudio del significato, l'invalidazione della linearità narrativa; eppure, storicamente, la sua applicazione finisce per fecondare la scoperta di altre vie di accesso al senso, al significato e alla narrazione. Incominciamo con l'osservare le fluttuazioni subite dagli assetti fra i diversi livelli performativi nell'opera di Bob Wilson, i cui spettacoli fortemente visivi infrangono, nel Nuovo Teatro italiano dei primi anni Settanta, l'assoluto predominio del gesto e del corpo nella sua interezza espressiva. In *Einstein on the Beach* del 1976, la scenografia, la musica minimalista di Philip Glass e le danze di Lucinda Childs scorrono parallelamente, creando un insieme non programmato anche se coreografato in maniera forte [...]. Mentre, nelle soluzioni dei teatri del corpo o della "presenza" scenica, la partitura sonora è un'estensione organizzata dell'azione performativa e, in quanto tale, estroflette acusticamente l'identità organica dell'attore oppure connota in senso drammatico le linee del suo agire; in quelle dei teatri dell'immagine o della "visione", la partitura sonora è in primo luogo un opus autonomo che si intreccia e connette in vario modo all'unità risultante e molteplice dell'opera, che, secondo l'etimologia latina, significa per l'appunto "lavori". Anche per questa ragione la dimensione acustica dei teatri *immediati* è spesso affidata a un compositore, che, talora, realizza la partitura in rapporto di stretta collaborazione con il regista, talaltra, in condizioni di assoluta autonomia, prefigurando la necessità di meccanismi interattivi di sutura che connettono le parti distanti del suono, della figurazione, del movimento. Le modalità sono molteplici. Giorgio Barberio Corsetti, regista d'un gruppo storico degli anni Settanta come La Gaia Scienza, estrae dalla storia di Medea flussi figurativi che intrecciano tre differenti tipologie visive: le immagini proiettate su schermo; quelle stabilite dall'azione performativa degli attori/cantanti; quelle composte dal vivo nello spazio della rappresentazione. Paolo Rosa di Studio Azzurro oscilla, nelle collaborazioni con i musicisti, fra la concezione comune dell'idea di pertinenza e l'assunzione dell'opus sonoro già composto: da un progetto condiviso discende Experimentum Mundi del 1991, che, richiamando le prassi del "teatro strumentale" di Kagel, mostra, a oggettivare visivamente il processo produttivo del suono, gruppi di artigiani al lavoro (fabbrici, falegnami, scarpellini, calzolari eccetera). Fin da *La camera astratta* (1987), l'"opera-video" che apre una nuova stagione del teatro immagine italiano e che Studio Azzurro realizza assieme a Barberio Corsetti, Paolo Rosa esplora le possibilità di resa emblematica delle video installazioni, predisponendo la sintassi d'un immaginario interattivo che si sarebbe poi trasferito, come il montaggio di Ronconi e la narritività parallela e dissociata di Peter Sellars, al rinnovamento spettacolare dell'opera e della musica colta contemporanea.

Altri "teatri sonori" fra sincretismo e antiche risorgenze
Fra i modelli paradigmatici del teatro del corpo e del teatro dell'immagine si svolgono inoltre percorsi trasversali e sincretici, che ampliano ulteriormente le gamme dei "teatri

napoli hotel excelsior

testo e musiche di
Raffaele Viviani
con
Tato Russo
regia di
Tato Russo

teatro carignano
dal 7 al 25 gennaio 2004

sonori". Marco Martinelli, ne *L'isola di Alcina* (Venezia, 2000), probabilmente il suo capolavoro, ricompono musica, vocalità fonica e piano visivo, in una limpida sintesi che, pur evitando tautologie di taglio regressivo, riconduce sotto l'egida d'un segno drammatico quasi intagliato tant'è duro, netto ed espressivo, interazioni, dispiegamenti formali, giustapposizioni e spazi polcentrici. Lo spettacolo reca come sottotitolo "concerto per corno e voce romagnola": una definizione che include un percorso [...]. Eppure non è in queste zone di trasfigurazione fonica e di irripetibile incanto scenico, che le antiche, solide ed efficienti modalità dei teatri musicali extra/opertistici (ai quali è dedicato dal 2001 il Festival delle Notte Malatestiane) sono tornate a riprodursi, mettendo infine radici nel mondo d'una ricerca intermediale rifondata dalla spinta a incontrare e a raggiungere interlocutori non teatralmente informati, non specialistici, ma "popolari", a loro volta bisognosi di condividere l'esperienza d'un comune sentire. Ricordiamo, fra le esperienze riconducibili a questa multiforme rinascita, il teatro musicale che George Asperghis ha realizzato (dapprima a Bagnole, 1976-1991, poi al teatro Amandiers di Nanterre) facendo lavorare assieme musicisti e attori al di fuori delle regole dell'opera: le "opere senza canto" di Giovanni Tamborino, caratterizzate da una stimolante giustapposizione di recitazione foneticamente rilevata e musica percussiva; l'esemplare percorso iniziato dal regista Salvatore Tramaecce e da Korea Teatro con l'atto unico *America*, tratto dall'omonimo romanzo di Kafka, su musiche di Luigi Mosca (Venezia, 1999). La musica vissuta, che s'incarna nel meticcio dei centri sociali, nel rock, nella riscoperta delle radici etniche, nel lavoro degli ensemble specialistici (come i percussionisti di Tamborino o le vocaliste di Giovanna Marini) o i musicisti klezmer di Moni Ovadia), svolge oggi, nei riguardi del teatro, un'azione fecondante analoga a quella esercitata dal musica popolare urbana fra il XVII e il XVIII secolo. Allora proliferarono i generi misti, dall'*opéra comique* al *vaudeville*, adesso prende corpo una spettacolarità mescolata, che, pur rifuggendo dalla fissità categorica dei "generi", ribadisce l'efficacia del proprio sistema combinatorio, affiancando identità sceniche fortemente caratterizzate e gruppi musicali perfettamente consapevoli delle valenze performative del loro agire. Non si tratta di calchi o varianti dal modello del music-hall, ma di assunzioni elettive per cui i teatranti e i musicisti cercano gli uni negli altri e ognuno all'interno delle proprie abilità liminari (musicali) per i teatranti, teatrali per i musicisti) i mezzi per tendere al compimento della propria identità scenica, mantenendone tuttavia aperto — e, quindi, percepibile, attivo, drammatico — l'istinto a rapportarsi e a divenire. È questa, se vogliamo, una forma dell'esperienza che segna profondamente l'ultimo Novecento; la vediamo infatti risorgere (talvolta degenerando in formula) in filoni, in sodalizi e in prototipi spettacolari di storica importanza come, ad esempio, *La gatta Cenerentola* (1976) di Roberto de Simone o *Turcs tal Friul* (1995) di Pasolini con la regia di Elio De Capitani e gli interventi vocali curati da Giovanna Marini. Faremmo però i conti senza l'oste, se non accennassimo almeno di sfuggita ai dirompenti effetti che le tautologie espressive d'impronta operistica riesce tuttora a conseguire se abbinata a un linguaggio musicale contemporaneo e ampiamente fruibile. D'obbligo, a questo proposito, il riferimento a *Notre Dame* di Riccardo Cocciante, che, rivelando l'istinto del musicista/narratore di razza, si è orientato nella selva dei dialoghi e delle situazioni ritrovando i procedimenti della drammaturgia romantica. Vale a dire, la dialettica fra emotività sospesa e sentimento sfogato e il senso strutturale delle progressioni, che devono venire predisposte e interrotte, ma non coronate, dai climax melodico/formali.

L'Odin Teatret in *Min Fars Hus* (1972).
A pagina 4 una scena di *La gatta Cenerentola*,
regia Roberto De Simone - Foto di Mimmo Jodice





Focus su “Teatro e Africa”. Dal Maghreb al Sud Africa linguaggi, tecniche e tradizioni per una nuova e antica spettacolarità. Con un padre nobile nel cuore di Parigi...



le africane di peter brook

di **Rosaria Ruffini**

Peter Brook, il longevo regista-cercatore in continuo movimento, non si allontana mai dall’Africa. A primavera, infatti, presenterà sulle scene europee la sua prossima pièce, ancora senza un nome ma già ribattezzata dalle voci di corridoio come un nuovo *Mahabharata* africano perché composta da una serie di racconti e miti di origini africane riuniti insieme in una cornice drammatica. La produzione è frutto di un progetto elaborato per anni e rappresenterà idealmente il coronamento del suo antico interesse per l’Africa nato negli anni Settanta e mai più abbandonato. Il primo incontro con l’eterogeneo e multiforme mondo africano è del 1972, quando il regista insieme ad un gruppo di trenta persone, fra cui attori, tecnici e collaboratori, organizza un viaggio di vari mesi attraverso il deserto del Sahara, il Niger, il Mali. Il viaggio segna in maniera indelebile la carriera e la poetica del regista. Incantato dal fascino dei *griot* – i cantastorie che tramandano oralmente di padre in figlio la memoria del clan e del villaggio – Brook approfondisce la sua conoscenza della variegata cultura dell’Africa francofona e delle sue forme drammatiche e, con assidui viaggi verso il continente, cerca nuovi attori. Il risultato delle sue ricerche è l’elaborazione di un modello teatrale basato sulla narrazione e sul racconto e che riattualizza così il ruolo e il significato del cantastorie per la società del ventesimo secolo. In bilico tra preziosa tradizione e avanguardia mutevole, il teatro di Brook unisce insieme in un’unica figura il cantastorie e l’attore, simbolici rappresentanti di due teatri, quello dell’origine e quello del presente. Non a caso i suoi attori provengono in molti casi dall’Africa e più particolarmente dal Mali, dalla Burkina Faso o dal Senegal (per citarne alcuni Sotigui Kouyaté, Bakare Sangaré, Malick Bowens, Mamadou Dioume, Hassane Kouyaté). L’Africa di Brook è anche la sua produzione d’ambientazione e origine africana: *L’Os*, la farsa adattata da un racconto di Birago Diop; *Les Iks*, il dramma antropologico che mette in scena la vita di una tribù africana di cacciatori nomadi e, infine, *Woza Albert!* e *Le Costume* ambientati nel mondo singolare e travagliato del Sudafrica dell’apartheid. Questi spettacoli disegnano all’interno della carriera del regista una sorta di piccolo ciclo autonomo caratterizzato da un linguaggio scenico tutto improntato su quell’estetica dello spazio vuoto che il maestro teorizzava già negli anni Settanta. L’Africa di Brook è il suo desiderio continuo di misurarsi con vari pubblici africani, sia nella regione sub-sahariana, sia tra gli immigrati delle periferie “africane” in Francia. Nei mercati, nelle piazze, nelle strade i suoi attori improvvisavano sopra un tappeto, che rappresentava la scena, tentando di trovare un linguaggio teatrale diretto ed efficace che sapesse oltrepassare i codici e i riferimenti culturali di quel pubblico straniero. Certamente il regista restituisce con la sua arte una visione dell’Africa in qualche maniera contraria agli

stereotipi culturali che, in ragione di un’ideale continuità con il concetto di Africa-culla dell’umanità, considerano ancora questa terra come dimensione in cui sussiste un primitivismo puro e naïf, luogo geografico della spontaneità, spazio temporale dell’incompiuto dove risiede una forma di civilizzazione cristallizzata nel passato. L’effettiva continuità con la tradizione degli antenati non ha evidentemente impedito lo sviluppo di una cultura sofisticata che si è espressa attraverso la costruzione simbolica di un universo invisibile di segni, attraverso la teorizzazione di un profondo sapere esoterico e una concezione sacrale della materia e della realtà. Ed è proprio questo aspetto della civilizzazione africana che affascina e cattura Brook come lui stesso chiarisce a più riprese: «Mentre in Asia tutto si esprime attraverso bellissimi monumenti, templi e oggetti, in Africa tutto è invisibile». Il ruolo che il lavoro artistico e la presenza del regista hanno avuto nel mondo culturale africano è di un certo peso. Il testo teatrale più conosciuto e utilizzato nelle scuole nazionali di recitazione del Mali, Senegal e Burkina è infatti *Lo spazio vuoto* di Peter Brook, libro che negli anni Settanta, insieme a un

Per un teatro povero di Grotowski, stimolò l’evoluzione di un nuovo concetto di scena in Europa. L’estetica dell’essenzialismo elaborata da Brook è oggi fonte d’ispirazione per la formazione di una nuova drammaturgia africana. Brook e la sua Africa instaurano, dunque, una relazione di reciproca influenza artistica e sembrano condividere, in effetti, la stessa idea di uno spazio scenico vuoto e di un ricorso costante alla narrazione e al racconto in scena. Dopo aver attraversato il Medioriente, l’India, l’America del Sud e l’Africa scoprendone i teatri e scoprendosi con il proprio teatro, Brook testimonia oggi la necessità impellente, per il teatro contemporaneo, di mettersi in relazione con le culture “altre”, o meglio, con la “terza cultura”, realtà vitale e dinamica, serbatoio di sapienze antiche che, come già ammoniva Pasolini, è in attesa di sorprendere.

Sotigui Kouyaté nel Mahabharata di Peter Brook. In alto: Mamadou Dioume attore nel Mahabharata.

A destra: Maschera Dan (Liberia?), Parigi, Musée Dapper. Courtesy GAM Galleria d’Arte Moderna Torino, catalogo ArtificioSkira



masrah: vagabondare nella libertà

di Lilia Zaouali

Teatro, *masrah* in arabo, ci rimanda all'idea di spazi vasti e estesi, all'aria aperta, alla libertà di movimento, all'erranza. È un termine che designa, nel suo significato primario, la scena e il pascolo, deriva dal verbo *saraha*: pascolare, ma anche vagabondare, vagare, divagare, in un senso prossimo a fantascienza: si dice di una persona distratta, di qualcuno che ha l'aria assente, che s'allontana con il pensiero. Si collega anche al concetto di "prendere il largo", come nel dialetto tunisino quando si parla dei pescatori che partono in mare... Nel paese in cui spesso il teatro, come ogni altra forma di espressione, rima con censura, i più grandi nomi della letteratura drammatica si rivolgono al potere politico attraverso temi storici, eccellono nelle rappresentazioni epiche sul modello di grandi tragedie greche. La mia conoscenza del teatro arabo si limita di fatto alla lettura di testi, poiché la città in cui sono cresciuta, Bizerte, non ha teatro. Prima della comparsa molto recente del teatro arabo moderno, esistevano altre forme di spettacolo teatrale, oggi quasi scomparse. Le più importanti erano la *ta'ziya* degli Sciiti, le commedie sunnite egiziane (i cui testi sono stati trascritti da Ibn Danyal, morto nel 1310) e il teatro d'ombre (chiamato correntemente *Karagöz* dal nome del personaggio principale) diffuso dagli Ottomani, sunniti di rito anafita. Ad Algeri, durante l'epoca coloniale, il "teatro d'ombra" operava in clandestinità, perché era diventato militante e contestatario prima di sparire del tutto nel corso del XX secolo. Certe cerimonie maraboliche del Maghreb rappresentano forme arcaiche di teatro: si possono, in particolare, segnalare le confraternite Nere dell'Africa del Nord, quella di Sidi Bilal e di Gnavat, per esempio, che avevano sviluppato una rappresentazione teatralizzata della loro processione con personaggi femminili e maschili, identificati con costumi dai colori diversi. È vero che l'espressione corporea su base musicale la vince sul dialogo, ma si tratta comunque di un gioco scenico, in cui tutti gli atti, il ritmo, i gesti e i testi di lode da recitare sono studiati e diretti da un maestro o una maestra di cerimonie. Ci sono autori, attori, un pubblico (affiliati alla confraternita e altri) e una scena all'interno della *zawiya* (mausoleo). Sembra che la forma di teatro più antica sia nata in Irak, la *ta'ziyah* che si basa su avvenimenti storici teatralizzati. La prima divisione della Umma musulmana ha generato durante il settimo



secolo la formazione di tre gruppi di musulmani divisi da concezioni differenti del potere: i Sunniti, gli Sciiti e i Kariditi. Il potere del califfo passa ai Sunniti e gli altri due gruppi continueranno per lungo tempo a rifugiarsi nella clandestinità o a prendere la via dell'esilio. Gli Sciiti, in questo contesto, svilupparono una letteratura drammatica: la *ta'ziyah* nata dalla poesia di lamento sull'assassinio di Husayn, secondo imam sciita, figlio di Ali, anche lui morto assassinato, nipote del Profeta Muhammad. La *ta'ziyah* è un rito drammatico e religioso recuperato per avere una funzione politica, è una manifestazione di dolore durante la quale gli Sciiti mettono in scena le loro convinzioni e la loro concezione politica, ricordano l'ingiustizia che colpì la discendenza di Ali e l'illegittimità del Califfo sunnita. La rappresentazione, destinata ad un pubblico

sciita, è impiegata di propaganda ideologica, sempre più evidente dopo l'uscita dello sciismo dalla clandestinità. A Bagdad, l'emiro Mu'izz al Dawla (morto nel 967), discendente della dinastia Buwayhide (d'origine iraniana), stabilisce le feste di *Achoura* (10 Muharram) e del Giorno di Ghadir Khumm (18 dhul hidjida) e rende "ufficiale" la rappresentazione pubblica della *ta'ziyah*. Questo rituale si ripete ogni anno durante i primi dieci giorni del mese di Muharram che inaugura l'anno del calendario islamico. Il decimo giorno di questo mese, la Ashura, gli Sciiti praticano delle mortificazioni pubbliche per ottenere il perdono di Husayn che i suoi stessi compagni spinsero involontariamente alla morte. La *ta'ziyah* «ha una dimensione artistica, politica e psicologica» (come afferma Mohamed Seif) tale che il Califfo di Bagdad, rappresentante spirituale della Umma musulmana, creò nel 999 delle nuove feste sunnite fra cui il "Giorno della caverna" per rispondere alla visibilità crescente degli Sciiti e tentare di controbilanciare il potere della loro rappresentazione. In effetti, all'inizio del decimo secolo, la città di Karbala (l'assassinio di Husayn avvenne fra Karbala e Kufa) viene eretta per divenire un grande luogo di pellegrinaggio sciita. La *ta'ziyah* fu praticata liberamente quasi per un secolo, fino alla sconfitta dei Buwayhides da parte dei Turchi Selgiuchidi sunniti condotti da Tughril Beg nel 1055. Si mantiene ancora a Kufa, ma in forma discreta perché le autorità irachene (ormai decadute) ritenevano potesse riattivare i conflitti fra le numerose comunità religiose. Bisogna vedere se la caduta del potere di Saddam Hussein darà un nuovo impulso a questa manifestazione teatrale sciita. La prossima festa di *Ashura* avrà luogo il 2 marzo 2004.

In alto: una scena della *Ta'ziyah*, Teatro Festival Parana 2000.

Qui accanto: maschera Punu (Gabon), Parigi - collezione privata. A sinistra: maschera Punu (Gabon), Collezione Scorpio.

Courtesy GAM Galleria d'Arte Moderna Torino,

catalogo ArtificioSkira

Africa capolavori da un continente
GAM Galleria d'Arte Moderna Torino
fino al 15 febbraio 2004



/il ciclope, ovvero il teatro della visione

intervista con Mimmo Calopresti

Mimmo Calopresti, regista tra i più significativi della scena cinematografica italiana (suoi film come *La parola amore esiste*, *La seconda volta* e *La felicità non costa niente*) ha incontrato, per la prima volta, la regia teatrale. La scorsa estate, a Le Castella, un piccolo centro sulla costa jonica calabrese, ha allestito una originale versione di *Il ciclope*, opera scritta da Enzo Siciliano che, a partire dall'originale euripideo, elabora il mito omerico.

Come si è trovato nei panni del regista di prosa? È stato faticoso allestire *Il ciclope*?

Sì, anche perché tutto il nostro lavoro è stato racchiuso in dieci giorni. Dieci giorni durante i quali abbiamo dovuto mettere in piedi uno vero e proprio "spettacolo", ossia qualcosa che avesse una sua compiutezza. Ma faticoso anche perché avevamo un rapporto diretto con posti selvaggi, luoghi dove la natura è molto forte. Normalmente è divertente lavorare *en plain air*, ma noi ci siamo dovuti confrontare con vento forte, mare grosso: insomma con una "naturalità" che si faceva davvero sentire. Certo, sono elementi che stimolano, che danno energia, molto più forti di una fumosa sala teatrale, ma alla lunga è stato davvero sfiante...

Per lei era il primo confronto sistematico con il teatro?

Sì, assolutamente. Avevo fatto piccole esperienze teatrali, da giovane, ma mai dirette, sempre mediate dalla presenza di altri. E devo dire che sono stato spinto da un paio di fattori che cerco di sperimentare da qualche tempo. A partire dall'elemento testuale, dalla parola: quando faccio cinema, la parola sembra dover cedere all'immagine. In realtà, nel mio lavoro, la scrittura e la parola sono sempre stati molto importanti. Facendo teatro, al contrario, mi sono accorto che la parola non è poi così pregiate: il teatro ha valenze assolutamente visionarie...

Una rivoluzione copernicana...

Quando giri un film hai sempre intorno la realtà, tutto quello che inquadri è realtà. In teatro, invece, esiste solo *quel* luogo, ci sono *quei* corpi, *quelle* parole. Elementi reali, certo, ma che consentono grande libertà: una visionarietà appunto, che si può spingere fino a rendere irreali quegli stessi elementi. Ecco quel che mi ha interessato subito: la possibilità di indagare, attraverso il teatro, la visionarietà...

Nei suoi film si è sempre rapportato al "quotidiano", ha spinto la sua analisi al minimale, al microcosmo del sentimento. Qui, con *Il ciclope*, si è confrontato con la suggestione del mito omerico, il viaggio, la natura...

È vero. Ma non va dimenticato che abbiamo scelto un testo di Euripide, che si rifà all'*Odissea*, e poi ulteriormente "riscritto" da Enzo Siciliano. Quindi una doppia favola, in cui parole, termini, frasi intere diventano gioco, evocazioni lontane quasi "sopra le righe". Tutto questo, riportato al cinema, risulterebbe invece troppo realista, quasi pornografico: tradotto in scena, al contrario, tutto assume contorni che vorrei definire "di purezza". Nel testo ci sono molte "parolacce", alcune espressioni forti: e noi abbiamo provato nella piazza del paese, di fronte a tanti bambini del posto. Ma nessuno di loro si è scandalizzato! A loro non importava, non sentivano alcuna "pesantezza" nel testo. Ecco perché posso addirittura parlare di "purezza"...

Nel lavoro è stato circondato da un gruppo di attori-amici. Come ha lavorato per l'interpretazione?

Ho lavorato con l'idea di percorrere liberamente una strada, senza troppe spiegazioni. Non volevo fare teoria, non mi interessava stare tanto a "scavare", ad indagare l'interiorità dei personaggi. Volevo andare avanti, in un percorso da fare assieme, creando qualcosa giorno dopo giorno... Anche nel cinema, a volte, si esagera nella

teorizzazione. Noi, invece, per lavorare al *Ciclope* ci incontravamo attorno ad una mia idea, e provavamo con semplicità e divertimento. Nessuna lettura, carica di tensione e interpretazione: ma il gusto di fare, nonostante i mille problemi tecnici che abbiamo dovuto superare. Volevo lasciare che le cose avvenissero, e gli attori sono stati molto bravi: Antonino Iuorio e Francesco Siciliano hanno dato un notevole contributo, come pure la giovanissima Barbara Piva, arrivata da noi quasi per caso, e che invece ha avuto il difficile compito di dare lievità ad un coro molto triviale... E poi, per me lavorare in Calabria è stato come un ritorno alle origini: mia madre e mia sorella erano in vacanza poco distante, e sono venute a darmi una mano. La mia fidanzata si è occupata di scenografie. Insomma, quasi una festa di famiglia, che è un po' la base del rito del teatro, no?

Dunque una "ritualità" popolare e al tempo stesso profonda, condivisa nella comunità, a partire dai bambini...

Le Castella è molto lontana dai grandi circuiti, molto distante da tutto, affacciata com'è sul mare... All'inizio erano tutti piuttosto diffidenti: ci guardavano con un misto di curiosità e di distanza, chiedendosi chi fossimo. Un giorno abbiamo improvvisato una danza su una musica amplificata ad alto volume: e in quel momento ci hanno raggiunto i bambini, e si sono uniti a noi. Da quell'istante anche i genitori si sono incuriositi, e seguivano i loro figli che addirittura piangevano se non potevano partecipare alle prove. Allora la comunità ci ha accolto, con molta ospitalità, nel paese, nei bar, ovunque. Una cosa che mi ha colpito è che quei luoghi sono abituati ad un turismo legato ad eventi come l'elezione di Miss Italia: e invece, parlando con la gente, abbiamo scoperto che sono tanti quelli che vorrebbero iniziative forse più "ambiziose", o "impegnate, con quell'attitudine tutta meridionale per cui "la cultura è importante"...

Quanto il cinema o il teatro



possono raccontare la realtà?

Ci muoviamo sempre sulla base di "tentativi". Sia il cinema che il teatro possono provare a raccontare il contemporaneo. Quando faccio film o vado al cinema, mi piace il tentativo di raccontare, di provare a capire qualcosa della realtà. Magari qualcosa di futile, di minimo. Il teatro può avere caratteristiche diverse, a volte ha il potere di portare lo spettatore lontano, di giocare con qualcosa che ha a che fare con il "lontano". Nel nostro spettacolo abbiamo parlato di Ulisse, dell'approdo di una nave, del mare, delle rocce: elementi che sono sempre esistiti, che sono mito, ma che illuminano anche l'oggi, che ci raccontano di quelle persone che ogni notte arrivano dal mare... Il teatro permette questa uscita dagli schemi del pensiero. C'è chi, semplicemente, si fa una canna per ottenere gli stessi risultati: ma si può anche provare a leggere un testo, dirlo, evocare mondi e raccontare storie. E provare così a capire il mondo, capire che non esiste un oggi, uno ieri, un domani. Al teatro, come nel cinema, il tempo non esiste...

Nei suoi film sono usati toni di apparente leggerezza, con strutture quasi da commedia, che svelano tragicità profonde, solitudini scandalose. Perché?

Sto scrivendo un film che vorrei molto leggero. Ogni volta è così. Poi mi rendo conto che i miei personaggi passano sempre una soglia, che io chiamo la "porta del proprio dolore". Non è un'esperienza negativa, o sbagliata, o necessariamente dolorosa. E forse è così anche per me: all'inizio voglio raccontare qualcosa di leggero, poi mi rendo conto, guardandomi intorno, che non si può fare finta di nulla, non si può non guardare la realtà. È quanto cerco anche da spettatore: qualcosa di vero. Alla fine, per carattere, preferisco far sorridere, e amo quanti riescono a farmi ridere, ma che mi portano, allo stesso tempo, da qualche parte, verso qualche realtà...

Una sequenza di *La felicità non costa niente* (2002)



/se questo è un uomo



«A molti individui o popoli, può accadere di ritenere, più o meno consapevolmente, che ogni straniero è nemico. Questa convinzione giace per lo più in fondo agli animi come un'infezione latente e non sta all'origine di un sistema di pensiero. Ma quando questo avviene, al termine della catena sta il Lager. Esso è il prodotto di una concezione del mondo portata alle sue conseguenze con rigorosa coerenza: finché la concezione sussiste le conseguenze ci minacciano. La storia dei campi di distruzione dovrebbe venire intesa da tutti come un sinistro segnale di pericolo». Queste parole sono poste a epigrafe del romanzo autobiografico *Se questo è un uomo* di Primo Levi e si ritrovano all'inizio della riduzione teatrale che lo stesso Levi e Pieralberto Marché hanno tratto dal libro e che verrà presentato dallo stabile torinese con la regia "collettiva" di Gianfranco De Bosio, Giovanna Bruno e Marta Egri, le scene di Gianni Polidori e l'interpretazione di circa cinquanta attori, non solo italiani, ma anche francesi, ungheresi, polacchi, tedeschi, israeliani ed austriaci, che si esprimono nella loro lingua. «Si trattava di realizzare sulla scena con la maggiore autenticità possibile – spiega Levi – l'angoscia del prigioniero che non poteva capire né farsi capire. Per me fu un'esperienza spaventosa. [...] Crediamo di esserci riusciti, ricorrendo senza abusi a quell'atmosfera da Torre di Babele che rendeva ancora più mostruosa la nostra vita, e, soprattutto, senza cadere nell'eccesso di realismo».

(tratto da: GUIDO BOURSIER, *Primo Levi rievoca in teatro la barbarie dei Lager nazisti*, Gazzetta del Popolo, 17 novembre 1966)

Mi sembra che nel curriculum di de Bosio, questa regia sia di importanza primaria: [...] essa apre un orizzonte nuovo al rapporto scenico fra testo e interpretazione, tutta tesa com'è a non isolare mai la parola dal movimento collettivo, a non enucleare un personaggio a scapito della collettività di personaggi, a mantenere sempre in luce non tanto il cosiddetto "clima" quanto l'impegno civile del discorso. Un rigore straordinario si accompagna a una fertilità costante di invenzioni: la musica, i suoni, le luci, le geometrie dei gesti, tutto collima di continuo, in una esattezza che non è mai priva di una partecipazione emotiva al dramma che si compie.

(tratto da: PAOLO EMILIO POESIO, *Il tempo della vergogna*, La Nazione, 9 dicembre 1966)



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.



Gli episodi scandiscono il ritmo inesorabile di quella degradazione e distruzione dell'uomo che erano lo scopo consapevole di un Lager nazista: il bestiale lavoro quotidiano nel fango, il freddo, la fame e le malattie, la lotta disumana per un cucchiaino di zuppa o una crosta di pane, le "selezioni" che, all'improvviso si abbattevano sul campo e sospingevano decine di migliaia di deportati nelle camere a gas. Sino ai bombardamenti alleati, l'avanzata sovietica, la fuga dei tedeschi, il primo barlume di libertà. [...] Nel finale i cinquantatré attori – come citarne tutti i nomi? – si spiegano a semicerchio a scandire il loro monito agli ignari e agli immemori. È davvero un momento di grande commozione: gli applausi non prorompono immediatamente, un nodo alla gola stringe ancora gli spettatori. Poi sono scroscianti. Ma lo spettacolo è da meditare, ancora prima che da applaudire.

(tratto da: ALBERTO BLANDI, *L'Inferno del Lager di Auschwitz in Se questo è un uomo di Primo Levi*, La Stampa, 20 novembre 1966)



una scuola per vivere il teatro

Con Walter Le Moli e Mauro Avogadro, Teatro/Pubblico ha voluto aprire un forum di discussione sul tema della Formazione e delle Scuole di teatro in Italia. Partendo, ovviamente, dall'esperienza della Scuola dello Stabile di Torino. Ne è scaturita una conversazione fitta e ricca di prospettive. Ecco un'estratto di quel colloquio.

T/P - Qual è il senso, oggi, di una Scuola di Teatro?

Mauro Avogadro - Il senso di una scuola è di formare attori che sappiano essere "spettatori attenti", in un continuo rapporto dialettico con la memoria storica. Ci troviamo di fronte, infatti, giovani allievi che hanno perso la "memoria teatrale": se nelle generazioni precedenti c'era una prassi di confronto sistematico con il passato, oggi sembra necessario recuperare la prassi dell'ascolto e dell'osservazione. Per questo parlo di formazione di "spettatori"...

Walter Le Moli - Stiamo vivendo una grossa modificazione dei tessuti generazionali. Il mercato globale ha spostato, abbassandola, l'età dei consumi, quindi molta parte dell'adolescenza è stata individuata come possibile consumatore. La fascia d'età che va dai dieci anni in su, è l'obiettivo privilegiato del mercato. Oggi si può stare nella casa paterna fino ai trentacinque anni. Ci troviamo così di fronte ad un esercito di uomini-bambini. È chiaro, dunque, che le giovani generazioni crescono con modelli di comportamento indotti, che non sono compatibili con il Teatro. Chi, in passato, si accostava al teatro non era così "giovane", non era così poco formato, come uomo. A diciotto anni si vota, ma se anagraficamente si raggiunge la maturità, paradossalmente i diciottenni di oggi sembrano molto meno formati... Dobbiamo inoltre pensare che il teatro non è più l'unica forma di comunicazione, essendo stato affiancato da cinema e televisione. Considerato tutto ciò, dobbiamo usare, senza reticenze, il termine "ignoranza": chi si iscrive ad una Scuola, infatti, spesso ignora completamente non solo la storia del teatro, ma anche la sua fenomenologia, la scienza, il tempo del teatro.

M.A. - Non solo, chi arriva a diciotto anni e decide di confrontarsi con il teatro, si accosta alla scuola completamente privo di strumenti e tecniche. Guardiamo alle altre arti: se pensiamo alla musica, ci accorgiamo che chi arriva a diciannove anni e affronta una formazione superiore di specializzazione, lo fa dopo aver già studiato a lungo, ossia sin dall'infanzia, il proprio strumento.

W. L. M. - Dunque è necessario che la formazione teatrale sia anche, se non soprattutto, una formazione di vita, di confronto con la vita e con il mondo...

M.A. - Vorrei, poi, sottolineare un altro aspetto. Le giovani generazioni hanno modelli di matrice televisiva, e pensano di portare questi modelli a teatro. Viviamo una stagione di "non-interpreti", ossia ci raffrontiamo ad un teatro giovane che ha come riferimento solo se stesso: i giovani artisti e attori hanno processi mentali generazionali. Evitano, cioè, raffronti e confronti con la storia - passata o recente - di chi li ha preceduti. Senza accorgersi, poi, che questi riferimenti generazionali, le lingue che parlano e attraverso cui si esprimono, sono spesso indotti. Parlano come la televisione vuole che parlino...

W. L. M. - Sono d'accordo. Chi crede che il consumo abbia ucciso l'infanzia, si sbaglia. Il consumo ha esteso in modo esponenziale la "sudditanza" infantile a modelli imposti. Ed è un grosso problema. Manca,

pressoché ovunque, una capacità interpretativa autonoma del mondo, cosa tanto più inconcepibile per un attore. Dunque, nelle scuole di formazione per attori non possiamo dimenticare l'urgenza di fornire tecniche e strumenti per interpretare il mondo, ma anche - al tempo stesso - tecniche e strumenti per interpretare e decodificare le tecniche stesse. Portare, ossia, ad una metacognitività del sapere teatrale, dal momento che ci troviamo di fronte giovani molto informati, ma meno capaci di codificare ed interpretare. Una scuola deve rimettere al centro del sapere formativo le scienze, le arti, e trovare collegamenti: insomma, dobbiamo quasi pensare di formare "sacerdoti". E far capire che esistono relazioni tra scrittura, arti sceniche, cinema, musica, arte contemporanea.

M. A. - Ma le mutazioni sono velocissime. E dobbiamo tenere conto: dobbiamo ricordare sempre che ogni programma deve poter essere adattato a questi cambiamenti. Noi insegnanti dobbiamo sempre essere pronti ad aggiornare il nostro progetto formativo a seconda dei cambiamenti del mondo.

T/P - Eppure sembra che ci sia una contraddizione di fondo: come conciliare una tradizione "scolastica" e un teatro che si deve aggiornare?

W. L. M. - Occorre "tradire e tradurre" la tradizione, innovandola. Le tecniche interpretative sono cambiate, si sono aggiornate. Oggi non si suonano più il violino o il pianoforte come li si suonava nell'Ottocento. Ma noi non possiamo limitarci a prendere atto della mutazione, dobbiamo capire perché questa avviene. Altrimenti corriamo il rischio di una accettazione acritica del mondo. Ecco il problema: usare uno strumento senza sapere il perché...

T/P - Insomma, una scuola dovrebbe formare attori consapevoli in quanto uomini consapevoli?

M. A. - Ci confrontiamo spesso con un diffuso senso di confusione, di spaesamento, di stupore dei nostri allievi: se i ragazzi non hanno gli strumenti per decodificare il mondo, saranno sempre confusi. Non si può insegnare qualcosa di innovativo se non lo si riporta alla realtà. Tradizione o innovazione: il problema non è questo, quanto il fatto che il rapporto con il mondo, viene filtrato, indirizzato, mediato, dalla televisione.

W. L. M. - O attraverso il comportamento degli adulti. La società dei consumi ci ha reso sintonici al sistema. Il consumo porta ad una permanente noia verso le cose. Diventiamo strumenti della condanna: ci abituiamo ad ottenere immediatamente i risultati, perché sappiamo che saremo subito cambiati, o cambieremo, perché ci stancheremo in fretta di quel risultato. Il lavoro dell'attore, invece, dura tutta la vita: ed è questa la tradizione. Un attore cammina attraverso i personaggi: inizia con Romeo, da giovane, e arriverà a Lear, o a Prospero. Ecco l'arco della vita all'interno della professione d'attore. Ma far entrare nella testa dei giovani aspiranti attori che il percorso formativo è lungo quanto è lunga l'esi-

stenza, non è facile: ci si scontra contro le abitudini, contro la mentalità ormai consolidata. Serve dunque disciplina, durezza verso se stessi, severità verso il lavoro, una cultura ampia. Ecco i "sacerdoti" di cui dicevo. Ma noi non pensiamo ad attori per un modello di regia: se gli attori si legano ad un solo tipo di teatro, dureranno finché durerà quel maestro, il fautore di quel modello di teatro. E poi?

M. A. - Gli attori devono essere consapevoli del disegno registico, ma rimanendo autonomi come attori-autori, e non limitarsi ad essere strumenti nelle mani di un regista. Altrimenti non c'è crescita.

T/P - Vige, ormai, la dicotomia "Personaggio-Persona": servono ancora attori capaci di interpretare personaggi?

W. L. M. - Il passaggio da personaggio a persona sarebbe giustificato solo nell'isola di Tommaso Campanella: posso ascoltare una persona - e non più un personaggio - se costui è portatore di problemi, di inquietudini, di valori tali per cui io non solo mi ci riconosco, ma vi trovo risposte. Ma siamo sicuri che noi stiamo sostituendo i personaggi con le persone e non contrabbando, invece, un modello sociale che porterebbe alla distruzione del teatro? Qui è il nodo. Se c'è equilibrio tra società e artista, se c'è sintonia, armonia, non abbiamo più bisogno di comunicare il senso artistico: perché l'arte nasce quando si avverte la discrepanza tra la vita e il proprio modo di essere. Quando qualcuno deve comunicare una "differenza" nasce l'arte: quello che vedo in scena, invece, è solo malessere. Il malessere di chi non ha la forza artistica per comunicare o per innovare i modelli artistici esistenti. E infatti il mondo si sta dividendo tra una iper-tradizione e un malessere disperso in mille rivoli, incapace di trovare un punto di collegamento comune, un momento di espressione forte. Tutti oggi vogliono "esprimersi", entrare nel mondo dell'arte, ma non hanno gli strumenti per farlo. Per fare un esempio: non ci si può appellare a Grotowski, senza conoscere o capire il dolore che il suo teatro esprimeva nella società polacca di allora. I suo teatro, attraverso un grande attore come Cieslak, veniva profondamente condiviso: sradicato da quel contesto, di Grotowski rischiano di restare solo una serie di esercizi fisici...

T/P - Dunque tornare al lavoro sul personaggio come prassi fondamentale per la formazione?

M. A. - Credo sia il primo tassello della cultura teatrale, che ogni attore dovrebbe avere. Esiste una drammaturgia infinita scritta sulla struttura del personaggio. E, per conoscerla, occorre ovviamente possedere quella struttura. Poi ci saranno le altre forme di comunicazione... Da quattro anni a questa parte, i giovani sono meno "arresi" rispetto alle generazioni precedenti. Prima, mi sembrava ci fosse una più facile condiscendenza allo stile di vita imposto, quasi una resa totale a modelli inutili per chi deve fare percorsi artistici. Ho notato, invece, un tentativo di reazione: ci sono casi di giovani che sentono la comunicazione teatrale come una necessità.

T/P - Veniamo alla Scuola dello Stabile di Torino. Come è possibile un sano dialogo tra formazione e struttura produttiva?

M. A. - Nel caso nostro c'è un dialogo immediato con lo Stabile di Torino. Ma è impossibile non fare i conti con altre forme di comunicazione o di espressione artistica, quindi cerchiamo di dare - dopo uno studio dell'interpretazione del testo e del personaggio - alcune opportunità perché questi giovani possano

responsabilità”...

M. A. - Nella mia professione, il momento più delicato è la scelta triennale per l'ammissione.

W. L. M. - La novità, che affrontiamo quest'anno, è che i nostri allievi attori devono apprendere tre tecniche: cinema, teatro, televisione. Con la chiarezza che sono tecniche diverse: nella prosa, ad esempio, non si ha la "sindrome dell'incompiuto" come nel cinema o nella tv. Sono tecniche, ma anche psicologie diverse: per il cinema servirà Straberg, utile per approfondire al massimo un personaggio in pochissimo tempo; per il teatro potrebbe essere più utile Stanislavskij, con cui affrontare le maratone di certi testi. Quello che però è intollerabile è creare mostri che durano una stagione, per poi svanire nel nulla...

M. A. - Si può attingere da Stanislavskij o da Straberg, ma sono teorie che, rispetto al cammino velocissimo del mondo, rischiano di risultare superate: una è di cento anni fa, l'altra di cinquanta. Servono, ma non sono passate-partout. Alla Scuola di Torino, chiediamo proposte di interpretazioni, una apertura alla creatività, mentre un malinteso teatro di regia italiano ha fatto sì che gli attori italiani siano spesso passivi, non pensino alla loro crescita. Quello cui puntiamo, dunque, è una autonomia, altro rispetto alle vecchie compagnie capocomici, di un attore consapevole.

W. L. M. - C'è stato un momento nella storia recente del teatro in Italia, in cui si era arrivati ad una formalizzazione eccessiva, ad uno svuotamento totale di significati. Si senti, per reazione, un bisogno di verità, di sangue, di sacerdoti. Per raggiungere questi risultati si è presa una scorciatoia: si è attinto ad un "volontarismo" della scena, ricorrendo a non attori. Percorso legittimo e possibile, da non escludere. Ma sono gli attori che devono poter fare percorsi di "verità". Parliamo di Artaud: le sue teorie possono e devono essere realizzate da veri attori, come, ad esempio, fece Marovitz. Da noi si sono prese delle scorciatoie contrabbandate per "neorealismo"; e così abbiamo perso la memoria teatrale e non abbiamo innovato il modello. Si è semplicemente creato un sistema parallelo, in un modo di procedere tipico italiano. Se qualcosa non va, non si riforma ma lo si affianca con qualcosa d'altro... Il Living usava grandi attori: Julian Beck e Judith Malina erano interpreti straordinari, e noi ci troviamo con emuli senza quelle basi. Si è allargato il problema, ma senza risolverlo. Ed è il motivo per cui il teatro in Italia non ha una disciplina, una scienza, una tecnica come avviene per la musica. Così non abbiamo un vero teatro nazionale, non abbiamo il dramaturg: mentre gli altri sono andati avanti nella scienza del teatro, noi non lo abbiamo fatto. Forse da qui deve ripartire una vera, nuova scuola di Teatro...

avere, già all'interno della scuola, altre esperienze. Avvicinamento al cinema, studio della storia del teatro non cronologica ma più attuale e focalizzata, sono punti di lavoro in questo senso. Gli insegnanti, poi, lavorano ai massimi livelli nel teatro italiano ed europeo, e portano a scuola il teatro vivo. Naturalmente sono necessari anche rapporti con mondi diversi, e così il programma di quest'anno spazia da Nikolai Karпов, figura carine del GITIS di Mosca, a Bruce Myers, che porterà il mondo di Peter Brook all'interno della scuola.

W. L. M. - Dobbiamo rompere il sistema in base al quale chi esce dalla scuola finisce per crearsi il proprio "gruppetto". Il problema è che senza ricambio generazionale, il teatro non ha sonde per la società. Servono "anelli" generazionali per interpretare il mondo in una chiave che non sia solo intellettuale: serve una interpretazione fisica. Un attore di cinquanta anni fa è diverso "fisicamente" da un attore di oggi: sono diversi i sogni, le sensibilità, le aspettative. Se non riusciamo ad "innellare" generazioni diverse sul palcoscenico, non andremo lontano. Da questo punto di vista, ad esempio, uno spettacolo come *Il benessere* è molto interessante: è bello vedere generazioni diverse di attori avere un linguaggio comune, anche se con reazioni differenti... La scuola, poi, deve avere la possibilità di lavorare ad ampio spettro su vari modelli, e dovremmo arrivare ad avere un "Comitato scientifico" legato non solo al teatro. Come ci colleghiamo all'arte contemporanea? Torino, ad esempio, è letteralmente invasa dall'arte contemporanea. E questo ha naturalmente relazione con il palcoscenico: un attore, che vive in questa società, non può fare finta di nulla. Come possiamo, allora, dare stimoli che facciano capire che anche il teatro fa parte di quel mondo? Siamo lo stesso mondo: e possiamo appropriarci delle scoperte altrui. Il teatro è una spugna, assorbe tutto senza scrupoli. Scrittori, musicisti, direttori d'orchestra, artisti visivi, possono contribuire dunque alla formazione degli attori. Il teatro è al centro dei processi creativi: se vogliamo contribuire a superare le categorie del teatro, dobbiamo agire così. Il teatro reagisce ai tentativi di ingabbiarlo, ha 2500 anni e ride dei nostri modesti tentativi: allora più frece abbiamo, più curiosità abbiamo, più possiamo far vivere il teatro...

M. A. - Un tempo bastavano meno stimoli, perché l'urgenza di conoscere era un dato di fatto. Oggi c'è l'urgenza di informarsi, e si pensa che internet possa bastare. E allora, scopo della scuola, è proprio quello di lanciare messaggi per suscitare interessi di conoscenza. E ci stiamo muovendo nella direzione appena indicata.

W. L. M. - Il regista si ritrova sempre più spesso senza strumenti di comunicazione con gli attori. Se un regista fa riferimento alla Norma, rischia di trovare attori che non sanno di cosa sta parlando. Non è colpa di nessuno, ma vengono meno strumenti cui fare riferimenti

utili per fare spettacoli: si impoverisce il linguaggio, tutto diventa più povero, e riflette solo "lo stato delle cose". Dobbiamo lottare contro questo abbassamento, dobbiamo dare possibilità, aprire finestre, instigare curiosità. Dobbiamo pensare non ad una scuola di teatro, ma ad una scuola per vivere il teatro. È il paradosso barocco: il teatro è specchio di qualcosa, ma non possiamo limitarci a specchiare solo noi stessi...

M. A. - Fino a qualche tempo fa, un giovane che entrava a scuola a diciannove anni era già formato come persona. Oggi arrivano dei veri adolescenti che, in tre anni, studiando il teatro, diventano "giovanotti": il lavoro sul sistema nervoso, la psiche, il fisico, porta ad una crescita in fatto di esperienza di vita.

W. L. M. - Senza dubbio. Chi insegna in una scuola di teatro ha enormi responsabilità. Trenta anni fa, decidere di fare teatro era difficile, era una scelta combattuta, da difendere contro famiglia e società. Oggi viviamo in un contesto in cui il "parcheggio" giovanile dura fino a trentacinque anni. Poi si può decidere cosa fare. Chi insegna deve avere la consapevolezza di poter creare degli "sbandati": i figli di questa società occidentale ricca possono permettersi il lusso di non andare a lavorare, ma di giocare a fare il teatro, la danza, la musica. E tra vent'anni come si ritroveranno? Saranno aree della disoccupazione giovanile intellettuale, se non sono artisti, se non sono tramite di qualcosa. Allora si pone, evidente, il problema della scelta degli allievi da ammettere...

M. A. - Occorre ammettere delle "nature teatrali" che abbiano la consapevolezza di una possibile precarietà, ossia che sappiano rischiare di non essere degli "arrivati" della società dei consumi. Se l'obiettivo è comprarsi la Smart o la Tvingo a venticinque anni, i giovani attori devono sapere che possono rimanere delusi...

W. L. M. - Anche per questo la scuola ha durata triennale. Significa non immettere, ogni anno, venti o venticinque attori in un mercato che non potrebbe assorbirli, e non creare "buchi" generazionali in altre professioni. Le quattrocento scuole che ci sono in Italia, che ogni anno sfornano 8000 aspiranti attori, rischiano di creare solo illusioni...

M. A. - Certe scuole stanno facendo quello che era il mestiere delle filodrammatiche: oggi l'attore di soccupato si "inventa" insegnante, assorbe un certo numero di potenziali teatranti, creando però frustranti perdite di tempo. Quello che nelle filodrammatiche era un sano gusto per il teatro, qui diventa uno stancante percorso verso la disoccupazione.

T/P - Lo stesso Baumann, in una recente intervista, parlava di "responsabilità della

io scelgo il teatro

Iniziano i lavori dei nuovi alunni della scuola dello stabile

Quando si pensa ad un attore di teatro, subito prende vita l'immagine di un essere stravagante, sbalestrato, quasi una persona lontana dalla vita reale che fa, della sua arte, una vita parallela. Gli attori, però, non sono tutti così. Per averne una prova basta entrare nella Scuola del Teatro Stabile di Torino, che, in fondo, è esattamente come entrare in qualsiasi altra scuola. C'è un orario delle lezioni, un registro, un custode, dei ragazzi che fumano davanti alla macchinetta del caffè. Se ad un tratto, però, si sporge la testa dentro un'aula, si scopre che al posto dei banchi c'è un palcoscenico, e in cattedra, invece del classico "prof", ci sono Marise Flach, Mauro Avogadro, Ola Cavagna, Germana Pasquero, Walter Le Moli, e una lunga lista di altri professionisti del teatro. Fondata nel 1992 da Luca Ronconi, la Scuola del Teatro Stabile è arrivata quest'anno a formare il suo VI corso. Gli alunni, che hanno iniziato le lezioni a metà novembre, hanno tra i 18 e i 23 anni e vengono da tutta l'Italia. Stanchi di relegare il teatro ad un corso serale, si sono messi alla prova, e hanno scommesso sul proprio talento. La selezione è stata molto lunga, ma alla fine ha scremato le 270 domande di ammissione fino a nominare i 28 allievi della classe 2003 - 2006. Nessuna delle ragazze assomiglia a Eleonora Duse. Nessun ragazzo ha il fascino di Vittorio Gassman. Qualcuno studia all'università. Qualcuno ha lavorato qua e là, ma adde preferisce sfidarsi e calcare le scene. La maggior parte di loro è ancora in ricerca. Insomma sono ragazzi normali. Si avvicinano a questi tre anni di studio con l'entusiasmo delle "new entry", ma anche con la coscienza che il binomio "teatro-vita" potrebbe non fare per loro. Le materie sono molte: recitazione, dizione, tecniche di interpretazione cinematografica, educazione della voce, educazione del corpo, mimo, acrobatica, musica, canto, storia del teatro e dello spettacolo, analisi e interpretazione del testo. Le possibilità di carriera non si limitano solo alla sfera teatrale, ma toccano la pubblicità, il doppiaggio, il cinema e la televisione. La scuola, allora, non viene più vista come un necessario apprendistato verso il mestiere dell'attore ma come un'esperienza formativa importante a prescindere dal risultato, di una volta verso la realizzazione dei sogni che rimane però ben piantata a terra. Nessuno di loro dimentica che la gavetta è lunga, e difficile. E che, probabilmente, non ci si arricchisce più di tanto lavorando in teatro. Ma sarebbero incoerenti con se stessi se fingessero di non desiderare fino alla punta dei capelli di tentare questa strada. C'è chi sogna di recitare la parte di Amleto sulle scene internazionali, come chi, pur investendo sul proprio talento, non ha intenzione di sacrificare famiglia e affetti per la sua carriera. Per tre anni questi ragazzi si dedicheranno interamente al teatro, la loro passione, proprio come uno studente in medicina galoppa verso la sua tesi. Loro, la "tesi", sperano di farla su un palcoscenico...

FRANCESCA FIMIANI

MADRE - MADRE

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...



...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...

...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...
...che, per questo, l'ho ritenuto di non essere...



William Kentridge, autore dell'immagine di copertina di questo numero di Teatro/Pubblico, è artista dalla cifra complessa ed articolata. Kentridge, 55 anni, vive e lavora a Johannesburg, Sud Africa, città che non ha mai voluto lasciare, nonostante la sua fama di artista lo abbia portato ad esporre le sue opere in tutto il mondo. Artista multidisciplinare, capace di usare con grande maestria il linguaggio del teatro, del video, del disegno o delle arti visive, Kentridge si raffronta continuamente con la storia, i conflitti, le lacerazioni del suo Paese natale: in particolare si è a lungo confrontato con la difficile fase di passaggio del post-apartheid. I suoi lavori, sempre di forte impatto emotivo, ma anche di grande e raffinata ironia, coniugano linguaggi e tecniche espressive diverse. Dall'animazione all'installazione, dal graffittismo alla recitazione: il corpo vivo dell'attore e la sottile filigrana delle ombre concorrono a raccontare metafore di assoluta pregnanza e attualità. La paura, la solitudine, il dolore, la corruzione, l'oppressione, la libertà, l'economia, la responsabilità individuale e collettiva sono temi che corrono come filo conduttore nella molteplice attività dell'artista sudafricano. Kentridge è internazionalmente noto per i suoi cortometraggi di animazione, per i suoi disegni a pastello e a carboncino che fanno da storyboard delle sue opere filmiche, ma anche - e soprattutto - per gli spettacoli teatrali realizzati con la sua Handspring Puppet Company. In Italia, in particolare, Kentridge ha presentato tre allestimenti: il suo *Faustus in Africa*, tratto da Goethe, *Ubu and the Truth Commission*, in cui, evocando i *Ubu Roi* di Jarry, analizzava l'azione della Commissione per la Verità, creata dopo la fine dell'apartheid, e *Zeno at 4pm*, ispirato alla *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo. Uno sguardo, quello di Kentridge, che affonda nella realtà,



mostrandola senza reticenze in desolati paesaggi fisici e mentali. A partire dal 1997 quando Documenta X di Kassel, ha fatto conoscere la sua opera al grande pubblico, le mostre di Kentridge si sono succedute numerose. Tra le principali vanno ricordate quelle del 1998 al Museum of Contemporary Art di San Diego; al Palais des Beaux Arts di Brussels; alla Kunstverein di Monaco; al MoMa di New York e alla Biennale di Venezia nel 1999. Nello stesso anno, Kentridge viene insignito della *Carnegie Medal* al Carnegie International, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh. Nel 2001 e 2002 una grande retrospettiva sull'opera dell'artista viene presentata a Washington, New York, Chicago, Houston, Los Angeles e Città del Capo.

Kentridge al Castello di Rivoli, dal 10 gennaio al 29 febbraio 2004

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea organizza, dal 10 gennaio al 29 febbraio 2004, una grande retrospettiva dedicata all'opera di William Kentridge a cura di Carolyn Christov-Bargiev. La mostra presenterà una selezione di opere rappresentative di tutto il percorso dell'artista sudafricano, con particolare attenzione alle opere recenti e sarà accompagnata da un catalogo che comprenderà scritti dell'artista, un'antologia critica e nuovi saggi del curatore e della storica e scrittrice sudafricana Jane Taylor.

Per informazioni: Ufficio Stampa, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea - tel. 011 9565 209-211, fax 011 9565 231

teatro **STAGIONE** un capriccio kleistiano

[...] Non si tratta di una commedia realistica su un giudice corrotto in un villaggio delle Fiandre, ma di un capriccio filosofico che, complice la lingua, mette a nudo con estrema crudeltà i meccanismi di false verità in cui un mondo si giroglia e si muove senza saperlo. False verità, ma non solo. Il capriccio kleistiano è così radicale e articolato che l'intreccio di falsità ben presto si tramuta in rappresentazione in un mondo dove l'assenza di verità – o meglio: l'impossibilità di determi-

narla – diventa "fondamento". Un giudice viene giudicato. Ma chi lo accusa e giudica è meno colpevole di lui? Qualcuno sta fuori dal gioco? O tutti sono incas-trati in una trappola in cui è impossibile scappare? *La brocca rotta* è davvero una commedia? O non è la forma "com-media" anch'essa un travestimento?

CESARE LIEVI
(da *La brocca rotta: travestimenti, Quaderno di sala dello spettacolo*)

la brocca rotta

di **Heinrich von Kleist**
traduzione di **Cesare Lievi**
con **Franca Nuti, Gian Carlo Dettori, Sandra Toffolatti, Marco Balbi, Emanuele Carucci Viterbi**
regia di **Cesare Lievi**

teatro carignano
dal 9 al 14 dicembre
2003



la bambola di tennessee

Baby Doll, la commedia che la giovane Compagnia torinese 'O Zoo Nò ha deciso di portare sulla scena, è, in parte, una riduzione teatrale dell'omonimo film del 1956 diretto da Elia Kazan. Pochi sanno, infatti, che la sceneggiatura del film, commissionata dal regista a Tennessee Williams, è a sua volta l'adattamento per il cinema di due atti unici del drammaturgo americano, *27 Wagons Full of Cotton* e *The Unsatisfactory Supper*. L'attuale spettacolo vive dunque di questa curiosa peculiarità, un doppio passaggio di scrittura della materia del racconto che dal teatro approdò al cinema e ora dal cinema torna al teatro, attraverso una attenta rielaborazione del linguaggio narrativo. Il lavoro drammaturgico compiuto per questo allestimento ha evitato pesanti manipolazioni del testo, optando per una scrittura che, a seconda delle esigenze, alterna con ocularità linguaggi cinematografico e teatrale; inoltre, una efficace semplificazione della trama ha reso le vicende dei protagonisti più lineari se non addirittura esemplari, amplificando l'intrigo disperato di sentimenti e desideri di cui l'America degli Anni Cinquanta fu innegabile coacervo. L'atmosfera di decadenza economica e sociale che fa da sfondo

all'intera commedia, infatti, non è altro che il corrispettivo evidente di un più profondo decadimento morale dal quale niente e nessuno pare salvarsi.

PAOLA ROTA



baby doll

di **Tennessee Williams**
con **Elena Russo, Ida Marinelli, Alessandro Genovesi, Francesco Rossini**
regia di **Paola Rota**
teatro gobetti
dal 27 gennaio all'1 febbraio
2004

due variazioni sul tema

Dopo il successo ottenuto lo scorso anno con le visite-spettacolo al Carignano e ai Gobetti, dal titolo *La scatola delle illusioni*, la compagnia Accademia dei Folli (costituita da attori diplomati alla Scuola del TST e da alcuni giovani musicisti) propone, dall'8 gennaio al 18 marzo 2004, *Due variazioni sul tema*, un'iniziativa rivolta alle scuole elementari e medie inferiori. Questo progetto si pone l'obiettivo di far conoscere ai ragazzi i luoghi cittadini più rappresentativi della prosa e della lirica. Realizzato dal TST in coproduzione con il Teatro Regio, *Due variazioni sul tema* comprende due visite-spettacolo al Teatro Regio e al Teatro Carignano e uno spettacolo conclusivo, *Una piazza storia di quartiere*, che debutterà nel marzo del 2004 al Teatro Gobetti.

tempesta in una stanza

Una donna, un'attrice, la sua tempesta. Una tempesta interiore, emotiva. L'ultima tempesta prima di consegnarsi; orfana, delle magie, dei segreti del mestiere, del suo essere Artista. Un viaggio doloroso, verso se stessi, che a stento riesce ad andare avanti, per ritrovarsi nel proprio naufragio. Una sorta di confessione all'anima, un ultimo sguardo al tramonto, prima del necessario perdono. Tutto nasce da lei, tutto è in lei. [...] Tutto avviene in una stanza, in un luogo mentale, affollato di giochi a cui dare vita e parola; poiché il teatro è il più grande gioco; e perché per recitare e farsi credere, bisogna saper giocare con la verità dei bambini. *Spielen, to play, jouer* il verbo usato nelle altre lingue per dire recitare ma significa anche giocare; ed è grazie al recitare che ciò che è morto prende vita, e grazie al giocare che i pupazzi di questa virtuale stanza, diventano personaggi di questa bellissima favola. [...]

ANTONIO LAELLA
(da *Note di regia, quaderno di sala dello spettacolo*)



la tempesta

di **William Shakespeare**
con **Annamaria Guarnieri e Danilo Nigrelli**
regia di **Antonio Laella**
teatro carignano
dal 27 gennaio all'1 febbraio
2004

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

il Patalego 26

Annuario del teatro 2003
Cronache e dati, i Premi Ulbu speciale "Scrittore in Italia"

Lissa Rivencini

e la ricerca di un metodo
l'opera di un'artista raccontata da lui stesso al Premio Europa
i libri bianchi, pp. 192, € 15,49

Franco Brusati

Commedia
il tennesse, *Le Fanciulle, Fata di November, Le Rose del Lago, La storia sul Letto, Conversazioni Galante*
i testi, pp. 340, € 19,93

Massimo Cacci

Pirandello Ottanta
i libri neri, pp. 184, € 16,33

Corpo sottile

Uno sguardo sulla nuova coreografia europea: *Jonnie Bel, Xavier Le Roy, Myrjan Gaurink, Kinkari, MK*, a cura di Silvia Fanti / King
i nuovi catàlogi, pp. 272, € 21,00

Tony D'Umo - Eugenio Barba

Viaggi con l'FDI: i Voyages with Odin
i libri quadrati, pp. 392, € 30,99

Spero Somene

il Cerillo
uscita gennaio 2004

Romeo Castellucci

Societas Raffaello Sanzio
Epitaph
243 pagine di sole illustrazioni a colori pensate da Franco Quadri, Frie Layson, Alan Read, Cristina Verucchi
i libri quadrati, pp. 256, € 29,00

Bernard-Marie Koltès in due volumi

- **Nella scintilla dei campi di cotone** e altri testi
Scontro di negro contro cani, *Quar Ouest, Il ritorno al deserto*
i testi, pp. 212, € 19,90

- Roberto Zucco e altri testi

Sallinger, Le amarezze, L'ardità
uscita febbraio 2004

Thomas Bernhard

Teatro V
il presidente, *Elisabetta II, Il teatrino*
uscita maggio 2004

Sergio The Desneters

a cura di Fabrice Genard
la sceneggiatura del film con testi di Bernardo Bertolucci e di Gilbert Adair
fotografie di Sylvette Brigot
i libri quadrati, pp. 176, € 29,00

Giuliano Scabia

Valei di Gesù con Alfredo
La collana
uscita febbraio 2004

Via Rembrandt 8, 20128 Milano tel. 02 2044 104/105 fax 02 20010205 e-mail editor@ubulibri.it www.ubulibri.it

L'oro del ricordo

conversazione con Laura Curino

Con un nuovo spettacolo, L'età dell'oro, Laura Curino torna al Teatro Gobetti di Torino. Un viaggio nel passato, per questo racconto che dà voce a tanti personaggi della leggendaria "città dell'oro", Valenza, fatta di contraddizioni e di curiosità. Naturale chiedere a Laura Curino come intende affrontare questo appuntamento...

Intanto, vorrei dire che *L'età dell'oro* è uno spettacolo solo in parte "nuovo": ossia, è nuovo per tutta l'Italia, ma non è nuovo per Torino, perché lo scorso anno era già in cartellone. Lo avevamo programmato per una sola settimana, e tanta gente, che voleva vederlo, è rimasta inappagata. Questo ci ha fatto pensare che avremmo potuto riproporre quest'anno lo spettacolo, e così è stato... In secondo luogo, sono molto felice che il lavoro sia stato molto richiesto da vari teatri italiani: e mi fa molto piacere girare, affrontare una lunga tournée, anche perché, per quanto ami la stabilità, se non viaggio mi manca il terreno sotto i piedi. Non so: avrà avuto antenanti nomadi, non riesco a stare ferma! E mi piace incontrare il pubblico. La fatica fa produrre endorfine, e non mi servono altre sostanze: sono una "drogata" di pubblico...

Si riconosce nell'etichetta di "Teatro di narrazione"?

Francamente sì. Quasi tutti gli spettacoli importanti di Teatro Settimo, erano scritti e pensati "in assenza" dei protagonisti: ossia delegavano ad osservatori esterni - o interni, ma non protagonisti - il racconto della storia. Questa tecnica del raccontare mi è congeniale, e mi piace. Ne *L'affinità elettive* erano i serve a raccontare dei loro padroni. In *Romeo e Giulietta* erano i sopravvissuti ad avere il compito di raccontare, rimasti soli, in assenza dei ragazzi mandati a morire. I giovani morti e i vecchi che ne parlano: una situazione non molto diversa da quanto accade adesso, no? In *Tenera è la notte* di Fitzgerald, diventato *Incanto occidentale*, tutti parlavano del protagonista... Insomma, costruivamo leggende attraverso il narrire piuttosto che il guardare: ed è un modo, una formula, che mi si adatta. Peraltro, anche se la narrazione mi fa tanto lavorare, credo sia opportuno sottolineare che oramai si racconta "da soli". Negli spettacoli di Settimo eravamo in scena in tanti: quindici, sedici attori, tutti assieme. In questi tempi, invece, siamo portati alla solitudine. Certo, si racconta da soli perché la storia ti appartiene in modo esclusivo. Quando Marco Paolini affronta *Vajont*, lo fa anche perché suo padre era ferroviere, e lo portava a vedere Longarone. E questo Elio Allegri era compagno di classe di Barico, e per questo era il naturale protagonista di *Novecento*. Io ho affrontato la fabbrica perché mio padre lavorava alla Olivetti... Ma spiace che si sia persa quella facilità di lavorare in gruppo. Ad esempio, Gabriele Vacis sta lavorando al *Wilhelm Meister*, e forse può essere una strada praticabile per tornare a raccontare in tanti.

Ed effettivamente il tema raccontando in L'età dell'oro le



appartiene...

Certo, ed è per questo che ha senso che sia io, da sola, a raccontarlo. Però faccio venti personaggi, e mi diverto tantissimo a "giocare al teatro". Con stupore passo dall'uno all'altro: è questo gioco a rendere il teatro una sorta di lavoro "terapeutico", sia per chi lo fa che per chi lo vede. Lascia la libertà di diventare "tutti", di uscire dalla gabbia in cui siamo costretti. Ho pensato questo lavoro, poi, perché volevo scrivere della "mitica" età dell'oro che è anche l'infanzia. Volevo scrivere del luogo dove sono cresciuta, Valenza, perché è un luogo che si basa sulle differenze. Come Camillo e Adriano Olivetti rappresentavano una possibile differenza produttiva della fabbrica, così Valenza è un mondo decisamente originale, unico. Gli abitanti sono veri e propri "matti patochchi", gente curiosa, strana: sono ricchi e comunisti! Mentre tutti andavano a lavorare alla Fiat, loro facevano gli artigiani d'eccellenza: creando un prodotto di nicchia, ma non certo povero, dal momento che si tratta dei gioielli per le corone di tutti i reali del Mondo. Sono una cultura di minoranza, quasi no-global, anche se ha a che fare con tutti i grandi della Terra... Ho cercato di raccontare questi paradossi: questa stranezza mi incuriosiva, in particolare se vista attraverso gli occhi dei bambini. Volevo, quindi, continuare a parlare di educazione, di crescita, di formazione. E di un harem di donne, all'interno del quale crescono i bambini: un harem dove si parla di storia, di politica, di educazione...

Un originale matriarcato...

Quando scrivo testi disegno personaggi femminili perché mi sono più congeniali. E mi sono trovata molto bene con Michela Marelli, assistente ai testi, proprio nel tratterne questo mondo di tutte donne...

Ha lavorato con un nutrito gruppo di giovani artisti. Come si è trovata?

È stata una scommessa. Abbiamo voluto affiancare una struttura forte, come quella dello Stabile di Torino, ad una più giovane, il gruppo ATIR di Milano. La regista, Serena Sinigaglia, la scenografa Maria Spazi, la responsabile delle

musiche Sandra Zoccolan e Alessandro Verazzi, che si è occupata delle luci, vengono da quella compagnia. Giovani con cui ritengo essere indispensabile il dialogo. Con Serena, in particolare, mi sono trovata molto bene. Dopo aver lavorato con Gabriele Vacis e con Roberto Tarasco, ero un po' preoccupata di come mi sarei rapportata a Serena: mi piacevano i suoi spettacoli, ma non la conoscevo e poi ho il doppio della sua età! E invece: lei è una persona che deve essere convinta, che vuole capire, vuole vedere gli attori fare continuamente qualcosa. Non sopporta l'inazione, lo stallo, il compiacimento: tutto sommato, è stata una grande esperienza...

Quanto c'è di vero e quanta fantasia nel suo racconto de L'età dell'oro?

Sono tutti personaggi, o storie, che avrei potuto conoscere o vivere. Quando faccio seminari di narrazione, ai ragazzi dico: "io vi insegno come, voi mi dite cosa...". C'è sempre uno scambio di storie: racconto storie che mi sono state raccontate. Certo, ci sono elementi autobiografici, dal momento che sono davvero cresciuta in un "harem", un cerchio di donne dove si parlava, si raccontava... La mia migliore amica di allora si chiamava davvero Anna, e non parlava mai... E gli altri, tutti gli altri, sono "mix" di personaggi che ho conosciuto, o che mi sono stati raccontati. D'altronde anche a Valenza si sono inventati la loro storia: si dice che fosse l'antica "città dell'oro", in realtà hanno creato il loro lavoro con i gioielli poco più di cento anni fa. È un universo di storie: ma in un mondo così omologato è un universo che incuriosisce. Rischia di essere sedotto dalla grande produzione, e invece sarebbe meglio restare "millesimato", vorrei dire in *barrique*. Ecco: quello di Valenza è un mondo in *barrique*, che voglio raccontare. Come mi piacerebbe raccontare dei langaroli, e prima o poi lo farò.

Le sue storie hanno sempre una decisa carica positiva: parla di gente creativa, di lavoratori instancabili, di geniali artigiani. Perché?

Probabilmente sono una depressa latente e ho bisogno di avere coraggio. Ma ognuno di noi ha bisogno di Maestri: si possono trovare in filosofia, nell'etica, ma anche, semplicemente, nella vita. Qualcuno che costruisce, che fa, che mi dice che le cose si possono fare: questo è un maestro. Non scrivo "in rosa", semplicemente mi confronto con microcosmi pieni di vitalità, di forza: la devianza non è solo aberrazione negativa, ma può essere anche fantasia, capacità creativa, voglia di uscire dai guai. Una devianza che può spaventare, ma incuriosisce...

L'età dell'oro

di
Laura Curino e Michela Marelli
con
Laura Curino
regia di
Serena Sinigaglia
teatro gobetti
dal 13 al 18 gennaio 2004

tempo d'avvento

«Non sono serate di preghiera, ma di ascolto e meditazione: abbiamo preferito letture che si discostassero da quelle della liturgia per non rivolgerci soltanto ai fedeli, e abbiamo deciso di affidarle ad attori professionisti per farle gustare meglio al pubblico. Gli stessi interludi musicali servono a creare spazi di riflessione che aiutino ad assaporare la bellezza e la profondità dei testi scelti». Con queste parole Padre Giuseppe Giordano presenta l'iniziativa che animerà, nel mese di dicembre, la Chiesa dei Santi Martiri di Torino. Per celebrare il prossimo Natale, infatti, il Centro Teologico gesuitico della Chiesa dei Santi Martiri, in collaborazione con il Centro Studi del Teatro Stabile, ha organizzato tre incontri di musica e letture. Apertura della piccola, ma significativa manifestazione con un incontro sul tema dell'*Avesca*: Mauro Avogadro, Elena Narducci e Lorenzo Fontana leggono brani tratti dalla Bibbia, da Samuel Beckett (*Aspettando*

Godot) e da Sergio Quinzio, Davide Maria Turoldo e Raniero La Valle. All'organo sarà il maestro Edoardo Barbona (martedì 2 dicembre ore 18). L'incontro successivo, sul tema della *Speranza* (mercoledì 10 dicembre ore 18) sarà su brani tratti dalla Bibbia, dai *Racconti di Chassidim* di Martin Lubger, da Anton Cechov (*Zio Vanja*), Charles Péguy, oltre a Ety Hillesum, e scritti di Erri De Luca e Massimo Cacciari. Il gruppo Franca Nuti e Alessandro Adriano. La parte musicale è affidata al Coro della Cattedrale di Torino diretto da padre Eugenio Costa. Infine, mercoledì 17 dicembre, sempre alle ore 18, il ciclo di incontri si conclude affrontando il tema della *Conversione*, con brani tratti dalla Bibbia, e da Sant'Agostino, Sant'Ignazio di Loyola e da Giovanni Testori. Leggono Franca Branciaroli e Lorenzo Icona, mentre Edoardo Barbona (organo) e Carlotta Conrado (violino barocco) finmano la parte musicale. Per ulteriori informazioni: Centro Studi TST, 011 5169 404.