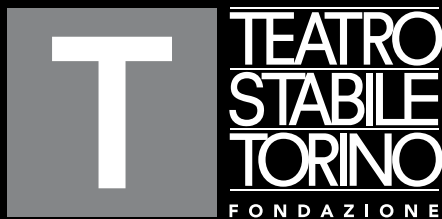


Poste Italiane. Spedizione A.p. 70% - D.C.B. Torino - n. 1/2007

# teatro/ PUBBLICO

English version  
inside





TEATRO  
STABILE  
TORINO  
FONDAZIONE



# Spettacoli 2007 febbraio/marzo

## info

### biglietteria TST

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

### numero verde

800 235 333

### informazioni 24 ore su 24

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

### vendita telefonica

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

### biglietteria on line

(pagamento con Carta di Credito), [www.teatrostabiletorino.it](http://www.teatrostabiletorino.it)

[www.teatrostabiletorino.it](http://www.teatrostabiletorino.it)  
[info@teatrostabiletorino.it](mailto:info@teatrostabiletorino.it)  
[redazione@teatrostabiletorino.it](mailto:redazione@teatrostabiletorino.it)

## Teatro/Pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Progetto Grafico Stoppini.org

In redazione

Ilaria Godino (*caporedattore*)

Daria Aime (*impaginazione*)

Lorenzo Barello (*video*)

Patrizia Bologna (*redattore*)

Silvia Carbotti (*web*)

Art consulting Paola Manfrin

Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Relazioni esterne Elisabetta Donat-Cattin

Hanno collaborato a questo numero

Elena Basteri, Mara Fazio, Roberta Ferraresi,

Susanna Franchi, Osvaldo Guerrieri, Elie Malka,

Valter Malosti, Giorgia Marino, Luca Scarlini

Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino

Tel. 011 5169 404

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Stampa: Stabilimento grafico della Carra Editrice, Casarano (Lecce)

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

Chiuso il 29/01/2007

## PRODUZIONI TST FEBBRAIO/MARZO

### Antigone

Teatro Astra  
8 - 25 febbraio

### Gli incostanti

Teatro Astra  
28 febbraio - 11 marzo

### Macbeth

Teatro Carignano  
13 - 25 marzo

## OSPITI TST FEBBRAIO/MARZO

### European house

Teatro Carignano  
2 - 3 febbraio

### Medea

Teatro Vittoria  
3 - 4 febbraio

### Le intellettuali

Teatro Gobetti  
6 - 11 febbraio

### Cani di bancata

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri  
7 - 11 febbraio

### Morte di un commesso viaggiatore

Teatro Alfieri  
13 - 18 febbraio

### La Jalousie

### Red Run

### Surrogate Cities

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri  
22 - 24 febbraio

### Il sorriso di Daphne

Teatro Gobetti  
27 febbraio - 4 marzo

### D.João

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri  
1 - 2 marzo

### Oedipus in Kolonos

Auditorium Giovanni Agnelli  
6 - 7 marzo  
(recita Tst 6 marzo)

### Le voci di dentro

Teatro Alfieri  
6 - 11 marzo

### Sibilla d'amore

Teatro Vittoria  
7 - 25 marzo

### Per sempre

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri  
13 - 18 marzo

### Ubu c'è

Teatro Gobetti  
14 - 18 marzo

### Processo a Dio

Teatro Gobetti  
27 marzo - 1 aprile

### Bakchen

Teatro Astra  
30 marzo - 1 aprile

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro/  
PUBBLICO

# Per la Compagnia di Attori Permanenti

di Elie Malka

Il Tst ha appena creato una compagnia permanente di attori. Nei teatri pubblici dei paesi latini, esperienze di questo tipo sono rare. La motivazione politica per giustificare il fenomeno dei teatri senza compagnia, di "strutture vuote" insomma, è sempre stata di ordine economico: perchè pagare gli stipendi per tutto l'anno ad attori che non lavorano tutti i giorni dell'anno? In tutti i paesi dell'ex blocco sovietico, dei paesi scandinavi ma anche in Grecia, i sistemi teatrali fondati su una compagnia stabile sono la regola. Vi sono vantaggi e svantaggi in ognuno dei due sistemi.

La motivazione economica non ha un reale fondamento. Una compagnia stabile rappresenta un costo sicuramente alto nel budget fisso; tuttavia, i teatri senza compagnia sono obbligati ad assumere attori indipendenti che normalmente sono più costosi, per un periodo che deve essere rigidamente stabilito con anticipo. Per giustificare i costi, gli attori, in questo modo assunti, devono recitare ogni giorno concordato nel contratto. Da qui il sistema di sfruttamento chiamato, in Francia, "en suite": si recita uno spettacolo tutti i giorni all'interno di un periodo precedentemente determinato e si interrompono le repliche nella data fissata. Tale sistema non prevede la possibilità di sfruttare lo spettacolo oltre quel periodo, nonostante il grande successo che può aver ottenuto. D'altro canto, il teatro è obbligato a tenerlo in cartellone fino alla data fissata nonostante la mancanza di pubblico poiché, in ogni caso, bisogna pagare gli attori.

Il sistema delle compagnie permanenti offre la possibilità di recitare più spettacoli nello stesso periodo attraverso l'alternanza dei ruoli degli attori. Questo sistema permette di utilizzare gli stessi attori in più produzioni, facendoli lavorare insieme per alcuni anni con diversi registi, consentendo loro di conoscersi meglio e, in teoria, di migliorarsi nel tempo. In questo modo i teatri potrebbero offrire un'ampia scelta artistica al pubblico e, soprattutto, potrebbero dar vita a

/SEGUE A PAGINA 2

## febbraio/marzo

**Nucleo Permanente Attori** Le Moli, Cacciari, Krippendorf, Longhi, Malka, Arutyunyan; **Fazio** la nascita della regia; **Macbeth** Malosti, Montanari; **Stagione** Cirillo, De Filippo, Dante, Franceschi, Cauteruccio, Massini; **Oedipus in Kolonos** Franchi, Scarlini; **Bakchen** Christof Nel; **Théâtre Ouvert** Elisabetta Pozzi; **Goebbels** Manifesto del Partito Comunista secondo Marx e Engels

## La felice utopia della stabilità

Intervista a Claudio Longhi  
di Ilaria Godino

Abbiamo chiesto a Claudio Longhi di delineare per *Teatro/Pubblico* un profilo di compagnia permanente di attori, individuandone al contempo criticità e aspetti innovativi rispetto al nostro panorama artistico ed organizzativo. Che valore può avere oggi la stabilità di un gruppo attorico e quali sono i precedenti in Italia?

Parlando di stabilità delle compagnie, direi che l'Italia si trova in una situazione di anomalia rispetto al contesto europeo. Sgombrando il campo dalla tentazione di stabilire se si tratti di un "ritardo" o meno del nostro paese sul resto dell'Europa, credo che la più giusta prospettiva di analisi sia quella di affrontare la nostra mancanza, o quanto meno povertà, di organici artistici istituzionali sul fronte della scena "di prosa" come una peculiarità che impronta l'intero sistema teatrale produttivo ed artistico nazionale. Fin dalla nascita in Italia del modello di "teatro stabile", così come lo intendiamo noi oggi, la continuità è legata più all'apparato tecnico-organizzativo che agli attori. In Italia ci sono alcuni importanti precedenti storici di "permanenza" teatrale: il primo esempio riguarda Torino e la Compagnia Reale Sarda che nel primo Ottocento opera come organismo stabile, rientrando al centro di un dibattito politico-legislativo, nel regno di Savoia, che prelude a temi forti del dibattito sugli stabili pubblici odierni, come la liceità dell'impegno di uno Stato nei confronti delle attività culturali destinate, sul fronte della fruizione, ad una ristretta comunità cittadina dello Stato stesso. Il mito del gruppo permanente

/SEGUE A PAGINA 2

## Astra, Vittoria e non solo

di Andrea Porcheddu

C'è da divertirsi a scegliere. All'Astra o al Vittoria? Basterebbero questi due teatri per riempire le serate del più appassionato spettatore. Nel raffinato spazio di via Gramsci il pubblico si può lasciare andare alle fascinazioni di una drammaturgia completamente nuova, libera, contemporanea. Il progetto di "Teatro Aperto", fortemente voluto da Elisabetta Pozzi, è un modo divertente per scoprire quanto si agita nelle nuove scritture, in una "prosa" che ha scelto di superare canoni ormai consunti per approdare a lingue e stili molto più vicini al nostro complesso e contraddittorio tempo. All'Astra, invece, si vara la nuova, coraggiosa, impresa del Nucleo permanente di attori: un manipolo di giovani ed intraprendenti artisti, guidati da direttori di scuola e provenienza diversa, che finalmente rendono operativa in Italia una modalità di creazione teatrale consolidata in Europa. Due gli spettacoli al debutto: l'atteso *Antigone* di Sofocle, nella traduzione originale di Massimo Cacciari, che il direttore Le Moli ha voluto riportare alla funzionalità filosofica che è strutturale dell'opera, e il vivace *Gli incostanti*, testo di raffinata fattura (che si avvale dell'elegante nuova traduzione di Luca Fontana), opera che torna sulle scene italiane dopo lun-

/SEGUE A PAGINA 2

LA FELICE UTOPIA DELLA STABILITÀ  
segue dalla prima

prende ancora fuggacemente corpo tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento a Torino, con il "Teatro d'Arte" di Lanza (1898), a Roma, con la "Casa Goldoni" di Ermete Novelli al Valle (1900) o con lo stabile romano del Teatro Argentina voluto da Boutet e Garavaglia (1905), e ancora a Milano, presso il Teatro Manzoni, con il progetto di teatro stabile ideato da Marco Praga (1912). Sono tutte iniziative, si badi, che hanno vita brevissima, come vita brevissima, nonostante la fama del suo animatore e i suoi rapporti con il potere, ha, negli anni Venti, l'avventura del Teatro d'Arte di Pirandello a Roma, con sede presso la sala dell'Odescalchi (1925-1928). Dopo i tentativi pionieristici primumnovecenteschi, la battaglia per la costituzione dell'ensemble diventa punto di forza del modello di teatro pubblico del secondo dopoguerra, finendo però con l'escludere dal processo la componente attorica a favore della parte burocratico-organizzativa, a differenza di quanto avvenne sul fronte del teatro musicale. Per delineare la struttura degli Enti, la legge dei primi anni '60 sugli Enti Lirici principio proprio della formazione orchestrale, dal coro e dal corpo di danza. Nel secondo dopoguerra ci sono compagnie private italiane che acquisiscono carattere di stabilità, come la Compagnia dei Giovani, mentre in Europa lavora il Berliner Ensemble - modello di riferimento per il Piccolo - o la Comédie Française, con attori *sociétaires* della struttura che hanno con essa un rapporto organico. La nostra stagione di teatro di regia del secondo Novecento è connotata da strutture in cui di fatto ricorrono determinati gruppi di attori (ad esempio gli attori del Piccolo e poi quelli di Genova... ma già qui la storia inizia a deviare il suo corso dalla linea pura di Strehler e Grassi) senza che però tale continuità di lavoro sia sancita ufficialmente, da compagnie private che costituiscono un nucleo permanente e da figure, come quella di Luca Ronconi - che fino agli anni '90 non è collegato ufficialmente ad un teatro, né tecnicamente ha costituito compagnia - e che pure traghettano un suo nucleo di interpreti dagli anni '60 fino ai giorni nostri. Tutti questi che ho citato sono approcci empirici finalizzati alla creazione di un gruppo, perché si comprende l'importanza di realizzare un sistema di rapporti organico per migliorare il livello artistico del lavoro teatrale, anche se il problema non arriva ad essere risolto completamente dal punto di vista istituzionale. Se ci pensiamo, il teatro degli anni '70 dei gruppi o delle cooperative teatrali, asse portante della ricerca del cosiddetto nuovo teatro nazionale, aveva in sé l'utopia per l'appunto del gruppo e quindi della stabilità. Un altro aspetto del problema della permanenza è legato alla costituzione di un repertorio, replicabile negli anni: da un punto di vista organizzativo-economico la compagnia stabile a repertorio permette di mantenere in vita spettacoli, consente di creare canoni e tradizioni all'interno di un sistema vivo ma grezzo come quello italiano, e costituisce, in ultima analisi, un importante arricchimento del nostro patrimonio di esperienza scenica...

## È questo può avere una valenza formativa rispetto al pubblico?

Diciamo che tendenzialmente mi allineo sulle posizioni di quanti credono che nel Novecento sia esplosa l'idea di teatro, e penso che questa enorme complessità possa avere risultati contraddittori. In questa pluralità di punti di vista c'è però un dato che ricorre frequentemente, ossia l'idea di teatro come modello di microsocietà costituita da chi fa teatro - la compagnia assume a paradigma di un possibile modello sociale - ma anche dagli spettatori. Un esempio clamoroso è quello realizzato agli inizi del '900 in Francia: il Théâtre de Vieux Colombier aspira ad essere una microsocietà, che riunisce da un lato il regista Copeau e gli attori, e dall'altro spettatori che si riconoscono nel progetto, costituendo un utopico modello sociale. In questo senso la creazione di un ensemble va di pari passo con l'idea della formazione del pubblico e della comunità, anche sulla scorta delle riflessioni di George Lukacs, che ragiona sullo scollamento tra teatro e spettacolo nell'800, quando crollò il con-

cetto di comunità come gruppo organizzato di individui che si riconosce in ciò che accade in scena. La costituzione di un gruppo permanente di attori è chiarificatrice di un rapporto di guida che si vuole stabilire nei confronti della comunità di spettatori.

## Il debutto degli Attori Permanenti è affidato ad *Antigone*: perché questa scelta e quale percorso sottende gli altri titoli annunciati?

È un dato abbastanza evidente che il grande teatro del secondo Novecento spesso è passato e si è costituito attraverso il rapporto con il classico: pensiamo a spettacoli come *Oresteia* di Luca Ronconi, Peter Stein o la Raffaello Sanzio. Tutto questo è il risultato della necessità, da parte di chi fa teatro oggi, di cimentarsi con grandi modelli dell'antichità per ritrovare la propria identità. Credo che l'atteggiamento giusto e sano sotteso a queste operazioni sia stato quello di trovare alle spalle il proprio futuro, studiare il passato per arrivare al futuro, utilizzandolo come un serbatoio di novità. Ronconi sostiene che per gli attori è giusto cimentarsi periodicamente con il teatro greco proprio perché la sua distanza da noi, come concetto e funzione, rende possibile quasi una operazione di igiene mentale. Il teatro greco mette in contatto con un modello che non ha funzione estetica o di intrattenimento ma è un gesto insieme civile, politico, spirituale e religioso. Il rapporto con *Antigone*, un testo che è pietra miliare e chiave di volta della civiltà teatrale europea, credo sia un giusto e doveroso banco di prova per un gruppo che deve trovare la propria identità. Nelle scelte successive, in particolare modo per *Gli incostanti* e *Il Matrimonio di Figaro*, emergono la volontà e la possibilità di cimentarsi con testi alti del repertorio della nostra cultura che sono conosciuti più per sentito dire che per averli visti, ma c'è anche la rivendicazione della funzione culturale e civile di una compagnia che opera in una situazione privilegiata attraverso un rapporto organico con teatri stabili e la possibilità di agire su un piano alto, accollandosi i doveri di chi lavora a questi livelli. Infine, nella selezione dei testi, c'è il rapporto necessario con la drammaturgia contemporanea, che viaggia su un percorso che nasce dalle radici storiche della scena occidentale (*Antigone* di Sofocle e *Ifigenia in Aulide* di Euripide) fino alla necessaria drammaturgia di oggi (*A voi che mi ascoltate* di Lula Anagnostaki) e allo straordinario testo di William Shakespeare sulle musiche di scena di Mendelssohn-Bartholdy (*Sogno di una notte di mezz'estate*).

## Come è proceduto finora il lavoro?

Uno degli aspetti più interessanti della compagnia risiede nella permanenza degli attori e non delle direzioni - a proposito: direzione non regia -, un segno forte che deve far riflettere. Da più parti si parla di stagione della post-regia, ed è giunto da tempo il momento in cui la regia stessa sia chiamata a rivedere le proprie radici criticamente. Parallelamente a questa riddiscussione abbiamo assistito al recupero della centralità dell'attore: la restituzione all'attore della dignità drammaturgica, persa con l'affermarsi del paradigma dell'attore funzionale dell'età fascista, si affianca alla volontà di restituirgli la funzione di motore della drammaturgia. Se devo valutare il lavoro fatto o anticipato sul piano degli intenti della compagnia, di cui certe scelte organizzative sono garanti, posso dire che ogni direttore porterà un approccio culturale e formativo diverso, ma il tratto comune sarà costituito dallo stesso nucleo di attori, che è chiamato a confrontarsi con punti di vista diversi, ma che inevitabilmente porterà un segno individuale, ed il lavoro che si sta facendo adesso è un lavoro di esaltazione della funzione e delle potenzialità drammaturgiche dell'attore.

(I.G.)

PER LA COMPAGNIA DI ATTORI PERMANENTI  
segue dalla prima

una fidelizzazione dello spettatore nei confronti della "propria" compagnia. Per tali ragioni questo sistema viene definito "di repertorio" o "di alternanza" o "d'ensemble". L'unico pericolo di questa organizzazione è che la permanenza rischia di trasformare alcuni attori in impiegati che recitano sempre peggio e che si aggrappano al lavoro unicamente per lo stipendio.

Tuttavia, il problema sarebbe velocemente risolto attraverso dei contratti limitati tra i tre e i cinque anni. Si tratta, infatti, di un periodo sufficientemente lungo per approfittare dei vantaggi di una compagnia stabile e, nel contempo, sufficientemente breve per potersi congedare in tempo da collaborazioni insoddisfacenti.

Per concludere, vorrei tornare all'inizio del mio discorso per salutare l'iniziativa del Tst che apre una strada verso una nuova e coraggiosa avventura che si preannuncia piena di successo.

(E.M.)

ASTRA, VITTORIA E NON SOLO  
segue dalla prima

ghi decenni di assenza. E sarà interessante scoprire come *Gli incostanti*, di Middleton e Rowley ben si collochi in un percorso di riflessione sul potere, la follia e la passione che ha segnato le recenti stagioni del Tst: dal *Don Chisciotte* al *Marat-Sade* alla *Didone* di Busenello, solo per citare alcuni titoli. Due produzioni, due eventi molto attesi, dunque, che potrebbero essere sufficienti per riportare la Torino del teatro sotto i riflettori nazionali ed internazionali, come già avvenuto per il progetto *Domani*. Ma al Tst sono abituati a non accontentarsi: ecco, allora, che all'Astra si aggiungono altri cartelloni, dalle Fonderie di Moncalieri alla Cavallerizza al Carignano, per ospitare quanto di meglio la scena europea sta elaborando. Si comincia con la palermitana Emma Dante, forse la regista più intrigante e di respiro europeo delle giovani generazioni. Il suo spettacolo, *Cani di bancata*, è un affondo cinico e tagliente nel grottesco e violento mondo della mafia. Poi si attende Alex Rigola, altro *enfant terrible* della scena internazionale, che allestisce un "affresco" voyeuristico su *Amleto*. E ancora il *Don Giovanni* portoghese di Ricardo Pais, maestro ormai riconosciuto del teatro lusitano. Poi l'*Oedipus in Kolonos* di Felix Mendelssohn-Bartholdy e la straordinaria edizione di *Baccanti* con la regia di Christof Nel per il teatro di Francoforte. Mentre un ottimo regista come Valter Malosti, affiancato da Michela Lucenti, sta lavorando agli ultimi ritocchi della nuova produzione dello Stabile, un *Macbeth* che si preannuncia imperdibile, il Tst ospita anche la nuova drammaturgia di Stefano Massini, il folgorante Molière allestito da Arturo Cirillo, e continua il dialogo con un genio assoluto della scena contemporanea come Heiner Goebbels, ospitando l'esito (felice) di un lavoro che l'eccentrico maestro ha fatto con studenti universitari italiani e tedeschi sul "Manifesto del Partito comunista"...

Sono solo alcuni capitoli di una stagione quanto mai brillante: insomma, il Teatro Stabile c'è, e non è mai stato così vivace. Torino è un punto di riferimento imprescindibile della scena nazionale e, da quando è membro dell'Ute, anche internazionale. Forse bisognerebbe tenerlo a mente prima di liquidare sbrigativamente la pratica (e 50 anni di storia) e di gridare ai quattro venti che occorre farne un altro.

(A.P.)





# /Protostoria e storia della regia

di Mara Fazio

Dobbiamo metterci d'accordo su cosa intendiamo per regia. Se per regia intendiamo quello che hanno fatto i cosiddetti padri fondatori o quel che ha sognato Artaud, siamo tutti d'accordo: la regia è arte del Novecento. Ma se intendiamo per regia il lavoro di coordinamento, la regolamentazione unitaria delle varie componenti della messinscena, l'unità coerente dello spettacolo, non c'è dubbio che il fenomeno abbia radici antiche, addirittura nella seconda metà del Settecento, come hanno dimostrato diversi studi francesi. In questo secondo caso la regia novecentesca (da Stanislavskij a Grotowski) appare come un nuovo fenomeno, diverso ma comunque facente parte di una precedente storia che va studiata.

Credo che il problema non consista nello stabilire primati, chi ha inventato la regia, chi è stato il primo, chi il secondo. L'importante è ricostruire il fenomeno nel suo complesso e nei suoi dinamismi. Di certo le origini della *mise en scène* sono ancora tutte da indagare, mancano studi in questo senso e credo che sarebbe giusto rimandare la risposta al quesito sulla nascita della regia dopo aver compiuto ampio e sistematico scrutinio delle fonti e non il contrario. Credo, insomma, che sia necessario indagare ciò che non c'è, il molto che non si sa, prima di definire quello che si sa. Gli astrofisici oggi si interessano più al buio del firmamento che alle stelle (cfr. Luminet, *L'univers chiffonné*, Gallimard, 2005).

Se per regia intendiamo tensione verso l'unità e l'interdipendenza, le origini del fenomeno (le premesse della nascita della regia) vanno ricercate lontano, nel passaggio dal classicismo al romanticismo, all'epoca della riscoperta di Shakespeare, mediata da Garrick. Intorno alla metà del Settecento, nel campo musicale – parallelismo significativo col mondo teatrale – nasce la sinfonia, che un secolo dopo porterà, in concomitanza alla nascita del regista, a quella del direttore d'orchestra. In quello stesso momento, per soddisfare i gusti del nuovo pubblico borghese, sulla scena francese al *récit* e alla conversazione si sostituisce l'azione, il teatro si fa più complesso, inizia a fondersi con lo spettacolo e si fa strada la volontà, cosciente o no, di raggiungere un risultato che è la rappresentazione.

Questo passaggio si manifesta in due modi. La prima strada è quella seguita da Beaumarchais all'interno del dramma: uscire dai palazzi della tragedia per entrare negli ambienti della vita quotidiana, fondendo i generi e seguendo l'estetica del *tableau*, che facendo leva sulla pantomima e sul modello pittorico, cerca progressivamente di portare lo spettatore non più solo ad ascoltare ma anche a vedere. In seguito alla grande voga della pittura che si diffonde in Francia tramite i *Salons* alla fine del Settecento, l'arte figurativa offre al teatro il modello di una messa in rapporto coerente di tutti gli elementi che compongono una rappresentazione drammatica: costumi, scene, posizioni degli attori, recitazione e pantomima, l'utilizzazione della quale viene materializzata nelle edizioni da ciò che noi siamo soliti chiamare didascalie.

La seconda strada è quella seguita da Voltaire e dal suo attore preferito, Lekain: incrementare il movimento, la messinscena, l'uso della scenografia nella rappresentazione del teatro tragico. È la *tragédie à grand spectacle*. Fontenelle diceva di Voltaire: «Voltaire est auteur bien singulier: il écrit ses pièces à mesure qu'on les joue».

Le riforme portate avanti da Beaumarchais e Voltaire influiscono, cambiandola, sulla pratica teatrale. Il suggeritore prende progressivamente l'abitudine di indicare con un numero il posto degli attori in scena. Spesso i manoscritti dei suggeritori recano delle vere e proprie didascalie, spostamento degli attori, stati d'animo, gesti, intonazioni, costituendo un primo abbozzo di ciò che saranno più tardi i quaderni di *mise en scène*.

Le due tendenze confluiscono in un avvenimento importante: nel 1759 il palcoscenico della Comédie Française viene liberato dalla presenza delle *banquettes*, su cui sedevano *Petits Maitres* e grandi signori, che ingombravano con la loro presenza la scena, pagando per essere visti oltre che per vedere. Le famigerate *banquettes* non solo limitavano gli attori nei loro movimenti, ma riducevano anche le possibilità di giochi di luce utilizzando le quinte. Tolle le *banquettes* vengono eliminati i lampadari a candela nell'avanscena rendendo possibile la creazione dell'effetto notte, come avviene nella rappresentazione della *Semiramis* di Voltaire (1759) e

viene dato spazio a tutto ciò che attiene alla messinscena: l'attore, l'azione di masse, il movimento delle scenografie, escluso fino ad allora dal teatro di parola e relegato al teatro musicale. È la nascita dell'illusione teatrale.

Da quel momento storico si apre a mio avviso la strada alla regia in Francia, ma è un processo lento, tutto da studiare. Cambiano progressivamente le *pièces* che tengono conto di uno spazio più ampio, incrementano il movimento, moltiplicano il numero dei personaggi, prevedono scene di massa, comparse, verso una sempre maggiore complessità che, come ho già detto, ha il suo equivalente in campo musicale nella nascita della sinfonia. In quest'epoca non esiste ancora il regista, ma abbiamo l'autore che ne fa le veci, è una specie di protoregista. In Francia Beaumarchais, Voltaire, Pixérécourt, Hugo, Vigny, Dumas, in Germania Goethe, Schiller, Tieck. L'autore ha l'idea dell'unità dell'insieme, che l'attore tenda a non avere. L'autore mette in relazione le diverse arti, pittura, luce, architettura, musica, coreografia in funzione del testo e della recitazione degli attori. Ma c'è un altro punto fondamentale di cui si deve tenere conto e che va chiarito: il contesto storico.

Nel Settecento e Ottocento il contesto francese è profondamente diverso, per esempio, dal contesto tedesco. La Germania non è una Nazione ma una quantità di piccoli stati. Non esistono, fino al tentativo di Lessing e altri suoi contemporanei, i teatri nazionali. Nel Settecento in Germania coesistono compagnie derivate dagli Inglesi e dagli Italiani che incrementano l'aspetto spettacolare (*Spieldrama*) e modelli francesi che prediligono l'aspetto letterario (*Sprechdrama*). In Francia invece – dove da secoli esiste l'unità nazionale – c'è una separazione fondamentale, istituzionalizzata, tra cultura e spettacolo, legittimata la prima, inizialmente disprezzato il secondo. Una separazione tra la Comédie Française, che detiene il monopolio delle opere letterarie ed ha come scopo la diffusione della letteratura drammatica nazionale e i teatri di boulevard (a loro volta derivazione dei teatri delle fiere) che diffondono lo spettacolo e mirano a intrattenere il pubblico, non ad istruirlo.

È soprattutto nei teatri popolari di boulevard – dove il *récit* viene trasformato in azione – che nel corso dell'Ottocento si sviluppa il fenomeno della protoregia. Così come sul piano drammaturgico il mélo influisce sul dramma romantico, il lavoro sulla scena, alle prove, di un autore come Pixérécourt, influisce sul successivo lavoro protoregistico di Hugo, Vigny e Dumas.

Inventore del melodramma, Pixérécourt è a mio avviso uno dei personaggi che andrebbe studiato per indagare anche le origini della regia. Aveva le doti che saranno necessarie al regista: «ingenioso, intelligente, inventore (...) capace di elaborare le fantasie più incredibili, pittore, poeta, artista, macchinista, musicista, amministratore», sapeva fare un po' di tutto come insegneranno più tardi in modo esplicito Craig e Mejerchol'd. Grande conoscitore degli attori, «autoritario e minuzioso all'eccesso» come saranno Georg von Meiningen e Stanislavskij, Pixérécourt prima di molti altri intuì l'importanza della disciplina, comprese che per riuscire a teatro era necessario imprimere ordine, gusto e severità nel lavoro teatrale.

La lezione di Pixérécourt verrà raccolta da altri autori romantici come Vigny, Dumas, Hugo. Ma viene raccolta anche, e qui si registra una novità importante, dai direttori impresari. Nel 1821 il giovane barone Taylor, dal Gymnase, uno dei principali teatri di Boulevard, che egli dirige, viene chiamato alla Comédie Française come commissario reale con funzioni di *administrateur général*. Un avvenimento importante perché la Comédie non aveva mai avuto per statuto un direttore e per un secolo e mezzo tutte le decisioni spettavano al *comité* degli attori *sociétaires*, una assemblea acefala. Taylor segna con la messinscena del *Léonidas* di Pichat (siamo nel 1825) una data essenziale per l'evoluzione della messinscena. Ottiene dalle autorità i mezzi economici per rinnovare gli allestimenti del Théâtre Français e svolge un vero lavoro *ante litteram* da regista: si occupa delle scene (di Ciceri), dei costumi, delle luci, della musica e della recitazione degli attori. Ha come collaboratori un *directeur de scène* e un *régisseur* e, sotto di lui, le funzioni necessarie al servizio della scena si diversificano ulteriormente, come si deduce sfogliando il *registre* dei macchinisti, tappezzeri, accessoriisti e persino *lampistes*.

L'eredità di Taylor viene raccolta oltre che dagli autori dai direttori impresari tra cui Montigny, di sedici anni più giovane di Taylor e come lui a capo del Gymnase, il teatro che Taylor aveva lasciato nel '21 e che Montigny dirige a partire dal 1844. Ma con Montigny, che muore nell'80, eccoci arrivati alle soglie di Antoine. Con Antoine compare un evidente elemento di discontinuità o di innovazione.

Ci sono due tipi di *mise en scène* – egli scrive – quella che ho qualificato come "*mise en scène plastica*" (scene costumi accessori luce) e la *mise en scène* che io chiamerei "interiore" e che è ancora un'arte ignorata presso di noi. Questa sarebbe in effetti l'arte di rivelare il fondo più intimo dell'opera, cioè che l'opera ha di più misterioso psicologicamente o filosoficamente, attraverso i movimenti da far eseguire all'attore (...) per rivelare ciò che si nasconde misteriosamente dietro l'azione e le parole.

Poiché senza gestazione non c'è nascita, sono convinta che il processo vada colto nella sua interezza, quali che siano le accentuazioni che noi singolarmente preferiamo. Proprio nella comparazione fra fasi diverse infatti emergono somiglianze e differenze e proprio tramite la comparazione l'origine della regia appare ancora più forte e originale.



In alto, Jean-Marc Nattier, ritratto di Beaumarchais

Pagina accanto, la Compagnia di Attori Permanenti insieme a Walter Le Moli e Massimo Cacciari (foto Giorgio Sottile)

# **/Antigone, ovvero filosofia, processo, oracolo**

Intervista a Walter Le Moli

di Andrea Porcheddu

**Tre le parole chiave per accedere ad *Antigone* nella traduzione di Massimo Cacciari: pensiero filosofico, drammaturgia processuale, linguaggio oracolare. Con un obiettivo: dimenticare il Romanticismo****La prima domanda è diretta: perché *Antigone*?**

Cosa mi interessava di questo testo? Riflettere sui meccanismi di funzionamento della polis. Meccanismi perduti: noi li usiamo ma non sappiamo perché sono stati creati, come funzionano...

Con Sofocle ed *Antigone* ci troviamo davanti ad una civiltà che in qualche modo è più vicina alla nascita della città, di quella invenzione totalmente umana che è la polis. E se ne conoscevano i meccanismi. Attenzione: quelli erano cittadini "liberi", che partecipavano attivamente alla vita della città. E questo fa riflettere, perché vuol dire che bisogna creare un sistema di funzionamento: e per questo occorre trovare le leggi, un sistema per farle rispettare, e inventare la politica. La politica esige uomini, strutture, pensiero, conoscenza, critica: tutto questo per potere intervenire, conoscere, rispettare...

In *Antigone*, però, non si dà per scontato questo approccio, ed è qui la base della tragedia: nel momento in cui poni l'Altro, colui che non conosce la polis, rifletti sui "perché", sulla regola, sui meccanismi, appunto...

Potrebbe sembrare un discorso criptico, ma non dobbiamo dimenticare che nella struttura originaria della tragedia vi è una forte e costante riflessione sulla polis.

Nella "proto-tragedia" era demandato al coro il compito di raccontare la storia della "proto-città". La fase successiva vede "l'invenzione" del teatro, con delle figure-funzioni che si staccano dal coro, e sembrano mosse dal coro.

Nella Grecia classica, scienza, filosofia, politica, arte militare erano unite e mescolate: ancora doveva nascere il pensiero specializzato, che tutto separa. Allora possiamo immaginare che quelle tragedie fossero "dimostrazioni", scientifiche, di qualcosa: simulazioni di qualcosa. Nella complessità delle discipline, il teatro poteva e doveva essere un laboratorio dove "simulare" sistemi.

E in *Antigone* la "simulazione" è estrema: ci troviamo di fronte a due sistemi.

Il primo pre-esistente, o pre-potente; l'altro esistente e potente nel momento. Antigone e Creonte. La città è uno spazio ricavato in uno spazio pre-esistente, recintato ed occupato. E all'interno di questa città tutto è regolato da leggi diverse da quelle valide al di fuori, che circondano la città. Allora, in questa logica, è inevitabile che gli Dei pre-potenti, esistenti prima - Ade, Crono, Eros - siano Dei in eterno e perenne conflitto con la città. Ed è altrettanto inevitabile che la città si debba proteggere da queste divinità. Così la polis, creandosi, crea anche i propri Dei: quegli Dei, come sostiene Cacciari, che possiamo definire "dei vivi". Divinità addomesticate, chiuse al sicuro nei templi all'interno della città. Dei riconoscibili e controllabili, anche loro

rispondenti alle leggi della città. In *Antigone* però, come detto, c'è un conflitto con l'Altro. Con colui, o colei che non riconosce le leggi della città.

Il nodo tragico è che senza l'Altro la città non può esistere: la polis deve sopravvivere (ovvero "vivere-sopra") al mondo dei morti, del precedente, della stirpe. Ed è ovvio che sia così: sono i morti che fanno la stirpe, non i vivi, che devono ancora divenire. Ma la città ragiona in un altro senso...

**Al teatro il compito di porre il problema...**

Il problema è porre il problema. Perché non c'è soluzione. Creonte, sin dall'inizio, sa che c'è un distacco tra gli Dei e la città: il terreno dell'inconciliabilità è proprio la polis, ormai regno dei sopra-viventi.

Non so quanto questo possa servirvi oggi: le regole della città, che il coro conosce - il coro vede: non prevede, ma vede - sono che la città si ciba di carne umana. Il peccato della città è di essere nata contro le leggi pre-esistenti. E di cibarsi di carne umana. Allora, scatta uno strano meccanismo di identificazione: Crono, il Dio che i "cittadini" hanno cacciato, sono loro. E questo oggi è più che mai evidente: la città di oggi è più che mai carnivora...

Antigone è un pensiero filosofico. È un sistema filosofico fondato sull'Aporia, un sistema binario matematico perfetto. Antigone e Creonte, estremamente coerenti, si comportano in modo antitetico. Ogni cosa è speculare all'altra: è una tragedia della razionalità assoluta, che non ha nulla di romantico o sentimentale...

**Ecco una caratteristica delle sue regie, del suo teatro: una decisa presa di posizione contro il romanticismo, contro lo psicologismo. Perché?**

Credo sia importante tentare di ridare alla parola la sua funzione di arma. Le parole descrivono il mondo. E lo descrivono come vogliono, e lo spettatore vede quello che le parole dicono. Questo vuol dire, tra l'altro, che noi abbiamo bisogno di rappresentare il mondo: la prima forma di rappresentazione è proprio la parola. E nella tragedia di Sofocle è evidente che ci troviamo di fronte a due rappresentazioni possibili: le parole di Antigone sono completamente diverse da quelle di Creonte. Creonte cerca di dialogare con Antigone, ma lei rifiuta il dialogo, perché il discorrere e l'ascoltare fanno parte del linguaggio della città. Antigone è estranea alla polis, alla politica che non fa parte del suo mondo. Lei è dell'altro mondo. Del mondo pre-esistente: è completamente disinteressata al potere, non

vuole sostituirsi in alcun modo a Creonte. La sua non è una sfida al potere.

In *Antigone* si parla di polis con un linguaggio quasi giuridico: la conduzione drammaturgica è tutta processuale. Abbiamo a che fare con un grande, doppio, processo. Quando Ismene viene accusata dello stesso crimine di Antigone, poi, si svolge un altro processo, parallelo, quasi un "incidente probatorio" o qualcosa di simile.

Antigone processa Ismene, e la esclude dalla famiglia. Ecco la specularità, il sistema binario: per aver commesso il fatto, Creonte condanna a morte Antigone; mentre per non aver commesso il fatto, Antigone condanna Ismene a vivere.

**Come tradurre tutto questo sulla scena?**

La risposta appartiene al pubblico. Per quel che ci riguarda, cerchiamo di presentare il linguaggio di *Antigone*, che è oracolare, enigmatico per natura. Questo è il terzo elemento fondante: pensiero filosofico, drammaturgia giuridica, linguaggio oracolare. Ma è lo spettatore che decide: sei tu che decifri l'oracolo a seconda dello stato e del momento. Dipende in che momento vivi.

**Sembra, però, definitivamente tramontato il mito di Antigone "eroina da Far West"...**

Non sarà mai superato. Il problema è sempre quello del momento, dell'epoca in cui viviamo. Oggi pensiamo tutti di essere Antigone, in realtà siamo tutti Creonte. E mi sembra una prospettiva interessante per capire quanto abbiamo perso la bussola.

**La vostra resa scenica appare molto nitida, lineare, privata da ogni arricchimento possibile. Perché questa scelta?**

La prima suggestione: immaginare che il muro della *skene* fosse avanzato attraverso l'orchestra, a ridosso del pubblico, schiacciando tutto e tutti. Non c'è più l'emiclo, lo spazio del dibattito. Dietro questo muro c'è tutto il tempo e tutto lo spazio che si separano dalla polis di allora; davanti c'è il pubblico ormai costretto davanti al muro, quasi senza scampo.

I protagonisti, poi, quasi figure di un bassorilievo, si staccano dal muro e agiscono per quel poco che è consentito dal testo. Non possono fare azioni che non siano iscritte nella parola. Si sente già nel testo che non c'è il movimento che possiamo immaginare oggi, dopo tutte le avventure teatrali del Novecento. E non c'è nemmeno immedesimazione possibile: qui non c'è psicologia, né quarta parete.

**È una sua linea poetica precisa: lavorare contro il romanticismo. Ovvero contro le letture date alle opere, ai testi pre-settecenteschi, a partire dal Romanticismo in poi. Cosa significa?**

Significa forse scoprire di più i sentimenti e perdere il sentimentalismo. D'altronde perché non usare la filologia? Anche nel lavoro con Massimo Cacciari, attraversando la sua traduzione di Sofocle, abbiamo trovato indicazioni in questo senso. La sua è una traduzione asciutta, diretta, in cui la parola suona per quello che è il suo significato filosofico profondo. Ed è già un modo per tracciare una strada. Poi il lavoro in palcoscenico permette di scoprire altri aspetti del testo, da riconsegnare al traduttore per ulteriori approfondimenti.

D'altra parte, con *Antigone* il lavoro principale andava fatto a tavolino, con lucidità: ogni frase è così complessa che non si può sperare che si colga al primo istante.

**L'atmosfera che si respira in chiusura dell'allestimento è priva di speranza...**

Che speranza c'è? Il problema non è di sperare. O di sperare...



# La parola che uccide

di Gianna Lupo

**Massimo Cacciari, filosofo e Sindaco di Venezia, ha tradotto l'Antigone di Sofocle per l'allestimento del nucleo permanente di attori. In un incontro-conferenza pubblica, con il direttore Walter Le Moli, Cacciari ha raccontato il proprio percorso attraverso e dentro la tragedia**

C'era grande attesa per l'incontro tra Walter Le Moli e Massimo Cacciari, rispettivamente direttore e traduttore dell'*Antigone* di Sofocle, allestita dal nucleo permanente di attori dello Stabile di Torino. Una conversazione aperta al pubblico, una *lectio magistralis* in forma di dibattito, che ha richiamato al Teatro Vittoria, ad inizio gennaio, una folla di curiosi e appassionati.

Dopo un saluto del presidente del Tst, Agostino Re Rebaudengo, ad aprire i lavori è stato proprio Walter Le Moli che ha affrontato per primo i grandi temi della tragedia, individuando nell'anti-psicologismo e nell'assenza della "quarta parete" un possibile filo conduttore tra *Antigone* e *Gli incostanti*, secondo allestimento nel carnet del nucleo permanente di attori.

In un silenzio attento e partecipe, poi, Massimo Cacciari ha raccontato i motivi della sua traduzione originale, il percorso che lo ha portato a fermare su carta la propria idea della tragedia (da poco pubblicata da Einaudi).

Cacciari ha preso le mosse proprio dalla sua lunga familiarità con l'*Antigone*: «La sfida che mi aveva proposto Walter Le Moli era di tradurre questo testo – ha affermato Cacciari – che mi accompagna fin dai tempi dei banchi di scuola, come in genere tutta la tragedia greca... Sofocle è un uomo politico: quando scrive l'*Antigone* è uno stratego, uno di quelli che comandano Atene politicamente». Una città, ricorda il sindaco di Venezia, un ambiente in cui non esiste la figura del "letterato" così come la intendiamo oggi.

«Quindi – continua Cacciari – il grande pericolo, quando non si vuole cadere nel letterario, è solitamente sfociare nell'aulicità. Allora, quell'elemento politico-culturale viene reso in termini aulici, ma anche questo è sbagliato: il linguaggio tragico non è un linguaggio aulico, è un linguaggio che dovevano capire tutti gli ateniesi. Nel tradurre bisogna quindi sfuggire al pericolo della letterarietà e a quello della aulicità. Eppure mantenere un certo ritmo perché questi erano versi, erano canti, e in quanto tali non possono essere "prosa". Ma è il ritmo che scandisce un discorso religioso e politico. Ed è difficilissimo avvicinarsi, secondo questa prospettiva alla tragedia; è molto più semplice rendere un *epos*. Come ho cercato di farlo? Mantenendomi il più possibile fedele, etimologicamente fedele al testo, cercando di ottenere il più possibile un effetto di straniamento, direi brechtianamente...»

Ho affrontato la traduzione sempre tenendo presente che la tragedia è un genere con il quale, come ci hanno insegnato tutti i grandi classici della filosofia europea che hanno riscoperto il tragico greco, noi abbiamo probabilmente rotto i ponti...».

La barriera, infatti, è quella dello "psicologismo": Le Moli e Cacciari sottolineano come il pensiero contemporaneo, e in particolare la visione psicoanalitica, abbia impregnato di sé anche quelle opere che prescindevano completamente da tali presupposti.

«È inevitabile – dichiara il filosofo – questi eroi tragici vengono letti, o comunque vissuti e partecipati da noi pubblico, che non siamo *theoroi* della tragedia, mentre lo spettatore tragico greco era un *theoros*, uno che guardava al senso della teoria: contemplava qualcosa che per lui davvero atteneva intimamente a una dimensione che riguardava i principi divini, le *timae* divine, i diversi domini e le diverse dimensioni in cui si articolava il divino. Ciò costituiva per lui problema, lo inquietava, lo spingeva a interrogarsi...».

Ecco, dunque, la strada percorsa da Massimo Cacciari nell'affrontare *Antigone* per il nucleo permanente di attori: la dichiara con entusiasmo e determinazione, attirando ancora di più l'attenzione degli ascoltatori.

La tragedia di Sofocle richiede un linguaggio aspro, cattivo, perché, scandisce Cacciari: «queste sono "parole tragiche", come diceva Hölderlin: la parola tragica è una parola che uccide e questo bisogna sentirlo chiaramente dalla scena. Le parole uccidono: uccide la parola di Antigone, dal momento che le sue sono maledizioni; uccide la parola di Creonte; uccide la parola di Tiresia, alla fine: "Tu,

In alto,  
Massimo Cacciari

Pagina accanto,  
Paola De Crescenzo, Elia Schilton e Walter Le Moli  
durante le prove di *Antigone* (© Tommaso Le Pera)



Creonte, sei condannato a...». Sono parole che uccidono, parole dure. E questa durezza va sentita, va ascoltata, bisogna stare nella luce di questa durezza. Ezra Pound affermava che bisogna "stare nella dura luce di Sofocle e sopportarne le ferite". Questo è il linguaggio che bisogna cercare di rendere e non è semplice. Ripeto: non ha nulla di psicologico...».

La sfida, ora, passa agli attori e alle attrici del Tst. Sta a loro, con la guida del direttore Le Moli rendere la funzione tragica e filosofica dell'opera. Poi, entrando nel merito dei protagonisti della tragedia, Massimo Cacciari ha analizzato le caratteristiche salienti di Creonte e Antigone.

«Sono due sistemi incommunicabili e così vengono rappresentati: sviluppano il loro dio, il loro Zeus, in modo tale da rendere impossibile la mediazione. Non è che il coro indichi con chiarezza quale possa essere la mediazione, ma certo la cerca. Loro invece non la cercano, fino al disastro. Detto questo, è evidente che la colpa fondamentale che scatena la tragedia è quella di Creonte: tuttavia alla colpa di Creonte non corrisponde una proposta "positiva" – riformista, riformatrice – da parte di Antigone. A lei non importa niente della dimensione politica, i suoi sono gli dei eterni, gli "dei di laggiù", e qualunque sia l'ordinamento della *polis* lei rispetterà e obbedirà agli "dei di laggiù"...»

Cosa ha fatto Antigone? Ha obbedito al "proprio" Zeus. Complementariamente, anche Creonte ha un linguaggio simile a quello di Antigone: «Io non obbedisco a Zeus, se Zeus secondo me contrasta con la salvezza della città e con la legge della città». Ognuno ha il proprio Zeus, questa è la tragedia. E al di là degli Zeus, del mio Zeus e del tuo, c'è un dio o ci sono soltanto i tanti nomi dei tanti dei? Questa è la tragedia, nulla di psicologico; l'eroe obbedisce al proprio dio fino al naufragio, consapevolmente. Sostiene il proprio destino, non lo patisce passivamente...»

Se volessimo "ricavare" la morale, a differenza che in Euripide – dove la morale indica che, pur percorrendo molte vie, nulla è più forte di Ananke o Tiche – qui prevale il *fronein* sofocleo. Di fronte a questo grande dissidio, a questa grande contesa, ciò che il coro avanza è l'imperativo categorico sofocleo di non cadere nella *hybris*, il comandamento delico "nulla di troppo". Non bisogna mai cadere nella superbia: «Mai cadere nelle superbe parole che producono grandi mali e avere senno». Senno, ovvero *fronesis* non nel senso di una borghese *medietas* ma come capacità di commisurare il diritto della *polis*, il diritto positivo, le leggi della *polis* a Tiche. Bisogna vedere le leggi della *polis* "alla Eraclito": vederle come un'immagine di Tiche, come una legge cosmica...».

Ecco, dunque, la grande e occulta protagonista della tragedia: la *polis*, la città con le sue leggi che stava cara al Sofocle politico. La *polis*, per salvarsi dalle temperie e dagli scontri, per sopravvivere alle *hybris*, ha bisogno di immaginarsi – nel senso letterale del termine – anche all'interno di un contesto religioso generale.

«Creonte – specifica Cacciari – crede di essere, agire e pensare secondo i canoni di un realismo politico, in realtà non è un realista politico: un vero politico deve sapere che la *polis*, per salvarsi, deve mantenere la propria relazione con il divino, e il divino non può essere schiacciato sulla dimensione politica. Bisogna tuttavia rappresentare Creonte come qualcuno che pur detestando l'avversario – non facciamone un democratico! – vuole condurre la lotta in termini ragionevoli: non per ira, non per cieca violenza. Dice continuamente che il suo *kratos* è legittimo, non è *bia*, non è violenza, e nessuno glielo contesta. Nessuno: né il figlio, né il coro, né Tiresias...»

Se dunque Creonte è un *Basileus*, un re legittimo, e non un *Tyrannus*, qual è il pericolo? Cosa mette in crisi il rapporto tra la *polis* e Creonte?

Risponde Massimo Cacciari: «L'anarchia, la mancanza di comando. Questo è il peccato di Creonte agli occhi di Sofocle, del "pio" Sofocle, l'amico degli dei. Questo è il suo peccato: aver dimenticato tutte le altre dimensioni del divino. Anche per Sofocle, stratego, la città è importantissima: ma non bisogna dimenticare che invita a combinare le leggi divine alla legge della città. Creonte, invece, lo dimentica e in questo consiste la sua rovina, non c'è dubbio... Incombe la città, incombe sempre la città: morto un Creonte, se ne deve fare un altro e così via. Non c'è mai nulla di stabile e duraturo. Tutto è incerto e la città vive in questo conflitto che non sarà mai perfettamente risanato, a cui il coro si appella invitando alla moderazione e al senno...»

Sofocle esorta a pensare ma ancora di più, in base a tutto il contesto del dramma, ad ascoltarsi: «Ascoltatevi», è la preghiera del coro. Questa è anche la saggezza greca, la saggezza dei grandi storici: ascoltarsi era la posizione periclea, erodotea, la posizione di tutta l'élite intellettuale della metà del V secolo. «Sofocle visse fino a novant'anni – conclude Cacciari, in un sincero omaggio all'autore tragico – e questa tragedia appartiene alla sua piena maturità, anche per quanto riguarda la sua attività politica. Questo è il suo appello: che le diverse parti della città si ascoltino, che pensino l'una rispetto all'altra. Questo logos – nel senso etimologico del termine, come capacità di cogliere, raccogliere – è duro da far maturare nel conflitto politico, e forse impossibile – questa è la morale della tragedia...».



# /La politica nasce nel teatro

Intervista a Ekkherart Krippendorf

di Andrea Porcheddu

«La politica nell'Atene del V secolo è nata anche grazie al teatro»: questa è una sua affermazione. Cosa significa?

Che il teatro è innanzitutto, e lo è ancora oggi, un luogo pubblico, una piccola agorà. Il teatro di Dioniso ad Atene ospitava, se non sbaglia, 17.000 persone: vuol dire che circa un quarto della popolazione adulta ateniese andava a teatro. Questo è un dato significativo. Il secondo è che il teatro fu la grande scuola per imparare a ragionare: ovvero era un teatro di argomenti, non un teatro psicologico, cui invece siamo oggi abituati, ma una vera scuola di argomenti. I personaggi rappresentavano qualcosa, e alla fine stava al pubblico ragionare. Doveva giudicare chi avesse ragione tra Antigone e Creonte? Chi ha ragione tra Edipo e gli dei? Si trattava di discutere, dibattere, discorrere: è la grande invenzione di dare, in un certo senso, voce al pubblico.

Il terzo aspetto da considerare riguarda le storie che si raccontavano: ecco il grande serbatoio della mitologia. Erano personaggi che tutti conoscevano, ma sempre reinterpretati dai vari drammaturghi...

Il teatro, dunque, ha il ruolo di aprire un foro di discussione: lo spettacolo non finiva dopo le due ore di rappresentazione, ma era un insieme di sacrifici, di rituali, che durava tutto un giorno. E continuava nelle discussioni, nel dibattito...

A partire da *I Persiani*, ma anche con *Oresteia* ed *Antigone* si affrontavano temi complessi, fondanti. Quali sono gli aspetti portanti di queste tre opere dal punto di vista politico?

*I Persiani* per me è molto commovente: è un teatro politico, esplicitamente. Sette anni dopo la fine della guerra con i persiani, Eschilo, che aveva partecipato alla guerra come ufficiale, scrive la tragedia: come se oggi scrivessimo un pezzo sull'Iraq, tanto è fresca la memoria, scrive un pezzo sul nemico, rende il nemico protagonista. Eschilo crea una certa empatia con il vinto, che ha perso tutto. È una lezione per gli Ateniesi: «Attenti compatrioti, attenzione perché la superbia è sempre l'inizio della fine...».

Questo è straordinario: come noi decidessimo di fare uno spettacolo sull'Iraq e parlare con una certa simpatia di Saddam Hussein. Dunque *I Persiani*, il documento letterario di "fondazione" d'Europa, è un documento di empatia con il nemico, di tolleranza. Lo abbiamo dimenticato, ma è da recuperare.

*Oresteia*, altro testo fondante, del 458, segna l'anno di nascita di una civiltà, un passaggio dalla vendetta personale ad un tribunale della città. Anche quest'opera può essere letta politicamente?

Deve essere letta politicamente, altrimenti non ha senso. Altrimenti la storia della fondazione della polis di Atene, il passaggio da uno stato primitivo della vendetta ad uno di diritto, non si capiscono. *Oresteia* ha senso solo in questa chiave: la fondazione dell'autonomia della politica nella città Atene...

Veniamo ad *Antigone* di Sofocle: quale il suo giudizio?

C'è il bellissimo ed importantissimo libro di George Steiner, da leggere e da studiare ancora. Lui fa riferimento, fra altro, ad Hegel che si è soffermato molto su *Antigone* sia nell'*Estetica* che nella *Politica* ed è stato il primo che ha sottolineato come, in questa tragedia, vi fosse un conflitto tra due principi. Un principio è lo Stato moderno, lo Stato di Giustizia con la legge scritta, e l'altro principio è la legge della terra che è pre-moderna, la legge del sangue. Antigone è la rappresentante della legge del sangue, questa visione superiore come la Legge è superiore allo stato mo-

dero di Giustizia. Ma questo conflitto è per Hegel affascinante: e lui, al contrario, ha puntato molto su Creonte. Creonte, non Antigone, per Hegel è la nascita dello stato moderno. Questa visione mi ha sempre convinto, solo che oggi aggiungiamo altre dimensioni: in un certo senso è legittimo rovesciare questo argomento. Dopo le esperienze totalitarie del XX o del XXI secolo, con le ingiustizie, e poi con il femminismo abbiamo legittimamente visto Antigone come un'eroina, un'eroina che porta avanti una lotta morale contro lo Stato totalitario.

Sono cresciuto con l'idea di "Antigone eroina", e solo dopo mi sono accorto che, come per tutte le tragedie greche, si deve provare a dare peso o valore uguale a tutti e due gli antagonisti. Quindi anche Creonte, nel testo di Sofocle, ha una sua ragione, come Antigone: ma tutti e due sono esempi di superbia. Si autodistruggono, sono entrambi ciechi nei confronti del coro. Il coro è un altro elemento di cui dobbiamo discutere. Quel che è certo, oggi, è che il coro rappresentasse il pubblico, o la città, o il "senso comune". Il coro di *Antigone* ammonisce i due protagonisti: è la coscienza pubblica, la nostra coscienza che prova a chiarire il conflitto rappresentato da Antigone e Creonte.

**Antigone e Creonte rappresentano peraltro un tentativo estremo di dialogo tra il Potere e chi combatte o cerca di abbattere il Potere. È possibile trovare questa forma dialogica, questa forma di democrazia partecipata e dialettica nel contemporaneo?**

Ovviamente è difficile ma la risposta è vuota e dobbiamo riempirla un po' di contenuto. Abbiamo poche occasioni, pochi spazi pubblici, poche possibilità di dialogo. Per me, ad esempio, che vengo dalla Germania, il teatro è molto importante. Abbiamo oltre 250 teatri in tutto il paese e sono sempre stati al centro della città: funzionano ancora come luogo dove si discute. In Italia è un po' diverso. Io ho vissuto tanti anni a Bologna, dove funzionava ancora la piazza: qui, nel centro della città, la domenica, oppure prima della manifestazione, la gente discuteva. Ma sono sempre meno, anche istituzionalmente, le occasioni in cui si può imparare e dove si può godere del piacere di discutere e di confrontarsi. Dobbiamo allora ritrovare o reinventare i luoghi di discussione.

**Il coro sopravvive alla scomparsa di Antigone e di Creonte. Significa che la città, la polis, la democrazia in qualche modo sopravvivono a queste contrapposizioni?**

Questa è la "tragedia della tragedia": i greci non hanno sentito il messaggio dei loro poeti. Ottant'anni dopo la vittoria contro i Persiani c'è l'inizio della guerra del Peloponneso: e i greci si sono autodistrutti. Sofocle, Aristofane hanno sempre ammonito: "Cari ragazzi è pericoloso quello che fate", hanno ammonito contro la superbia, l'arroganza del potere. Ma i greci non hanno sentito questo messaggio. Pensiamo a Sofocle, che era molto vicino a Pericle. Edipo è l'immagine o il modello di Pericle: la peste, l'auto-lesione di togliersi la vista, sono metafore su Pericle, ma non furono capite. Questa è la "tragedia della tragedia": non abbiamo sentito l'ammonimento dei poeti. Ed è vero ancora oggi: la letteratura o i letterati non sono presi sul serio quando parlano di politica. Fate la letteratura, scrivete i vostri romanzi ma lasciate la politica ai professionisti! Invece noi non-professionisti capiamo molto meglio dei professionisti i pericoli. Pensiamo alla tragedia del Medioriente: se avessero ascoltato quelli che sanno veramente qualcosa sul Medioriente non avrebbero fatto questi sbagli. I Bush, tutta la classe dirigente americana, non hanno idea di cosa sia l'Islam, non sanno neanche la differenza tra Sciti e Sunniti o Drusi. Solo troppo tardi si sono resi conto del

miscuglio, del grande casino: ma la letteratura sapeva già. In Germania, ad esempio, abbiamo un programma quasi governativo di dialogo fra scrittori tedeschi e scrittori arabi: è un confronto molto interessante, molto complesso su un livello più alto della politica. La politica è stupida, non capisce niente. Ha parametri molto riduttivi, semplicisti. La riscoperta della complessità di altre società è qualche cosa che si può imparare anche dal teatro.

**Un'ultima domanda professore, ci avviamo alla conclusione. Laddove ci siano norme o leggi ingiuste, inique, o semplicemente "stupide", è possibile, accettabile o addirittura auspicabile la rivolta?**

C'è un vecchio detto: "Rivoltarsi è giusto". La ribellione è sempre giustificata. Se guardiamo alla nascita dello Stato moderno, dal '500 in poi, scopriamo che si è trattato di un processo di sottomissione delle popolazioni al controllo governativo. Tutti devono parlare la stessa lingua, usare la stessa moneta etc..

Il controllo è essenziale per governare meglio. Se tu hai tutto sotto controllo, se tutti pensano allo stesso modo tu non hai più problemi di governare. Al contrario, ogni tentativo, o ripetizione di tentativi, di sottrarsi a questo controllo, è considerato ribellione. Ad esempio, per andare al periodo più recente: l'invenzione del Parlamento è un modo di sottrarsi al controllo del potere assoluto. La democratizzazione del potere assoluto è anche la storia dello stato moderno. D'altra parte, i potenti hanno capito il livello superiore di sfida: "va bene abbiamo un parlamento. Come possiamo incastare questo parlamento? Come debellare questo parlamento?". Quindi hanno creato meccanismi per rendere il parlamento innocuo. Adesso dobbiamo trovare altri modi. Nel '68 abbiamo parlato di "opposizione extraparlamentare". E questa definizione riflette il fatto che il parlamento non svolgeva più la sua funzione di opposizione al Potere dell'ordine. Adesso abbiamo ancora una opposizione extraparlamentare oppure movimenti di base, No Global, che crescono ovunque. Non solo in Europa ma in tutto il mondo, le ONG, Attack: ragazzi che si sottraggono all'ordine. Sono tentativi. Cioè è sempre la dialettica fra ordine e disordine, fra il controllo e il contro-controllo, il sottrarsi al controllo. Nostro dovere – o mio dovere come ex-professore di scienze politiche – è dare legittimità, voce, intellettuale e filosofica a questi movimenti. Ma anche la letteratura ha questa funzione, in quanto forma di opposizione al controllo. Anche tutti i discorsi estetici, che possiamo includere in questa forbice, i discorsi etici sono tutti linguaggi non conformi. Quindi l'estetizzazione della politica e dell'etica è una strategia da seguire.

**Può spiegare meglio questo concetto?**

Qualcuno mi ha parlato proprio qui in Italia, della musica, che sembra una cosa fuori della politica, e invece è per me un grande modello politico. Un esempio è l'operazione di Daniel Barenboim, che fa suonare insieme israeliani e arabi. La musica, in particolare la musica contemporanea, non è strumentalizzabile: crea il suo mondo, la sua logica, la sua struttura, la sua forma, in modo autonomo dal potere e quindi, in un certo senso, è il contro-potere. Anche l'arte moderna non è strumentalizzabile: va per la sua strada, è autonoma, è una formazione mentale di creatività. E creatività è il contrario di controllo, di potere. Il potere è banale. Come scienziato politico posso dire veramente che le leggi di potere, di gestione del potere sono così banali, così semplici che qualsiasi cretino può impararle. Lo si capisce molto facilmente quando qualcuno fa un colpo di stato. È morto Pinochet, ma chi è Pinochet? È solo un generale, uno normale, un niente! I militari sanno come gestire il potere, ma non sanno la complessità della società. Quindi sottrarsi a tutto ciò, opporsi a questo potere banale, contrastare questo semplicismo riduttivo con la creatività è, in se stesso, un atto di ribellione...



# /Appunti di viaggio: le prove di *Antigone* e *Incostanti*

di Roberta Ferraresi



La nuova formazione di Attori Permanenti del Teatro Stabile di Torino si presenta al pubblico con due debutti a breve distanza l'uno dall'altro. Gli spettacoli sono il prodotto di una lunga attività di prove giustapposte ed intrecciate dirette da Walter Le Moli e Karina Arutyunyan: *Antigone* di Sofocle nella nuova traduzione di Massimo Cacciari (dall'8 febbraio) e *Gli incostanti* di Middleton e Rowley, traduzione di Luca Fontana (dal 28 febbraio).

*Antigone* è una tragedia greca, scritta in un contesto in cui il teatro era strumento politico essenziale, un grande evento di attualità a cadenza trimestrale a cui era chiamata a partecipare tutta la cittadinanza e in cui, attraverso le vicende mitiche fondanti dell'immaginario coevo, si mostravano questioni che animavano direttamente il dibattito della società. *Gli incostanti* è un testo elisabettiano, prodotto a "quattro mani" da Middleton e Rowley, una sorta di vera e propria "fabbrica drammaturgica" che nella sua carriera ha scritto più di cento testi: il Seicento inglese vede il consolidamento del teatro moderno, pubblico e a pagamento, frequentato da tutti i generi di persone per motivi di svago. Il testo, con tutti i suoi doppi sensi, gli affondamenti satirici e i frequenti giochi scritti per gli attori, è ideato per far leva sul pubblico, per divertire e commentare, oltre che per segnare le contraddizioni di una società così instabile come quella inglese del periodo giacomiano.

Due testi così distanti per tradizione – l'emblema della tragedia classica da un lato, il teatro inglese barocco dall'altro – convergono, in qualche modo, nel contesto umano in cui sono stati prodotti: *Antigone* (442 a. C.) e *Gli incostanti* (1622), pur drammaturgicamente incommensurabili, si incontrano nel proporsi al pubblico come una critica all'uomo e alla società, entrambi scritti in periodi di grandioso sviluppo culturale e di latente crisi sociale, nel momento dell'avvento di alcune fra le più grandi trasformazioni politiche del mondo occidentale. Se *Antigone* è stato scritto in corrispondenza alla nascita del potere democratico, in cui il grande splendore dell'Atene di Pericle si trovava già sull'orlo della decadenza, *Gli incostanti* è un testo di epoca giacomiana, mentre il boom culturale del barocco inglese lasciava spazio a una grande incertezza sociale, che condusse alla guerra civile, a profonde trasformazioni politiche e, fra l'altro, alla ventennale chiusura dei teatri. *Antigone*, ideata da Sofocle, grande stratego e prestigioso uomo politico ateniese, ha portato in scena il dramma politico della società in cui egli viveva davanti a migliaia di spettatori, mentre il testo di Middleton e Rowley è intriso di ironica propaganda anti-cattolica e di riferimenti agli eventi d'attualità

più importanti della Londra elisabettiana, ad accenni alla classe sociale emergente e al "corto circuito morale" dell'epoca. In entrambi i testi è possibile individuare un consistente rapporto con la rispettiva contemporaneità e con l'immaginario del pubblico coevo: se il tema fondamentale di *Antigone* è politico e le sue applicazioni trovavano evidente corrispondenza nella società ateniese del V secolo, ne *Gli incostanti* la pur importante trama sociale lascia spazio alla centralità del tema teatrale stesso – spesso dichiarato in alcune battute del testo – dal momento che i due autori erano grandi professionisti dello spettacolo moderno.

Le contiguità e le sostanziali divergenze – artistiche, sociali, storiche – fra *Antigone* e *Gli incostanti* hanno un'enorme ricaduta sul tipo di lavoro ideato e proposto dalla regia per le due messinscena.

Con *Antigone* si è giunti all'allestimento vero e proprio dopo un lungo periodo di studio individuale, di discussione collettiva e di crescita intellettuale, in cui l'obiettivo è stato l'individuazione dei principi in azione nella tragedia e dei rapporti interni ad essa.

*Gli incostanti*, invece, forse appunto perché scritto proprio da attori, non concede la possibilità di un così articolato lavoro "a tavolino": il senso emerge più naturalmente dalla collocazione delle parole nello spazio e dalla loro incarnazione nell'interazione scenica, così già dai primi giorni gli attori hanno provato in piedi, copione alla mano, tentando proposte interpretative, contestualizzazioni delle relazioni, soluzioni spaziali. Le prove si sono trasformate in una vera e propria creazione "in progress" in cui, man mano, sono stati individuati aspetti dei personaggi e sono stati costruiti i rapporti reciproci, mentre i percorsi di studio sono emersi naturalmente, insieme allo sviluppo scenico.

In ambedue le produzioni, dunque, non si può parlare di regia in senso convenzionale, ma, piuttosto – come cita anche la presentazione degli spettacoli – di "direzione": la proposta attoriale è orientata dalla regia, innestata nel complesso sistema di relazioni interne a ciascun spettacolo, precisata in alcuni nodi cruciali, ma in nessun caso si tratta di una visione del regista che l'attore è chiamato a realizzare sulla scena. La direzione consiste in proposte e successivi orientamenti ad hoc, che danno poi origine a ri-elaborazioni ulteriori e conducono, infine, all'allestimento.

In entrambi gli spettacoli si è evitato quell'approccio di matrice "psicologica" che, negli ultimi centocinquanta anni ha investito gran parte della produzione teatrale occidentale, omologando così gran parte delle possibilità creative di un evento

teatrale. Il personaggio – inteso in senso comune come costruzione graduale di stati d'animo e motivazioni coerenti – è escluso da questo tipo di lavoro scenico. In questo modo è impedito allo spettatore di applicare la tipica interpretazione tramite stereotipi morali che fa di qualsiasi storia lo stesso testo. In *Antigone* questa prospettiva anti-romantica si presenta sotto forma di una scelta di carattere storico e filologico. Gli attori non rappresentano personaggi con tutte le loro convenzionali emozioni, ma sono – come li definivano gli antichi Greci – "figure", ossia chiamati ad incarnare principi e ad agire secondo il *daimon* che li domina. Ne *Gli incostanti*, invece, questa prospettiva si offre come un nucleo sempre in divenire di continue variazioni, in cui i personaggi si mostrano nell'enorme complessità delle loro possibili sfaccettature, soggetti a cambiamenti improvvisi e non sempre razionalmente motivabili. Attraverso la giustapposizione e l'intreccio di questi due lavori si mostrano due diverse competenze dell'attore: da un lato lo studio critico e la capacità di trasformarsi in esecutore di un principio tragico, dall'altro emerge, per dirla con Walter Le Moli, quel "gangsterismo dell'attore", che fa del gioco del teatro il tema dello spettacolo e dei talenti personali la sorgente dell'azione scenica.

Sia *Antigone* che *Gli incostanti* non si propongono come giudizi sulla vicenda presentata e nemmeno aderiscono ad un punto di vista speciale – contemporaneo o storicizzato – sull'uomo: sono spettacoli politici in senso letterale, il cui scopo è suscitare un'interrogazione nel pubblico. In entrambi i casi viene esposta la complessità delle vicende umane, senza mostrare i personaggi secondo i consueti stereotipi morali, per cui esiste un protagonista "cattivo" contro il quale schierarsi o un eroe positivo in cui il pubblico può identificarsi. In *Antigone* l'azione di principi sotto la conduzione di un *daimon* specifico, ne *Gli incostanti* la vertigine delle sfaccettature di ogni personaggio in ogni scena, impediscono di individuare con chiarezza carnefice e vittima, giustizia ed errore, ponendo dubbi sulle modalità di formazione dell'opinione dell'osservatore, in un crescendo di indizi contrastanti che criticano, in fondo, la possibilità di sostenere un giudizio sempre valido. Se tutti sono, infine, colpevoli, sta al pubblico, finalmente, scegliere la propria posizione rispetto agli eventi, in un'assunzione di responsabilità dell'osservatore troppo spesso tralasciata dai meccanismi contemporanei di informazione e produzione culturale.

In alto,  
una scena di *Antigone* (© Tommaso Le Pera)

# Occorre essere molto seri per giocare...

Intervista a Karina Arutyunyan  
di Andrea Porcheddu

**Karina Arutyunyan co-firma la regia di *Gli incostanti*: giovane regista e appassionata pedagoga, di scuola russa, ma italiana di adozione, Arutyunyan racconta il folle mondo tutto teatrale di Middleton e Rowley**

Partiamo proprio da una presentazione di questi folli personaggi: chi sono questi Incostanti?

Intanto vale la pena premettere che ci troviamo di fronte a due ambienti, due grandi "blocchi": il manicomio e la fortezza. In questi due mondi – forse molto vicini, certo comunicanti – si muovono i personaggi creati da Middleton e Rowley. E va detto che non ci sono coerenze, regole in queste figure: sono "incostanti", appunto. Lo spettatore non vede lo sviluppo graduale del personaggio, che cambia di scena in scena...

Cominciamo allora dal manicomio...

Il manicomio è uno spazio chiuso, ovviamente, ma non solo per matti: qui, infatti, finiscono le persone "sane", che però, dopo una cura adeguata, diventano matte ma al tempo stesso "utili". Solo dopo la cura, insomma, i sani sono adatti alla società, e quindi alla corte...

Non sappiamo dove si trovi questo manicomio: forse nella stessa città, forse è addirittura nel castello, nelle sue viscere. Nel manicomio c'è Isabél, affascinante moglie del direttore: di lei si innamorano gli uomini e per lei finiscono ricoverati. Il direttore, Alibio, e il suo assistente Lolloio sono una strana "coppia": il primo è un personaggio completamente folle, uno "psichiatra" che appartiene in tutto e per tutto all'ambiente. È un marito ossessivamente geloso, maniacale, che rinchioda la moglie nella gabbia del manicomio nel timore di essere tradito. Ma Alibio non è coerente nemmeno nella follia: cambia continuamente il gioco, la cura, il metodo di cui è egli stesso la vittima. Forse più coerente di lui è Lolloio, ambiguo assistente, spesso vittima e cavia di Alibio, poi "maestro di cerimonie" per Isabél, di cui è segretamente innamorato. Continuamente dialoga con lei: hanno entrambi un'anima artistica, giocano per superare la noia di Isabél. Lolloio la fa divertire, le inventa rapporti morbosi con i finti malati, in una relazione che ha varie sfumature, alcune anche decisamente sopra le righe... E poi troviamo i "sani" che si sono fatti ricoverare. Certo, non sono uomini per bene: a partire da Antonio, cortigiano che finisce in manicomio per amore di Isabél, che afferma di essere diventato "scemo" proprio nel momento in cui è entrato in cura!

E poi la fortezza: un altro regno della follia?

È un luogo carico di mistero, che non si fa scoprire: tutti vogliono vederlo ma a nessuno è consentito... Per quel che ci riguarda, non abbiamo immaginato alcuno spazio "concreto": lo scenografo Tiziano Santi ha creato una struttura semplicissima, di carta, quasi una casetta che può essere di volta in volta fortezza o gabbia del manicomio... Dunque, abbiamo un regno più violento del manicomio: la fortezza è un luogo drammatico, forse tragico. Ma anche a corte si divertono, a loro modo: scherzano, sono capricciosi, anche violenti...

Su tutti regna Vermadero, il proprietario di questa ambigua e misteriosa fortezza. Poi troviamo Alonso de Piraquo, il genero infelice: subito assassinato, Alonso ci dice che la fortezza è "vasta e imprevedibile". Quest'uomo ha un rapporto fumoso con il futuro suocero, quasi un legame mafioso. Non è chiaro che cosa li unisca: certo non solo l'affetto per Beatriz-Juana, la figlia di Vermadero. Al contrario, forse Alonso è più interessato alla fortezza che non al cuore della donna. Morirà subito, diventando causa infelice della storia. Beatriz, capricciosa e vizziata, non ricambia il suo interesse, ed è anzi innamorata del giovane Alsemero. Ecco, un altro personaggio strano: Alsemero. È certo che Beatriz sia per lui la "prima volta", ovvero si innamora per la prima volta di una donna; poi sappiamo che fa studi di medicina, che viaggia: insomma, anche Alsemero ha un mistero. Beatriz è innamorata di lui, ma deve sposare l'altro: e la prima cosa che la giovane escogita è l'assassinio...

Per far questo si appoggia su De Flores, servo e braccio destro di Vermadero. De Flores approfitta di una "visita" nei meandri della fortezza per uccidere Alonso, il quale si trasforma in uno spettro...

Poi De Flores ricatterà Beatriz, allo scopo di possederla, nonostante lei l'abbia sempre disdegnato. Insomma, in que-

sta storia c'è proprio di tutto, il meccanismo drammaturgico è davvero ad incastro.

Nell'edizione del nucleo permanente di attori, c'è un gioco scenico che moltiplica Beatriz, ne svela aspetti diversi: una prima fase più "capricciosa", una seconda più dura e criminale, e una terza tagliente e gelida. Perché questa scelta?

Perché abbiamo cercato di rispettare la non-coerenza nello sviluppo dei personaggi, e di non usare realismo nelle trasformazioni. I personaggi cambiano continuamente, e abbiamo mantenuto, in particolare con Beatriz, il mistero di questi cambi, di quanto accade fuori scena, di queste trasformazioni dietro le quinte...

Nel suo percorso di artista, lei ha dimostrato una grande capacità didattica e pedagogica. Inoltre collabora abitualmente come assistente di Walter Le Moli. Come avete lavorato con gli attori?

In modo chocante! Abbiamo usato un metodo totalmente diverso rispetto all'*Antigone*. Per la tragedia di Sofocle, abbiamo iniziato, guidati da Walter Le Moli, con uno studio approfondito di ogni parola, di ogni virgola, di ogni sfumatura del testo. Abbiamo lavorato un mese a tavolino, studiando e discutendo ogni passaggio della traduzione di Massimo Cacciari. Con *Gli incostanti* abbiamo fatto appena una lettura di due ore e poi ci siamo alzati in piedi e siamo andati sul palcoscenico! È un metodo piuttosto inusuale, ma necessario per un testo come quello di Middleton e Rowley. A tavolino, in lettura, non possono venire alla mente tutte le idee necessarie: possono solo emergere delle ipotesi. Ma quando ci siamo alzati in piedi, la storia ha mostrato ulteriori possibilità, ulteriori sfaccettature che non si potevano certo racchiudere nelle ipotesi fatte a tavolino. Era necessario un lavoro fisico, corporeo. Un lavoro che, tra l'altro, prevede la totale assenza di difese: quando gli attori applicavano strutture conosciute, applicavano metodi tradizionali, non potevano andare avanti. In questo testo, la storia non è assolutamente possibile un lavoro "sul personaggio", al riparo della quarta parete. Per *Gli incostanti*, molto più di altre opere simili, è necessario lavorare sempre con la coscienza della presenza del pubblico: non ci sono filtri, non c'è quarta parete possibile. Walter Le Moli, a mo' di battuta, dice sempre che Stanislavskij ci ha rovinato! E per quanto io venga da quella scuola, fondamentale per il teatro russo e sovietico, mi rendo conto che non è possibile applicare realismo psicologico a questi testi: serve un contatto diretto, un divertimento continuo, un'intesa incondizionata tra attori e pubblico. Non appena l'attore esclude, per abitudine, il pubblico, la storia non regge più. La trama non è poi così forte o lavorata come altre tragedie elisabettiane: se l'attore "introietta", si chiude su psicologismi più o meno manierati, crolla tutto. Ne *Gli incostanti*, poi, si ritrovano tutti i generi teatrali, citati o parodiati. Ci sono scene drammatiche, anche molto solide dal punto di vista drammaturgico. Ma se l'attore prende sul serio e fino in fondo il personaggio, e non ha un rapporto dialettico con esso, il gioco non regge più...

Perché fare *Gli incostanti* oggi?

Forse proprio perché abbiamo dimenticato il valore di certo teatro, di certa gioiosa meta-teatralità che era fondante nel teatro elisabettiano. Siamo disabituati a giocare in scena: e questo testo invece lo permette, perché possiede profondamente queste caratteristiche. *Gli incostanti* è stato scritto da un attore e da un autore assieme: questo perché gli attori erano i veri protagonisti del teatro di allora. Erano virtuosi del palcoscenico, decisamente autonomi: non esistevano ancora registi, e l'attore non si poteva nascondere dietro soggetti, trama, personaggi. Gli attori dovevano inventare, curarsi adossando quei proto-personaggi: e il pubblico li riconosceva...

La nostra compagnia ha risposto bene ad una simile pro-

vocazione. È la mia prima esperienza di lavoro, su questo tipo di teatro, con attori italiani. Mi sembra di poter dire, pur generalizzando, che queste caratteristiche di gioco e di invenzione manchino normalmente agli attori italiani di oggi. Ed è stato interessante scoprire disponibilità ad accettare la sfida, il confronto... Ho apprezzato molto che la compagnia ci seguisse in questa caduta libera senza rete!

**Teatro Astra**  
28 febbraio - 11 marzo  
**Parma, Teatro Due, 24 - 29 marzo**  
**Roma, Teatro India, 24 - 29 aprile**

**THE CHANGELING**  
(GLI INCOSTANTI)

di **Thomas Middleton** e **William Rowley**  
traduzione **Luca Fontana**  
con **Valentina Bartolo, Fausto Cabra, Enzo Curcurù, Paola De Crescenzo, Lino Guanciale, Alberto Onofrietti, Franca Penone, Francesco Rossini, Elia Schilton, Maria Grazia Solano, Marco Toloni, Nanni Tormen**  
scene **Tiziano Santi**  
costumi **Valentina Ricci**  
musiche **Alessandro Nidi**  
luci **Claudio Coloretto**  
direzione **Walter Le Moli** e **Karina Arutyunyan**  
Fondazione del Teatro Stabile di Torino  
Fondazione Teatro Due  
Teatro di Roma

*Gli incostanti* di Thomas Middleton e William Rowley ispirata ad una novella di John Reynolds, narrata in *The triumphs of God's revenge against the crying and execrable sinne of full and premeditated murder* (I trionfi della vendetta divina contro il lamentevole ed esecrabile peccato dell'omicidio volontario e premeditato).

Il giovane Alsemero giunge ad Alicante durante un viaggio verso Malta dove otterrà un incarico per combattere contro i turchi. Lì si innamora di Beatriz-Juana, incontrata per la prima volta in una chiesa. Da quell'incontro nascerà un amore sacro per Alsemero, il quale più volte ricorderà che il vincolo spirituale del matrimonio è mezzo per recuperare la propria originaria condizione. Ma Beatriz, figura che pian piano si allontana dalla donna angelo di tradizione medievale, non può trasformare la passione nata dall'incontro in un vincolo coniugale a causa dell'imminente matrimonio con il promesso sposo Alonso. La giovane si trasformerà così in un'astuta e morbosa omicida, stabilendo una turpe alleanza con il servo De Flores il quale, pazzo di passione per la vergine, dopo aver pugnalato selvaggiamente il nobile Alonso, reclamerà il giovane corpo della donna e non la cifra in denaro da lei promessa... Beatriz riesce così a sposare l'amato Alsemero, ma la verità non tarderà a rivelarsi. Egli infatti è uno studioso di scienze mediche e porta con sé un volume contenente formule e pozioni in grado, fra le altre cose, di verificare la verginità di una fanciulla.

Scoperto il volume e le fiale, Beatriz capisce di dover trovare una donna che prenda il suo posto durante la prima notte di nozze e giaccia con il marito. La ragazza in questione è Diáfanta, cameriera di Beatriz, che nutre una forte passione nei confronti di Alsemero e brama il denaro promessole in cambio della sostituzione accettando così di farsi passare per la padrona.

Diáfanta trascorre così la prima notte di nozze con Alsemero, ignaro nel buio della camera da letto, di quanto stia accadendo. Parallelamente a questo intreccio scorrono le vicende di un asilo di pazzi, amministrato dal medico Alibio, dalla moglie, e dall'aiutante Lolloio, astuto e sadico. Due gentiluomini di corte decidono di farsi rinchiodare simulando la follia, per poter corteggiare l'avvenute e procace moglie del medico. A causa della loro improvvisa scomparsa corrono il rischio di essere imputati dell'assassinio di Alonso fino a quando non si scopriranno i veri colpevoli...

# ***Gli incostanti*: tracce di gioco in fatti teatrali**

Intervista a Walter Le Moli  
di Andrea Porcheddu

*Gli incostanti* di Thomas Middleton e William Rowley è noto, in Italia, grazie soprattutto alla celebre edizione degli anni Sessanta diretta da Luca Ronconi: da allora l'opera è poco o per nulla praticata. Perché questa scelta?

Mi sembra molto interessante la coppia, Middleton e Rowley. Uno era un attore, l'altro un "Dramaturg". Hanno scritto 120 testi! Curioso, no? Proprio quanti Sofocle... Poi mi affascina il salto di ventuno secoli, il tempo che separa *Antigone* da *Incogniti*: eppure, nonostante questa grande distanza, si scoprono molti punti di contatto. Nella tragedia, ad esempio, l'attore era al servizio del testo, e si doveva rendere efficace rispetto al problema che poneva l'autore; in *The Changeling*, dal momento che non esisteva il regista, l'attore doveva rendere conto a se stesso, e doveva rendersi efficace rispetto al "gioco" scenico. La parte era scritta per quel determinato attore: ed oggi, noi ci troviamo a dover immaginare, a studiare chi fosse l'attore per poter capire veramente il personaggio. Lo spettacolo era fatto da attori, ben conosciuti per le loro peculiarità, per le loro caratteristiche fisiche ed interpretative. Attori che si raccoglievano attorno agli attori-autori che scrivevano per loro, guadagnandoci pure! Pericle non ci guadagnava con il teatro, anzi la *polis* pagava anche gli spettatori perché andassero a teatro: ma certo allora aveva altri scopi, altri obiettivi... Poi, altro elemento di curiosa continuità, non c'era quarta parete: tutto era rivolto al pubblico. Comunque, in entrambi i casi, per affrontare queste due opere, il regista "serve" a poco: dà elementi, piste, indizi, indica cosa è efficace...

Quando affronti un testo come *Incogniti*, le prove a tavolino servono poco. Devi partire dal palcoscenico, immaginare fisicamente i personaggi, e solo in un secondo momento, semmai, tornare a tavolino. Solo così funziona il gioco: ancora una volta il Romanticismo inganna...

Ovvero?

Una lettura "romantica", psicologizzante, fa diventare i dialoghi con il pubblico dei monologhi, privando tutto di senso. Questo testo è un grande gioco, ricco di elementi metateatrali.

Con Luca Fontana, che ha svolto un ottimo lavoro di traduzione, abbiamo colto il calambour di generi di questo testo. Middleton e Rowley citavano tutto, con grande ironia: insomma, una grande "zuppa inglese", è il caso di dirlo!

Le scene del manicomio, ad esempio, sono scritte dall'attore Rowley: e qui ci accorgiamo che la trama è flebile, il testo è interamente affidato al virtuosismo degli attori che cantavano, ballavano, recitavano...

Invece la parte curata da Middleton è più obbligata, meno libera, più impostata nel recitato, ma sempre e comunque basata sui singoli interpreti che costituivano la loro compagnia. Allora, per quel che ci riguarda, abbiamo tentato di restituire il gusto del gioco, del *play*: ed è un divertimento da vivere insieme, noi e il pubblico. Non possono divertirsi solo gli attori, altrimenti si ricrea la quarta parete, gli attori si chiudono tra loro, si introduce la psicologia, e lo spettatore è escluso, ridotto ad uno spione. Ma cosa c'è da spiare in un simile gioco? Nulla...

Si pensava che dopo il progetto *Domani* non si potesse andare oltre. E invece il Teatro Stabile di Torino è

diventato Teatro d'Europa, ed oggi c'è la nuova scommessa – o la nuova tappa – del nucleo permanente di attori. Un processo di trasformazione che continua...

Anche *Domani* deve avere un domani, no? Altrimenti ci fermeremo a ieri, non più al domani... Giochi di parole a parte, credo che stiamo vivendo l'evoluzione del progetto *Domani*, in un percorso che direi normale. L'abbiamo realizzato così come l'avevamo pensato. Ora, rivedendo certe dimensioni, certe complessità, abbiamo creduto naturalmente di continuare l'esperienza, soprattutto per quel che riguardava la presenza di quegli attori che, per dieci mesi, hanno lavorato al progetto. Dunque, si è trattato semplicemente di continuare l'esperienza. Abbiamo cercato dei partner altrove, ma l'impostazione generale si è mantenuta.

Il problema è che se altri teatri, altre istituzioni non percorrono la stessa strada, si rischia di rimanere da soli, alla fase del "prototipo". E invece, se ci sono modelli virtuosi vale la pena copiarli, migliorarli. È il linguaggio della scienza: le scoperte non si nascondono, ma sono messe a disposizione perché vengano copiate o confutate. Una volta era così: e invece oggi chi scopre qualcosa la nasconde. E mi sembra che questo sistema produca ben poco...

Se altri teatri si muovessero, si impegnassero a dare una "casa" ad attori permanenti, abbandonando quelle strutture di produzione che hanno solo impiegati o solo personale "in attesa" del fatto artistico, forse qualcosa potrebbe cambiare...

Ma chi crede che questo possa accadere?

In basso,  
un bozzetto di scena di Tiziano Santi per *Gli incostanti*





# Tre momenti importanti del suo percorso attoriale? Tre personaggi che la affascina? Tre maestri di vita o di teatro?

Interviste di Patrizia Bologna e Lorenzo Barello

Enzo Curcurù

## Valentina Bartolo

Il primo è legato al mio debutto in teatro. Era uno spettacolo amatoriale, avevo quattordici anni e facevo "il quadro": dovevo stare dentro una cornice per un'ora e mezza! Chiaramente il momento davvero importante è stata la decisione di fare le selezioni per l'Accademia. Mi sono trovata davanti a un bivio: mi ero iscritta alla Facoltà di Filosofia quando mi è balenata l'idea di provare a entrare al Piccolo Teatro. Quando mi hanno preso, è cambiata tutta la mia vita. Il terzo momento importante è recente: il progetto *Domani* di Luca Ronconi. In realtà, inizialmente avevo accolto la proposta con un po' di paura. Il progetto coinvolgeva tantissimi attori e io temevo di non riuscire a gestire bene le energie e di non essere all'altezza. Alla fine si è rivelata un'esperienza dura ma assolutamente soddisfacente, ho avuto modo di imparare dagli altri e di mettermi in discussione.



Sicuramente la Contessa che ho interpretato nel saggio finale al Piccolo, *I soldati* di Jakob Lenz. Il personaggio era complesso oltre che avere un'età e un ceto sociale che non mi corrispondevano per niente: queste difficoltà mi hanno avviata a un percorso difficile che, al di là del risultato finale, mi hanno dato grandi possibilità di crescita attoriale. Poi, ovviamente, sogno di interpretare Giulietta: il tempo passa e Giulietta deve essere giovane!

Se parliamo di teatro, direi senz'altro Peter Brook: chiaramente non è mai stato un mio maestro, però è una personalità a cui cerco di ispirarmi. Nei suoi spettacoli è fondamentale l'essenzialità: in *Ta main dans la mienne*, Michel Piccoli e Natasha Parry non compivano grandi movimenti scenici eppure lo spettatore, per un'ora e mezza, assorbiva totalmente la potenza di quei dettagli. Poi, Lev Dodin e Vassiliev perché i maestri russi hanno tanto da insegnarci: il rigore, l'allenamento, la precisione e la passione... Infine, fino ad ora il mio maestro è stato Luca Ronconi. Lavorare con lui non è affatto "semplice" ed è anche questo che stimola un attore. Con Ronconi è importante affidarsi ad essere sempre pronti e presenti nel lavoro, un lavoro spesso faticoso ma che, almeno per me, è fatto di continue scoperte se si è disponibili ad accoglierle.

Sicuramente il periodo in cui ho iniziato a lavorare, a sedici anni, con Piero Mazzarella e Rino Silveri, i maestri che mi hanno insegnato i primissimi rudimenti dello stare in scena. Il primo spettacolo che ho recitato con loro era in milanese e io sono siciliano! Un altro momento importante è stato il debutto al Piccolo con *Cos'è l'amore* di Franco Branciaroli, per la regia di Claudio Longhi, nel quale interpretavo Antigone... Infine l'ultimo momento che vorrei citare è l'incontro con Ottavia Piccolo, nello spettacolo *Terra di latte e miele*. È un'esperienza che mi ha lasciato molto: lo spettacolo, l'incontro, la storia, i due anni insieme a Ottavia.

Devo ripetermi, ma sicuramente il personaggio del figlio in *Terra di latte e miele* mi ha dato tantissimo: recitare il ruolo di una persona che è realmente esistita e che ho potuto conoscere attraverso le lettere, le fotografie, gli indumenti, i ricordi delle persone che lo hanno amato è stato molto importante. Non c'è veramente "un personaggio" che vorrei interpretare... Mi incuriosisce l'essere umano in tutti i suoi aspetti: in ogni testo (purché scritto bene) trovo qualcosa di interessante.



I primi maestri sono stati Rino Silveri e Piero Mazzarella: sono loro che mi hanno fatto scoprire la passione per il teatro. Poi, all'Accademia d'Arte Drammatica ho conosciuto Mario Ferrero, a cui devo molto. Infine Luca Ronconi e Walter Le Moli. Questo per quanto riguarda i maestri di teatro, se penso alla vita, invece, direi sicuramente mio padre: negli ultimi giorni di vita, mi ha regalato una serenità e una forza che – spero – porterò sempre con me.

## Fausto Cabra

Sicuramente entrare alla scuola del Piccolo Teatro di Milano, un'esperienza che ha cambiato radicalmente la mia vita. Prima frequentavo Ingegneria Aerospaziale ed era tutto un mondo fatto di calcoli e di tecnicismi e, di colpo, sono entrato in una scuola di teatro dove hanno sconvolto le mie certezze. Mentre a Ingegneria tutto quello che studiavo era finalizzato a una conoscenza pratica e tecnica, con il teatro ho scoperto che si può crescere, attraverso una professione, anche come essere umano. Un altro momento importante è stato quando mi sono diplomato al Piccolo perché di colpo mi sono ritrovato in un mondo fatto di palcoscenici, di registi, un mondo affascinante ma molto diverso dall'ambiente protetto della scuola, dove sei seguito passo a passo. Infine la visione de *Il Professor Bernhardt* di Luca Ronconi, perché improvvisamente mi sono reso conto di come un'opera realizzata in modo classico e giusto possa essere innovativa. Era uno spettacolo "normale", senza nulla di stravagante, di pura parola, eppure io, in quel momento, ho capito come la correttezza sia la vera rivoluzione.



In realtà mi affascina tutti quei personaggi che apparentemente sento essere molto distanti da me: personaggi "leggeri" che hanno un ritmo biologico radicalmente diverso da quello che sono istintivamente portato a fare in teatro. Quasi tutti i personaggi che ho interpretato mi affascina terribilmente. Mi piacerebbe interpretare tre personaggi che ho già fatto e che oggi affronterei in maniera diversa. Il problema è che c'è sempre una distanza tra te e il personaggio ed è questa tensione che ti fa andare avanti, o che ti dà senso, che ti fa soffrire, ti fa godere quando percepisci che hai fatto dei passi in quella direzione. Vorrei saper portare sul palcoscenico un personaggio piccolo ma ben collocato: non è la grandezza del personaggio ma il sentirsi giusto... In quei momenti, quando ti sembra di aver fatto la cosa giusta, ti senti... pieno, come uomo. È una sensazione strana.

Sicuramente uno dei miei maestri è Luca Ronconi: nel momento in cui sono entrato al Piccolo Teatro, mi ha insegnato il gusto di vedere le cose da un'altra prospettiva, il gusto della complessità, il gusto della fatica per capire, il gusto del saper dare attenzione. Come un po' tutta la mia generazione, ero abituato ai ritmi della televisione; Ronconi per me è stato il maestro in assoluto del fascino e della sensualità di tutto ciò che è complesso. Il secondo maestro è Enrico D'Amato, un insegnante del Piccolo Teatro, una persona con un "sapere" – inteso sia come sua storia personale sia come professionalità – straordinario. Il terzo maestro è Carlo Cecchi, che ho conosciuto durante l'École des Maitres e mi ha dato la possibilità di scoprire il teatro del gioco, dell'improvvisazione, facendomi soffrire come un animale in gabbia. Con lui sono andato profondamente in crisi: ho dovuto affrontare tutte le mie forze e di contro tutti i miei vizi e i miei vezzi...

## Lino Guanciale

Vengo da Avezzano, in provincia dell'Aquila, una città abbastanza grande che non ha un proprio teatro. Così, la prima volta che sono andato a teatro è stata quando sono entrato in Accademia. Un ricordo importante, però, riguarda la prima volta che sono andato al cinema a vedere *La voce della Luna* di Federico Fellini. Avrò avuto cinque o sei anni e alcune immagini mi hanno folgorato. Un altro ricordo è legato alla prima volta che ho recitato: a diciannove anni in un laboratorio scolastico con un pezzo di Stefano Benni, *Il Grande Bastardo*, da *Comici spaventati guerrieri*... Volevo già da tempo recitare, alla fine mi sono deciso, solo per togliermi lo "sfizio" e invece... È stato un impulso che veniva – adesso suonerà come un'affermazione banalissima – da dentro: una necessità, un desiderio, che poi ha cominciato a prendere forma intorno a quell'età. Un altro momento decisivo è stato il giorno in cui mi sono diplomato in Accademia. Avevo preparato una canzone: il testo di *Che cosa sono le nuvole?* di Domenico Modugno, e l'ho interpretata facendo la marionetta: tutto bianco, vestito da Pierrot, ero una marionetta che cantava questa canzone struggente e dopo 3 minuti e 35 secondi... moriva in scena. È andata benissimo, è piaciuta molto: a quel saggio finale erano presenti anche i miei primi "datori di lavoro": Gigi Proietti, la persona con cui ho lavorato proprio agli inizi; poi Claudio Longhi e Franco Branciaroli...

Il primo è un personaggio che ho interpretato, il Dottor Rieux de *La peste*, lo spettacolo che per me ha significato, tra l'altro, lavorare per la prima volta a Torino, città che amo molto. Ha significato anche l'incontro con Camus, un maestro... Un altro personaggio è Edipo in *Edipo e la Sfinge* di Hofmannsthal, altro autore che amo molto. Cosa mi piacerebbe interpretare? L'Uomo Ragno, Superman, Cattivik... In verità, mi piacerebbe molto il personaggio di un romanzo: Diadorim, protagonista del romanzo *Grande Sertão* di Guimarães Rosa. Un altro è Cosimo di Rondò de *Il barone rampante* di Calvino. Penso siano figure molto teatrali, anche se sono personaggi di romanzi...

Nell'ordine: Pino Passalacqua, che è stato il mio maestro in Accademia; Marisa Fabbri, che insegnava in Accademia: ho avuto la fortuna di frequentare l'ultimo corso che lei è riuscita a seguire prima di stare male. Si tratta di due persone verso le quali ho un debito enorme. E poi mio nonno. Passalacqua, appena entrato in Accademia, mi ha aiutato a eliminare tutti gli stereotipi, le idee preconcepite che mi ero fatto rispetto al lavoro sul personaggio. Mi ha fatto capire che quello che importa – ed è quello in cui credo adesso – non è tanto andare in scena interpretando qualcun altro, ma andare in scena cercando chi si è. Il teatro, più che un travestimento,



è uno svelamento... Anche Marisa Fabbri mi ha insegnato molto, in questa direzione. Con lei ho un debito anche "etico": aveva un modo di concepire l'arte e il lavoro che non ho più riscontrato in nessuno. Sicuramente lei è un modello di enorme importanza. Mio nonno perché... perché sì!

## Paola De Crescenzo

Il primo – non in ordine di importanza, ma di ricordo – è quando entrai alla scuola di teatro Galante Garrone di Bologna, dopo cinque mesi di corso propedeutico. Ricordo quando, il giorno dei risultati, vidi il mio nome tra i quindici allievi ammessi: è stata una gioia enorme, avevo diciannove anni, era un sogno che si avverava, era il mio sogno. Da lì è iniziato un percorso per me estremamente importante. Il secondo momento significativo è questo che sto vivendo: quello della Compagnia. Qui hai modo di "vivere" completamente il mestiere dell'attore: più testi da preparare nell'arco di una stagione e quindi l'opportunità di sperimentare più ruoli, da quelli grandi a quelli meno; con prove il pomeriggio e repliche la sera... È importantissimo: non sei una "cosa" in prestito per due o tre mesi e in seguito abbandonata, qui hai un percorso da seguire e quindi la voglia e il desiderio di prenderti il tempo per studiare, finalizzando il tutto al lavoro che stai facendo. Il terzo



ricordo riguarda *La Didone* al Teatro La Fenice di Venezia. Recitare in quel teatro è stato emozionante e, diciamo pure, appagante! Il testo poi è una meraviglia; sto anche preparando la tesina per la laurea triennale sul progetto che ne ha visto rappresentare insieme e l'opera e la lettura in prosa.

Carlotta Corday del *Marat-Sade*, un personaggio che mi è piaciuto molto per la doppietta, la malattia... Poi, Didone: la sua passione di donna che dà tutto all'uomo, che alla fine, per compiere il proprio "dovere", la abbandona. Lei ha tradito la memoria del marito ed essendo regina, ha anche perso l'onore per causa sua e rimane sola. Questo personaggio mi è rimasto impresso nel cuore e nella mente. Per divertimento mi piacerebbe interpretare un ruolo maschile oppure poter passare da un ruolo femminile a uno maschile e viceversa.

Sono una persona che tende molto a cercare dei punti di riferimento, dei maestri appunto, sia per il teatro che per la vita. Fin da ragazzina sono portata ad avere un dialogo, a stabilire rapporti con persone molto più adulte di me, alle quali chiedere consiglio. Un maestro di vita è sicuramente il mio professore di Lettere delle scuole medie. Da quando avevo undici anni, è una figura presente: fu il primo a farmi balenare nella mente l'idea di far l'attrice e ora lo invito ad assistere agli spettacoli in cui recito. In teatro, poi, se il regista, la persona con cui stai lavorando, è brava, diventa un maestro. Alessandra Galante Garrone è stata un'insegnante importante perché mi ha scelto tra tanti, mi ha dato un'opportunità. Un grande maestro è stato sicuramente Luca Ronconi: grazie a lui ho vissuto una reale crescita professionale. Adesso stiamo lavorando con Walter Le Moli: per me lui è un maestro. All'epoca in cui frequentavo la scuola, ho avuto l'opportunità di seguire le prove dei suoi spettacoli con Elisabetta Pozzi che, in modo indiretto, è stata una grande maestra. Stavo per ore ad osservarla ed ascoltarla e a volte facevo da suggeritrice durante queste prove: suggerire è come recitare con chi sta lavorando. E recitare con la Pozzi! Lei ha il suo respiro e tu sei con lei, in quel momento...

## Alberto Onofrietti

Direi quando ho conosciuto Claudio Longhi, il primo regista con cui ho lavorato: in quel momento vi è stato un salto netto dalla scuola alla professione. Un altro momento importante è stato l'incontro con Ronconi: pur non avendo avuto la fortuna di lavorare con lui nei suoi spettacoli, ho potuto partecipare a due seminari che considero esperien-



ze assolutamente significative. Un altro incontro notevole, e mi riferisco ora ad un rapporto attore-attore più che regista-attore è stato quello con Francesco Vicino, un carissimo amico, oltre che collega: è stato il primo professionista a prendermi per mano nei passi iniziali di questo lavoro, sempre prodigo di consigli...

Ho amato moltissimo il Telemaco che ho interpretato nella versione teatrale dell'*Odissea*



## Francesco Rossini

Il più recente risale all'anno scorso, durante il progetto *Domani*. Era febbraio ed ero in Umbria per la morte di mio padre. Qualche giorno dopo questo evento così tragico e forte, ho ricevuto la notizia che la sera successiva avrei sostituito uno degli attori del *Troilo e Cressida* nel ruolo di Tersite, il *fool*. Mi era già capitato di interpretare dei personaggi comici, ma quell'occasione era veramente un'impresa perché, al di là del momento emotivo che stavo vivendo, non sapevo il testo, non conoscevo i movimenti, non avevo seguito la messinscena nel suo sviluppo... Con l'aiuto dell'organico e dell'assistente alla regia, ho affrontato le sei ore di spettacolo, recitando tutte le battute che mi venivano suggerite attraverso l'auricolare! Questo è stato un momento importantissimo perché strettamente connesso all'accettazione della paura: i due eventi così ravvicinati – la morte di mio padre e la sostituzione dell'attore – mi hanno posto di fronte a un orizzonte abbastanza incerto in cui, però, buttarsi totalmente. Mi sono lasciato "attraversare" da questi eventi così forti e ho capito che disporci in termini frontali, di verità rispetto alla vita, è sempre la cosa più giusta. Andando a ritroso nel tempo, ricordo due date che rimandano agli inizi del mio lavoro, quando fon-



dai la Compagnia Area piccola. Era il marzo 1989 e debuttammo con uno spettacolo intitolato *Rudimenti di calcio a 5*: grazie a quel progetto iniziò un'avventura molto importante per me. Avevo frequentato la Scuola dello Stabile in Umbria ma le prime esperienze vere, in cui imparai a gestire i materiali, la recitazione, l'organizzazione del lavoro furono quelle con Area piccola.

Senza dubbio Amleto è un personaggio impressionante. Quando l'ho interpretato avevo venticinque anni e per me ha significato confrontarmi con un universo incredibile, sia testuale che scenico. Un altro ruolo per certi versi "terribile" – che ho interpretato in uno spettacolo prodotto da Mario Martone – è Woyzeck. È un personaggio con cui si instaura un confronto primordiale, quasi "gutturale" che tocca delle vibrazioni estreme: ancora oggi le fotografie di quello spettacolo mi sconvolgono perché mi vedo trasfigurato... Un personaggio che, invece, mi piacerebbe affrontare, magari in futuro, è Riccardo III di Shakespeare perché credo che rappresenti una grande prova per qualsiasi attore. Tuttavia, i ruoli da *fools* sono quelli in cui ultimamente mi trovo maggiormente a mio agio forse perché fin da giovane ho gravitato intorno a Paolo Rossi e al Teatro dell'Elfo, una palestra che mi ha insegnato ad affrontare il pubblico all'improvviso.

È una domanda difficile. Luca Ronconi è senz'altro un maestro che mi ha insegnato a lasciarmi ingabbiare in una struttura scenica molto precisa. Per me è stato possibile, all'interno di quella regola, trovare una grande libertà, dando vita a un'esperienza davvero illuminante. Un altro personaggio eccezionale, col quale mi è capitato di lavorare nel cinema, è Malcolm McDowell, il protagonista di *Arancia meccanica* di Kubrick. Lui è un attore strepitoso, un cavallo pazzo e non so dire in che termini posso considerarlo un maestro, tuttavia mi ha affascinato enormemente incontrarlo.

## Elia Schilton

Il primo momento importante risale a quando mi sono reso conto che il teatro si fa con gli altri. È stata una scoperta, un regalo del mio grande maestro, Carlo Cecchi, con il quale ho lavorato a numerosi spettacoli. E, sempre grazie a lui, ho realizzato che fra prove e rappresentazioni non c'è alcuna differenza: bisogna porsi allo stesso modo. Ho anche capito che l'"ideologia" non aiuta: un testo non va affrontato in termini ideologici. Io non devo affermare nulla attraverso ciò che dico. Il rischio, diversamente, è che si renda un cattivo servizio all'autore, allo spettatore, a noi stessi e allo spettacolo.

Ho provato ad avvicinarmi e a interpretare, la figura di una madre ne *I Persiani* di Eschilo. Una madre regina che accoglie, al suo ritorno, come solo una madre può fare, il figlio Serse sconfitto in guerra. C'è poi il ruolo di Frank in *Molly Sweeney* di Brian Friel – drammaturgo irlandese – che racconta, senza toni lacrimevoli, la storia di una quarantenne che recupera la vista dopo averla persa da ragazzina. Io interpretavo il marito di Molly: un individuo bizzarro, un po' sessantottino che prende a cuore questa vicenda. La moglie guarisce, ma non riesce a reggere la vera realtà che i suoi occhi le mostrano. Ricordo che in teatro arrivavano telefonate di spettatori che desideravano sapere come potevano occuparsi dei ciechi.

Io non ne citerei solo tre... Mario Missiroli con il quale debuttai parecchi anni fa, all'epoca in cui era direttore del Teatro Stabile di Torino; Beppe Navello a quel tempo suo assistente; Alberto Gozzi, drammaturgo al Teatro Stabile dell'Aquila. Poi c'è stato il grande incontro con Carlo Cecchi, quello con Anna Nogarà che mi ha insegnato a cogliere semplicità, musica e ritmo nelle parole. E, da ultimo, quello folgorante con Luca Ronconi. Queste sono le persone che hanno segnato il mio percorso umano e teatrale. Percorsi, a mio avviso, inscindibili nella mia vita.

## Marco Toloni

Ho cominciato a fare teatro praticamente "per sbaglio"... Importante è stato sicuramente l'incontro con Orazio Costa, il mio primo maestro, un'esperienza legata agli ultimi anni in cui insegnava a Firenze. La frequentazione della scuola del Teatro Stabile di Torino con Luca Ronconi è sicuramente un periodo della mia vita teatrale estremamente significativo. Un terzo momento è la professione, spesso dura ma, tutto sommato, soddisfacente.



Un personaggio che ho interpretato e che mi piace molto è Frate Lorenzo in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare. Un personaggio che, invece, amerei moltissimo interpretare è Claudio nell'*Amleto*.

Non dirò quali sono o sono stati i miei maestri, parlerei piuttosto della figura del maestro. Un maestro, a mio avviso, è colui che riesce a farti crescere, il più delle volte inconsapevolmente. Si cresce perché il maestro ti pone in situazioni di passaggio che, mandandoti in crisi, ti portano a nuove conoscenze. Tuttavia, i maestri, a un certo punto, devono essere "lasciati" o addirittura "uccisi"... I maestri sono tali per un periodo della vita dopo il quale vanno abbandonati, con grande gratitudine, e un bel ricordo, perché cessano di incarnare la loro funzione. "Ucciderli" non è dunque un invito letterale, ma una metafora positiva! Per quanto riguarda i maestri di teatro che ho conosciuto, sono sempre rimasto maggiormente affascinato dalla loro personalità, dal loro modo di ragionare più che dalle loro capacità professionali.

## Nanni Tormen

Partirei dal mio esordio nel teatro "ufficiale": tra il 1985 e il 1986, ho debuttato con Gabriele Lavia e subito dopo ho interpretato una piccola parte con Strehler. Il 1986, in particolare, è stato un anno importante perché ho davvero iniziato a fare questo lavoro: finiti gli studi all'Accademia di Belle Arti, lavoravo in radio e facevo cabaret... Ma la vera professione, quella che mi ha poi accompagnato in questi anni, l'ho trovata in quel periodo. Anche nel privato, il 1986 è stato un anno importante perché ha coinciso con un grandissimo amore della mia vita. Tornando alla professione, ho lavorato con Lavia per quattro anni consecutivi, attraversando anche un momento di crisi, perché volevo fare esperienze con altri registi per avere altre opportunità per crescere. Ho conosciuto così Luca Ronconi, poi Marcucci e Patroni Griffi... a cui è seguito un altro ciclo di quattro anni con Lavia e poi con Marco Sciaccaluga e Luca De Filippo. Un evento importante della mia vita, uno dei tre ricordi più importanti, è stata la morte di mio padre...

Nel mondo dello spettacolo non si può prescindere, direi purtroppo, dalla fisicità dell'attore. Quindi non è semplice: nella vita, in realtà, succede l'opposto. Per esempio, mi è capitato nella vita di essere un amante, in teatro mai perché non rispondo allo stereotipo del "bello"... Mi piacerebbe interpretare Ivanov oppure Claudio in *Amleto*... Da giovane ho sempre interpretato ruoli di personaggi più maturi rispetto alla mia età. Da qualche tempo sto entrando in una dimensione artistica completamente diversa...

Non ho il vizio di idealizzare le persone con cui lavoro, anche se ho avuto la fortuna di incontrare nel mio percorso nomi importanti. Chiaramente con Gabriele Lavia ho avuto un rapporto, un sodalizio maggiore che con altri, quindi posso dire che lo collocherò tra i maestri.



scritta da Derek Walcott. Si è trattato di un'esperienza bellissima non solo per la collaborazione con i colleghi, ma anche per il particolare confronto con quel personaggio. Un altro personaggio che mi piacerebbe interpretare è Riccardo III... Sicuramente un ruolo mi affascina quando riscontro delle caratteristiche comuni alla mia personalità oppure quando pare molto distante dall'immagine che ho di me stesso: in questo personaggio ho trovato la giusta commistione tra i due aspetti. Comunque, proprio perché non possiedo una vastissima conoscenza di testi, vorrei cercare quel "classico" personaggio sul quale mettermi a studiare tanto: il personaggio che vorrei interpretare è quello che ancora non conosco, quello che cerco ogni volta che apro un testo teatrale, domandandomi se lo troverò...

Considero sicuramente un maestro Luca Ronconi: quando l'ho incontrato lui mi ha trattato sia da attore "alle prime armi" – e al quale, quindi, mancano determinati mezzi – sia da attore professionista – avendo, quindi, grande rispetto per le mie esperienze. Altri veri e propri maestri non me ne vengono in mente... In ogni spettacolo a cui lavoro, trovo una o due figure a cui fare riferimento: non si tratta necessariamente del regista, può anche accadere con i colleghi... Per esempio, in questo periodo, in questa nuova esperienza al Teatro Stabile di Torino, Elia Schilton è un maestro, perché mi sta insegnando un nuovo approccio al lavoro, molto preciso e accurato, differente dal mio, arricchendomi, perciò, ma soprattutto riesce a trasmettermi il fascino del mestiere, nel senso più pieno che ha questo termine.

## Franca Penone

È difficile sceglierne tre perché in realtà sono tantissimi. I prossimi debutti, data la vicinanza di presentazione, saranno sicuramente momenti molto importanti. Provare due spettacoli allo stesso tempo è un'esperienza, quasi una forma di iper-lavoro sovrapposto. Credo che il debutto sia, per tutti, un momento bello e indimenticabile. Io ho debuttato, anni fa, al Teatro Argentina con *Sei personaggi in cerca d'autore* per la regia di Mario Missiroli: Gabriele Lavia interpretava il padre, Monica Guerritore la figliastra e io l'attrice giovane. È stato fortemente emozionante. Tutti i debutti sono importanti, ma in realtà ogni sera lo è: ci sono serate che diventano incredibili perché c'è un pubblico bellissimo che dà una grande risposta e allora ci si ricorda di repliche rimaste eccezionali, che diventano pietre miliari della propria storia. È difficile sintetizzare tre, anche se potrei ricordare la prima volta che si sale sul palcoscenico di un grande teatro importante o si torna nella propria città. Per esempio, io sono tornata a Torino con *I due gemelli veneziani*, dove interpretavo Colombina e mi sono divertita tantissimo. Uno spettacolo meraviglioso: la regia di Luca Ronconi, un eccezionale Massimo Popolizio, un cast bellissimo...

Da ogni personaggio si impara tantissimo, tutti sono una miniera d'oro, un regalo incredibile. Personaggi molto divertenti sono stati, per esempio, le due gemelle Filii e Filenia ne *La Centaurea* per la regia di Ronconi: affrontare due figure identiche ma diversissime sotto la sua guida è stata un'esperienza meravigliosa. Così come è stata meravigliosa la parte di Giulietta. Sentire il peso di tutta la "storia" che porta con sé questo personaggio, è coinvolgente: Shakespeare è sempre favoloso, bellissimo. I personaggi che vorrei interpretare sono tanti, tantissimi; mi piacerebbe per esempio un Orlando o un personaggio maschile, qualche bel cattivo, qualche Caligola... Dopo tante versioni "mono-sessuate" al maschile di testi shakespeariani potrebbe essere invece interessante aprirne delle versioni tutte al femminile...

I maestri sono tantissimi: da Topolino a Tom & Jerry a Mina, passando per Luca Ronconi! Dal punto di vista pedagogico, sono cresciuta con Ronconi, Mauro Avogadro, Franca Nuti, Marisa Fabbri, Claudia Giannotti... I maestri possono anche rivelarsi in un incontro quotidiano o inaspettato con i colleghi o con nuovi registi che ti propongono un modo di lavorare completamente diverso dal tuo... "Maestro" è sempre una parola importante, perché i maestri sono Gandhi, Martin Luther King... Nella propria vita artistica possono essere fondamentali anche un libro o un filosofo: leggere Deleuze può essere più affascinante che vedere uno spettacolo...

## Maria Grazia Solano

Sicuramente il saggio della prima scuola di teatro che ho frequentato a Torino presso il Teatro D'Uomo diretta da Anna Bolens: avevo quattordici anni e dimenticai completamente la parte centrale dello spettacolo, *Domanda di matrimonio* di Cechov. Fu un vero shock, un'emozione talmente forte che il giorno dopo nacque il desiderio di fare teatro! Un altro momento importante è il 1990, quando sono stata ammessa alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano diretta da Giorgio Strehler: un'esperienza che ha cambiato tutta la mia vita. Infine, una data fondamentale nel mio percorso è senz'altro stata la mia prima regia nata dalla collaborazione con la drammaturga Elena Pugliese. Lo spettacolo, che ha debuttato nel 2003 e ha girato in tournée fino all'aprile scorso, indagava la figura di Janis Joplin e mi ha consentito di sperimentare il canto.

Mi piacerebbe interpretare ruoli molto differenti da me, che vadano oltre la mia fisicità. In generale, mi vengono affidati ruoli da caratterista... Walter Le Moli mi porta ad esplorare diversi generi spingendomi verso altre immagini di me stessa finalmente. Di recente, un ruolo che per me ha rappresentato una sfida è stato sicuramente Janis Joplin: una follia pura perché è un'artista che non appartiene a nessun testo teatrale bensì alla memoria di tutti. Non sono certa di aver vinto la sfida di portare sulla scena questo personaggio, ma sicuramente non ne ho demolito la figura che appartiene all'immaginario collettivo.

Strehler è stato, per me, il primo maestro in assoluto. Mi ha insegnato la totale generosità, elemento fondamentale. Giocava molto con gli attori e lui stesso si metteva in gioco: Strehler era rigore, ironia, tempo e creatività, era un sole che entrava in teatro. Oltre a lui, vi sono poi tutti i maestri che ho incontrato in quel percorso: Enrico D'Amato, il mio insegnante al Piccolo Teatro; Marise Flach in maniera particolare, è una donna straordinaria che mi ha trasmesso la costanza, la forza e la totalità del mestiere. Davide Livermore, con il quale recentemente ho lavorato al *Peter Pan*, è un regista con il quale la scommessa è rivivere il puro gioco, l'origine di questo mestiere. Ora Walter Le Moli rientra tra i maestri perché lavora con tutto ciò che amo: la musica, l'uso della parola... corde utili, preziose. Citerei mia madre: è lei che mi ha portata a teatro la prima volta, lei che mi ha iscritta alla prima scuola... Lei mi ha appoggiata parecchio e sicuramente c'è sempre stata nei momenti di maggior bisogno. Comunque ci sono molte figure di riferimento, anche se non tutte si possono citare, ma che indubbiamente hanno contribuito alla mia formazione e alla mia maturazione ancora in corso.



# Note di regia

di Valter Malosti

L'aiuola che ci fa tanto feroci,  
volgendom' io con li eterni Gemelli,  
tutta m'apparve da' colli a le foci;

Da Dante Alighieri,  
Divina Commedia, Paradiso XXII

Se una volta fatto fosse tutto finito, allora meglio farlo alla svelta. Se l'assassino potesse intrappolare le conseguenze, cogliere con il suo decesso il mio successo; e questo colpo da solo fosse tutto e la fine di tutto, qui, proprio qui, su questa secca sabbiosa del tempo ce ne fotteremmo della vita eterna. Ma in casi come questo qui sulla terra non si sfugge al giudizio: perché noi impariamo lezioni di sangue, che una volta apprese tornano per piagare l'insegnante. La giustizia non guarda in faccia a nessuno, spinge alle nostre labbra il calice che abbiamo avvelenato. Lui è qui sotto doppia tutela perciò non dovrei farlo: sono suo suddito e parente, ed è mio ospite, dovrei sbarrare la porta al suo assassino, non essere io ad impugnare il coltello! E poi questo Duncan è stato sempre così moderato, trasparente nell'ufficio del potere, che come angeli le sue virtù, con voci di tromba, urleranno maledicendo l'assassino dannandolo. E la Pietà come un bambino nudo, appena nato, cavalcherà quel grido, o come un cherubino celeste, in groppa ai corrieri invisibili dell'aria soffierà il delitto in ogni sguardo finché le lacrime affogheranno il vento.

da William Shakespeare, *Macbeth*,  
traduzione di Raul Montanari,  
adattamento di Valter Malosti



## il processo

Troppo distante è lo spettacolo per poterne parlare compiutamente. Almeno per il mio modo di accumulare materiale e visioni.

So per certo solo come voglio lavorare, a quale processo intendo affidarmi. Sto affrontando un lungo lavoro laboratoriale in collaborazione con Michela Lucenti. Vogliamo ripartire dall'esperimento di scrittura creativa realizzato con *Disco Pigs*, alla ricerca di un profilo alto di collaborazione fra arti diverse ed un'esplorazione incessante sulla percezione, sulla quale tante cose mi sembra di aver appreso lavorando all'ultimo progetto installativo/teatrale su *Ecce homo* di Nietzsche. Un processo diverso in questo momento è necessario per poter produrre qualcosa di originale. Orson Welles diceva: «Il grande pericolo che corre un artista è la comodità. È suo preciso dovere andarsi cercare il punto di massima scomodità».

Abbiamo una compagnia numerosa, formata da attori e danzatori (quasi tutti componenti del Balletto Civile con cui proseguo un itinerario prezioso e unico), alcuni di grande esperienza, altri giovanissimi, con cui tentare di costruire questi "atti teatrali". L'utopia è che alla fine del lavoro si possa spendere per ognuno di loro e per noi stessi la parola performer.

E abbiamo una équipe tecnico-creativa di eccellenza, una squadra consolidata con cui ho condiviso gli ultimi progetti, che partecipa a pieno titolo alla creazione e che in questa occasione accoglie nuovi preziosi contributi (come si evince dalla locandina).

## lo spazio

Uno spazio sacro, per un libro sacro come *Macbeth*. Rovine di una chiesa che ha custodito tombe di re.

Una mente.

Uno spazio che immagino come una pala medievale o un trittico di Bacon.

Prima nero poi rosso sangue e infine bianco.

Molle, sfuggente, impalpabile, scuro, uno spazio dentro cui si può sprofondare il primo: il luogo dove si srotola la "tragedia dell'immaginazione di Macbeth".

(L'uomo è anche il suo buio, tutti i personaggi si inoltrano nel regno oscuro dei loro desideri. L'intervento del sovrannaturale è oltremodo concreto: le streghe aiutano i funambolismi dei protagonisti che non potranno tornare illesi alla "realtà")

Rosso, materico, aranciato come gli sfondi di Francis Bacon, il secondo.

Bianco turgido, d'un nitore marmoreo, una bianca pri-

gione di pietra che racchiude la follia e la folla delle ombre il terzo.

## visioni/immagini

Fissazioni che non si vogliono allontanare:

una piccola cassa bianca trasportata da streghe/crocerossine. Le streghe sono interpretate da uomini.

Dentro la cassa ci sarà un uomo pieno di sangue.

Forse sarà questa la prima immagine dello spettacolo.

Le streghe saranno una presenza costante in perenne trasformazione, inesauribili serve di scena e del destino saranno il motore dello spettacolo.

«Chi è quest'uomo insanguinato?»

Queste parole, che contengono una potente immagine di morte e nascita, pronunciate dal re Duncan, che verrà poi assassinato da Macbeth, saranno, forse, le prime parole pronunciate in scena.

Una stanza piena di giocattoli, dove Macbeth e Lady Macbeth si amano d'un amore furioso e infecondo.

## figli

Macbeth come storia di "figli": figli che mancano, figli da uccidere, figli che ereditano troni, figli assassini.

(Citavo in una scheda molto remota Erika e Omar ma altrettanto spaventosi fatti di cronaca echeggiano nella testa di tutti gli italiani in questi giorni di gennaio del 2007, e sempre tornano coltelli come nel *Macbeth*, tornano le coppie assassine, quasi un desiderio, un delirio di sprofondamento in una brutalità arcaica e tribale). Quello che mi interessa di più in quest'opera è la storia degli uomini e delle donne, non "la Storia", perché il problema centrale del *Macbeth* appare, come dice il filosofo americano Stanley Cavell, quello dell'intelligibilità dell'umano a se stesso.

Allora la verità dei corpi sarà essenziale, richiederà a tutti una grande generosità, un lavoro profondamente intimo, per andare a sfiorare quegli stati d'animo «in cui il cuore non sta attaccato alla vita più tenacemente di una goccia sul vetro», come dice Nietzsche in *Aurora* (Libro quarto, 240.) evocando Shakespeare e il *Macbeth*.

Il testo contiene in sé una acuminata forza arcaica che squarcia il buio sui rapporti fra sfera politica e sfera erotica, e che non solo descrive una catastrofe del mondo ma anche una catastrofe dell'intimità, che nel *Macbeth* diviene pubblica.

Per me Macbeth diviene, con lo scorrere del testo e del suo

tempo interno, un tragico buffone.

Tutto ciò parla a noi e di noi uomini di oggi.

## suoni

In testa ho un mondo musicale che parte e si allontana dal melodramma come un elastico, un melodramma suonato anche con la banda. La banda delle processioni, i fiati delle sacre rappresentazioni medievali. Una festa che si trasforma in tragedia. E poi chitarre elettriche, danze contemporanee di corte (techno house barocco?), forse qualche canzone rock ed un flusso continuo di suoni/respiro, (spesso al limite dell'inudibile, come nella banda sonora dei film di Lynch), ad avvolgere i nostri complici/spettatori. Anche le voci le immagine dispiegate nello spazio acustico, amplificate nei più diversi modi, a volte registrate a volte rubate ad una conversazione che dovrebbe rimanere privata.

## corpi

La partitura fisica, creata ancora una volta con Michela Lucenti, indagherà con forza barbara l'ossessione della coppia e dei corpi che in questo potentissimo ed enigmatico testo sono declinati in tutte le loro possibilità espressive, aiutandoci a svelarne le omissioni e i camuffamenti verbali. Pensiamo ad una vertigine espressiva, ad uno sprofondamento. Dice Michela: «una giostra calda e sacrificale, piena di fantasmi e allucinazioni, agita e sudata fino in fondo; la forza semplice e primordiale del desiderio che si esplicita...Una danza - azione - morso».

## debiti/ispirazioni

*Macbeth* di Heiner Müller (da Shakespeare)

*Macbeth* di Orson Welles, film 1948 e versione teatrale 1936

*Macbeth* di Giuseppe Verdi

*Apocalisse* di Giovanni

*Ecce Homo* di Friedrich Nietzsche

*Macbeth* di Giovanni Testori

*Orgia* di Pier Paolo Pasolini

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Francis Bacon

Enzo Cucchi

*The Grandmother, Eraserhead*, ma potrei dire: tutti i film di David Lynch. (specialmente quelli in cui ha firmato il suono quel genio di Alan Splet)

In alto,  
Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth col pugnale* (1820-25)

Pagina accanto,  
Caravaggio, *Deposizione* (1602-1604)

# Modelli perversi di potere

Intervista a Raul Montanari  
di Ilaria Godino

Nella struttura e soprattutto nella scrittura *Macbeth* possiede una forte natura di dramma dell' "essere" e dell' "essere in modo definitivo". Chi sono Macbeth e Lady Macbeth, oggi?

Uno scrittore mio amico ha detto che sono semplicemente un uomo in carriera e una moglie che vuole spingerlo più in alto possibile! Naturalmente questo è molto riduttivo. Macbeth è uno dei personaggi più attuali che possiamo trovare nel corpus shakespeariano, molto più moderno per esempio di Amleto o Re Lear, che ci appaiono un poco distanti nella loro diversa grandezza. Il dissidio fra pensiero e azione, l'essere intrappolato in una rete di incubi che si chiude sempre più intorno a lui, la disperazione, il conflitto fra ambizione e senso di giustizia, la sensazione di essere preda di un ingranaggio infernale di fronte al quale il libero arbitrio deve arrendersi, sono tutti elementi che fanno di Macbeth il nostro nero fratello. È molto facile identificarsi in lui. Nonostante i suoi atti tirannici, che culminano nel massacro di Lady Macduff, Macbeth ci manda un messaggio di infelicità, quasi una richiesta di aiuto, che scavalca i secoli e lo apparenta curiosamente a certi eroi del noir. Non è simpatico come Amleto, ma certi suoi sprazzi di humour acidissimo e di sarcasmo autoriferito costringono lo spettatore a sospendere il giudizio negativo, a considerare questo personaggio con una involontaria indulgenza.

Qual è la natura "moderna" del potere che Macbeth insegue?

È un potere di natura essenzialmente simbolica. All'interno della società scozzese medievale che Shakespeare descrive, pur con la consueta disinvoltura nell'introdurre anacronismi, il re è un *primus inter pares* lontanissimo dall'idea di monarchia assoluta che storicamente noi abbiamo maturato e poi respinto. Non a caso il potere di Duncan, il suo predecessore, è fondato essenzialmente sul suo prestigio, sulla "trasparenza" e sulla "moderazione" con cui ha esercitato il suo ufficio regale, caratteristiche che Macbeth perde fin dal primo minuto, a causa del regicidio che commette e della repressione che ne consegue. La tragedia di *Macbeth* è un modello riconosciuto per la classica rappresentazione cinematografica del potere criminale, mafioso, che vede un soggetto emergere da una lotta di spartizione, compiere una breve, ebbra parabola autocratica e finire ammazzato dai suoi ex alleati o sudditi. Macbeth è Scarface. Ma è anche un generale che ha compiuto un colpo di stato, un uomo che usa i servizi segreti (si vanta di avere un suo fedelissimo nella casa di ognuno dei baroni potenziali ribelli).

Valter Malosti si dedica da anni con grande abilità a spaccati di contemporaneità attraverso la scelta degli autori (Walsh, Wilson, Dowie, Fosse) o la rilettura dei classici. Come avete lavorato su *Macbeth*?

All'inizio Valter, con molta galanteria, mi ha chiesto di "abitare il testo con le mie visioni". Gli ho risposto che era meglio diffidare delle mie visioni, che bastava tradurlo, e lui è stato d'accordo. In seguito abbiamo trovato insieme alcuni filoni di significato che nel testo erano rimasti finora latenti, ed è stato entusiasmante farli vivere con piccole scelte di traduzione che diventano grandi scelte di regia. Citerei fra tutti, anche per completare la risposta a una domanda precedente, la figura incredibilmente ambigua di Lady Macbeth ove la si consideri come padrona di casa. È una padrona compiacente fino all'indecenza, che ha una familiarità palese con la camera da letto del re Duncan e si intrattiene a ubriacarsi con i suoi guardiani, ed è sconcertante che Duncan le faccia recapitare attraverso Banquo e il marito un gioiello preziosissimo in dono, come se dovesse venire ripagata per questa sua generosa ospitalità... D'altronde le uniche parole seduttive che vengono pronunciate in tutta la tragedia sono proprio quelle che Duncan le rivolge al suo arrivo al castello. Anche qui si ritrova un elemento antropologico che poi diventerà subcultura di potere in ambito sia aziendale sia mafioso: il capo possiede carnalmente le donne dei sottoposti, ribadisce così il suo potere nell'ordine simbolico.

La scrittura shakespeariana è forte, fatta di termini secchi e precisi, che

Teatro Carignano  
13 - 25 marzo

## MACBETH

di William Shakespeare  
traduzione Raul Montanari, adattamento Valter Malosti

uno spettacolo di Valter Malosti  
coreografie Michela Lucenti

con Michela Lucenti (Lady Macbeth), Valter Malosti (Macbeth), Graziano Piazza (Macduff), Irene Ivaldi (Lady Macduff), Veli-Pekka Peltokallio (Re Duncan), Emanuele Braga (Banquo), Maurizio Camilli (prima strega - Malcolm), Francesco Gabrielli (seconda strega - dottore), Massimo G. Giordani (terza strega), Giovanni Battista Storti (Il portiere), Yuri Ferrero (uomo insanguinato - primo sicario), Lino Musella (Lennox), Emanuela Serra (Fleance figlio di Banquo - una dama), Alice Conti (figlio dei Macduff), Pablo G. Franchini (Donalbain)

scene Paolo Baroni, luci Francesco Dell'Elba  
costumi Marzia Paporini  
musiche originali Fabio Barovero, suono G.U.P.

Fondazione del Teatro Stabile di Torino e Teatro di Dioniso  
con il sostegno di Sistema Teatro Torino

impongono una scansione decisa alla frase. Come ha lavorato per rendere la ritmicità del testo?

C'è una regola semplicissima che vale non solo per Shakespeare ma per qualunque traduzione di classici; personalmente l'ho scoperta lavorando su Seneca e Sofocle, ma anche su autori contemporanei potentissimi come l'americano Cormac McCarthy. Non bisogna mai cedere alla tentazione di sublimare il linguaggio, di staccarlo da terra. Un grande scrittore, qualunque grande scrittore, o è materico o non è. C'è una carnalità, una corporeità terrigna che apparenta la scrittura di Shakespeare a quella dei tragici greci, all'epica, al grande romanzo moderno. Questi autori non vanno né tradotti né recitati mettendosi addosso la toga: bisogna strapparsela ed essere nudi insieme a loro e alle loro parole martellate sull'incudine. È incredibile quanto sia facile infilarsi nella trappola di un italiano aulico, altisonante, volgarmente retorico: si tratta di un meccanismo che scatta automaticamente e dal quale ci si deve difendere facendo un lavoro di sottrazione, più che di aggiunta: bisogna parlare il linguaggio e non venirci parlati, non essere passivi davanti alle circonvoluzioni retoriche che subito ti si presentano come l'incarnazione adeguata, "naturale", di un'idea di dignità linguistica infondata, fumosa, nata morta. Le scelte di traduzione devono essere le più semplici possibili; e, nel caso si abbia l'ambizione di preparare un testo che dovrà essere recitato sulla scena e non solo studiato nelle aule universitarie, il criterio fondamentale dovrà essere quello dell'intonabilità. La parola, il verso, la frase devono essere intonabili dall'attore, cioè avere una plasticità incisiva e tagliente, basata sulla prosodia, sui valori ritmici che lei giustamente chiamava in gioco nella domanda.

Da scrittore, che traccia lascia sui testi che traduce?

Nessuna. Sono loro che lasciano traccia su di me. Aspiro a un'obiettività inumana e mi preoccupa un po' la facilità con cui mi pare ottenibile.

Macbeth e Lady Macbeth sono ossessionati dal "fare", verbo che torna insistentemente nelle pagine di Shakespeare. Oltre ad "essere" è questo l'altro nodo dell'azione?

Certo. Non solo il verbo fare ma i suoi equivalenti nominali (*act* e *deed*, il "fatto") ritornano ossessivamente per tutto il dramma, sempre con una connotazione sinistra. Il problema di Macbeth è prima indursi al fare; poi fare in modo appropriato ciò che va fatto; infine gestire le conseguenze di ciò che è stato fatto. Macbeth fallisce in tutti e tre i compiti. Basta notare che per uccidere il re ha bisogno della spinta determinante di sua moglie, anzi della sua collaborazione fattiva. Quando poi prende un'iniziativa per-

sonale di cui la Lady non sa nulla, l'assassinio di Banquo, finisce solo per peggiorare ancora la propria situazione.

Tornando a Lady Macbeth e allo sviluppo della tragedia, secondo lei quest'ultimo è veramente nelle sue mani o anche altri personaggi ne sono in qualche modo responsabili?

Tutti i personaggi sono ambigui e tessono il filo che porta alla catastrofe. Gli esempi giustissimi che lei fa aggiungere il comportamento odioso di Malcolm, l'imprudenza quasi criminale di Macduff che abbandona moglie e figli per correre in aiuto al nuovo potere che si prepara a prendere piede (e sua moglie glielo rimprovera amaramente, prima di venire uccisa, arrivando a denigrare il marito agli occhi del figlioletto). Questa è una tragedia del chiaroscuro in cui non esiste un solo personaggio interamente positivo.

Quale, tra le immagini del dramma, le è sembrata più forte, vivida?

È proprio impossibile fare una scelta. Forse la notte terrificante del regicidio, con i due assassini quasi impazziti, balbettanti esecutori di un piano che ormai li sovrasta, Macbeth che vorrebbe pregare e non riesce, la Lady che avrebbe ammazzato di sua mano il re, «non fosse che nel sonno assomigliava tanto a mio padre».

Quali termini o espressioni ricorrono maggiormente nel testo?

Anzitutto il fare di cui abbiamo già parlato, un verbo astratto che ha il suo corrispettivo concreto nel fatto (*act, deed*) e nella mano che compie o deve compiere il fatto: la mano che si macchia di sangue e diventa indizio di colpevolezza, la mano che Macbeth vorrebbe far agire quasi di volontà propria, meccanicamente, senza che il terribile pensiero, con la sua invadenza e i suoi tempi lunghi, inquinii la violenta purezza del suo agire. Abbondano poi le immagini notturne, cosa non strana considerando che molta dell'azione si svolge dentro una notte che è anzitutto notte della coscienza, luogo deputato allo scatenamento di forze malefiche. Un altro lessema frequente è "fear" (paura, temere), ed è sorprendente osservare che il soggetto di questa paura è innanzitutto Macbeth: il tiranno, l'omicida, non è tanto un uomo che fa paura agli altri quanto un uomo che prova paura. Ci sono poi anche qui, come nelle altre tragedie maggiori, le classiche ricorrenze metaforiche che Shakespeare sviluppa per tutto il testo, facendole emergere in situazioni molto diverse fra loro: il vestiario (inteso in senso ampio come dato esistenziale, come status che può non corrispondere all'essenza dell'individuo); l'immagine del piantare e dare frutto, buono o cattivo; l'alternanza salute/malattia/cura.





# Lo spazio dell'immaginazione

Intervista ad Arturo Cirillo  
di Patrizia Bologna

Dopo il successo di *L'ereditiera* e *La Piramide!*, lei e la sua Compagnia tornate a Torino con *Le intellettuali*. Cosa l'ha spinto a mettere in scena Molière?

Dopo Ruccello, Scarpetta, Copi, mi sembrava interessante l'idea di indagare una tematica legata alla Compagnia che abbiamo creato in questi anni a Napoli attraverso il confronto con un autore molto complesso perché portatore di un'idea estesa di teatro. Molière non fu solo uno scrittore ma anche capocomico e addirittura rappresentante della cultura della Francia del Seicento. Per una Compagnia che ha iniziato il proprio percorso diversi anni fa, rapportandosi con la tradizione napoletana e muovendosi alla ricerca di contaminazioni, era affascinante andare a toccare in maniera profonda un classico.

*Le intellettuali* è il penultimo testo scritto da Molière, un testo pieno di cupe amarezze, di profonde riflessioni che si distanziano dalla struttura farsesca cui l'autore aveva abituato gli spettatori. L'atmosfera che si respira nel dramma è piuttosto lugubre perché, a mio avviso, tra le pagine trape la non solo la sofferenza per la malattia dell'autore ma anche il timore per il decadimento del proprio successo. Molière avvertiva, in quei suoi ultimi anni di vita, che il proprio teatro stava per essere soppiantato, anche piuttosto violentemente, da quello di Lully, dalla nascita dell'opera francese, dal teatro per musica. E ne *Le intellettuali* egli propone un ritratto – per certi aspetti persino spietato e sadico – di un mondo intellettuale.

Un importante motivo, inoltre, che mi ha spinto a scegliere questo testo è stata la splendida traduzione di Cesare Garboli. Posto che il traduttore è sempre portatore di uno sguardo "altro" sul testo, Garboli, qui come in tutti i suoi lavori, ha assunto un punto di vista e in quella direzione ha condotto il testo. Ne emerge un Molière meno comico e farsesco, bensì con toni, se non propriamente da tragedia, sicuramente tra il dramma psicologico e il forte attacco polemico-sociale.

In ultima analisi, mi sembrava interessante proporre questo testo oggi, di fronte ai "venerati maestri" – per citare un'espressione di Edmondo Berselli – per cercare di immaginare i referenti per la nostra società di intellettuali. In questa direzione si muove la traduzione di Garboli: egli non attualizza il testo ambientandolo nell'oggi, ma lo cala in una lingua assolutamente contemporanea.

Esiste quindi un'attualità oggi de *Le intellettuali*?

Penso che tutti i classici abbiano sempre un'attualità. Per "classici" intendo tutti quegli autori che sono portatori di uno sguardo che, attraverso il teatro, è anche uno sguardo sul mondo. Se oggi *Le intellettuali* possiede una propria attualità, dipende dalla messinscena. Il mio allestimento fa leva su elementi decisamente eccessivi: la scena è un'esplosione di specchi quindi è come se, iconograficamente, ci fossimo immaginati un barocco contemporaneo o un leziosismo di oggi... Per esempio, l'esplosione delle parucche mira a questo obiettivo: esse diventano dei totem, degli oggetti a sé stanti, delle protesi dei personaggi.

In tutti i miei spettacoli è presente sempre l'ambizione non soltanto di rispettare un'anima del testo ma anche di scoprire dei modi un po' diversi per rappresentarlo. Perseguo questo scopo portando le persone che lavorano con me ad avere un rapporto con se stesse e quindi con l'oggi, a non guardare a questi testi come a delle archeologie da museo, atteggiamento che condurrebbe solo a un vicolo cieco.

Nel suo percorso di regista ha spaziato tra le opere drammaturgiche più diverse: Ruccello, Scarpetta, Copi, Molière... Quale è il tratto comune tra questi autori che l'affascina?

Non so se tra questi autori esistano dei tratti comuni. Ho da poco debuttato con un altro testo di Ruccello, uno spettacolo diversissimo da tutti quelli messi in scena finora... Secondo me l'elemento comune sta in noi che lo facciamo: siamo sempre io e gli attori della mia Compagnia tuttavia – e per fortuna – siamo anche degli "esseri mutanti". Questo non implica necessariamente un'evoluzione, ma sicuramente un mutamento. Si tratta di un percorso in profondità,



una sorta di graduale discesa verso l'interiorità. Pur sempre all'interno di un teatro che ha un proprio rapporto molto forte con l'ironia – a volte con la comicità, con la farsa, con il grottesco – stiamo attraversando un processo che ci sta conducendo verso un'interiorizzazione alla base della quale, tuttavia, stanno le regole di un teatro che si potrebbe definire "brillante". Ecco, forse questo è un elemento che potrebbe accomunare tutti gli autori, elemento di cui comunque, al momento di compiere delle scelte, non mi sono preoccupato. Vedo questi testi molto in rapporto al nostro personale percorso.

A proposito di questo percorso in profondità di cui parlava, molti critici e giornalisti hanno scritto che lei riesce a "rendere gli umori degli autori". Come vi riesce?

A volte, secondo me, bisogna semplicemente studiare. Sono un regista che si prepara molto, che si documenta tanto: appropinquare un testo significa affrontare un autore e affrontare un autore è anche entrare in relazione con una cultura, con un'epoca, con un mondo. Per questa ragione studio moltissimo non solo il testo da mettere in scena ma l'intera opera dell'autore per osservare quel dramma all'interno di una prospettiva più ampia anche propriamente esistenziale-biografica. Mi affascina molto la vita degli autori da portare in scena: nel caso di Molière ho letto diverse biografie e ottimi saggi. In qualche modo mi nutro delle suggestioni nate dall'immaginare la vita di questi autori, le azioni che compivano, le riflessioni che li occupavano. Questa qualità di "cogliere gli umori" nasce forse da simili ricerche biografiche e dalla volontà di creare paradossalmente un rapporto direi "personale" con l'autore che metto in scena; dico "paradossalmente" perché la maggior parte degli autori sono morti... È come se mi creassi dei fantasmi e, con questi fantasmi, do vita a una forma di dialogo (non proprio una seduta spiritica in cui chiedo come vanno fatti gli spettacoli!). Ho avvertito molto chiaramente questa sensazione lavorando su Ruccello, immaginando questo ragazzino di Castellamare di Stabia, morto a trent'anni... ma anche Molière, un uomo

stanco, invecchiato molto precocemente, continuamente assillato da problemi burocratici, dalle sovvenzioni, dal rapporto con il potere... Mi sembra affascinante perché è una questione molto attuale: basti pensare ai nostri continui ed eterni rapporti col FUS, alle relazioni tra gli artisti e i politici...

Il suo teatro sembra stare a metà strada tra ricerca e tradizione. Che cosa coglie dalla ricerca e cosa dalla tradizione?

Per me sono due termini totalmente inscindibili... Non credo a coloro che affermano di muoversi in un territorio totalmente vergine, come pionieri di un mondo completamente da contaminare in cui non vi è stato un "prima" o non si vogliono rapportare con esso. Io sono molto "proustiano", molto ossessionato dal passato, anzi forse io mi rapporto unicamente col passato. Allo stesso tempo però, trovo che sia interessante non farlo in maniera archeologica o storica, bensì in una prospettiva provocatoria, di contaminazione. I due aspetti sono quindi molto legati per me: nei miei spettacoli vi sono sempre elementi molto antichi ed elementi molto moderni.

Ho qualche difficoltà nell'affrontare la drammaturgia strettamente contemporanea perché a mio avviso in un testo vi deve essere sempre qualcosa di un po' mitico. Per esempio, il mio prossimo spettacolo sarà *Don Fausto* di Petito dove, da una parte c'è il *Faust* di Goethe che è in rapporto con un'antica tradizione del mito del Faust, dall'altra parte c'è Petito, scrittore farsesco dell'Ottocento, e infine, ci siamo noi oggi che lo mettiamo in scena. Si tratta dell'incontro di luoghi che si collocano in spazi molto diversi nel tempo e che, in qualche modo, si trovano a coabitare. La stessa cosa è accaduta per Molière: c'eravamo noi oggi, c'era l'autore di teatro francese del Seicento, ma tra noi e lui c'era anche Garboli. Mi piace molto cercare di mettere insieme questi spazi che forse, storicamente, non sarebbero divisibili, che non potrebbero facilmente coabitare l'uno accanto all'altro. Credo che il teatro permetta questa compresenza: è un'arte, nel proprio farsi, altamente affacciata al presente ma, allo stesso tempo, vive di fantasmi e questo è assolutamente affascinante. Sarei molto poco interessato a mettere in scena un testo che tratti, per esempio, della problematica delle persone che lavorano nei call-center perché avvertirei un'eccessiva vicinanza con il presente. Mi piace sentire una lontananza e poter ambire a colmarla attraverso l'immaginazione, la re-invenzione. Credo che la tradizione debba sempre essere re-inventata: non sappiamo come veniva messo in scena Molière, non esistono regole, per cui è molto meglio immaginarcelo, sforzandosi di creare i nostri fantasmi di questo "teatro che non c'è più" per farli vivere nel "teatro che c'è ancora".

In un'intervista ha dichiarato che il suo è un teatro "teatoso". Che cosa intende con questa espressione?

Diciamo che con il tempo si cambia... Per esempio *Le cinque rose di Jennifer*, il mio ultimo spettacolo, non è per niente "teatoso"... Comunque, non ho diffidenza a giocare in maniera sfacciata col teatro perché per me è il luogo in cui si fa lo spettacolo, in cui si riconosce la presenza del pubblico e in cui gli attori non fingono di recitare, recitano. In qualche modo, non nascondo questa "verità della menzogna" e quindi gioco con il sipario, con le luci, con il luogo scenico nella sua totalità. Ne *Le intellettuali* questo aspetto è molto presente: usiamo la sala, creiamo un rapporto con il pubblico abbastanza frontale. Questo è per me il senso di "teatoso".

Un teatro che gioca con se stesso...

Sì, un teatro che gioca con se stesso e che non ha bisogno di fingere che ci sia quella famigerata quarta parete o che quello che accade sul palcoscenico sia la vita. Non penso che il teatro sia la vita, penso che sia la metafora della vita, che a me, personalmente, sembra molto più interessante... Non mi piace il teatro naturalistico che ha la presunzione di essere completamente vero, amo invece il teatro che gioca con le illusioni e con le finzioni. Sono affascinato dagli effetti ma mi interessa anche rivelarli per quello che sono. Il mio è un teatro "teatoso" perché si fonda su un rapporto con il recitare che non è mistificato ma è molto dichiarato.



# /Eduardo al nero

Intervista a Luca De Filippo  
di Giorgia Marino

Quando ha visto per la prima volta in scena *Le voci di dentro*?

In realtà non l'ho mai vista, l'ho fatta. Prima di avere l'occasione di vedere la commedia da spettatore, ho infatti partecipato come interprete alla messinscena del 1978, che fu ripresa dalla Rai per la famosa versione televisiva.

Che ricordo ha di quell'allestimento?

Fu per me un grande salto di qualità come attore. Interpretavo Carlo, il fratello minore, infido, del protagonista Alberto Saporito: una parte impegnativa, forse la prima davvero importante che mi veniva affidata.

L'anno prima era però stato Tommasino in *Natale in casa Cupiello*, anche quella una parte di rilievo...

Certo, ma quella era una parte prevalentemente comica, si lavorava con armi diverse... Il personaggio di Carlo Saporito è decisamente più sfaccettato, ricco di sfumature, di chiaroscuri e ha una zona nera piuttosto interessante da analizzare.

Oggi lei interpreta invece il protagonista, il fratello maggiore Alberto: come ha affrontato questo personaggio?

Più che sul singolo personaggio, quando lavoro mi concentro sui significati della commedia. Mi piace mettere il mio lavoro di interprete a servizio di un disegno di insieme dello spettacolo, di cui il protagonista non è che una parte.

Lei ha già messo in scena, come regista, diverse commedie di suo padre. Perché allora la scelta, prima per *Napoli milionaria!* e ora per *Le voci di dentro*, di affidare la regia a Francesco Rosi?

La collaborazione è iniziata con *Napoli milionaria!*, una commedia che parla di un periodo fondamentale della sto-

ria italiana, l'immediato Dopoguerra, un momento durissimo, di disperazione, di distruzione... Non avendo vissuto in prima persona quegli anni, non mi ritenevo in grado di mettere in scena quel testo. Per fortuna ho incontrato Francesco Rosi, che invece quei momenti li ha vissuti, e poi, essendo napoletano, conosce bene la cultura e il mondo a cui fa riferimento la commedia. La sua esperienza cinematografica, di grandissimo valore morale, mi dava inoltre la sicurezza che avrebbe trasmesso allo spettacolo tutte queste qualità.

Abbiamo poi deciso di proseguire in questo percorso di approfondimento della drammaturgia di Eduardo. Se *Napoli milionaria!*, scritta nel '45, è ancora una commedia di speranza per il futuro, con *Le voci di dentro*, scritta nel 1948, a soli tre anni di distanza, Eduardo capovolge completamente la sua visione. Era interessante andare a inserirsi proprio nel momento in cui Eduardo passa da un testo in cui è vivo il desiderio di rinascita di un popolo, ad un discorso estremamente critico e pessimista sulla famiglia e sulla società italiana. Volevamo confrontare due sguardi quasi opposti sulla vita, che si traducono anche in stili diversi. *Le voci di dentro*, a differenza delle altre commedie, rivela infatti una scrittura più asciutta: battute più brevi, uno stile sintetico ed essenziale, lapidario.

Anna Barsotti, commentando il testo, cita Adorno: «Non sono i mostri a darci il trauma, ma la loro omvietà». E in fondo ciò che afferma Alberto Saporito, accusando i vicini di essere arrivati «a mettere il delitto nel bilancio di famiglia»...

È il messaggio più duro della commedia. Con *Le voci di dentro* Eduardo denunciava l'abitudine alla crudeltà, l'assuefazione alla cattiveria, il rischio che si arrivi a ritenere normale la brutalità. E lo scrisse nel '48, in un periodo storico molto particolare, in cui si era occupati a rimettersi in piedi dopo i disastri della guerra e forse non ci si rendeva neanche conto di un pericolo del genere. Probabilmente ha percorso i tempi...

Il messaggio è forse più attuale oggi di quanto non lo fosse allora?

La sua attualità è purtroppo sotto gli occhi di tutti: è un messaggio talmente chiaro, rilevato ogni sera dagli spettatori che vengono a vedere lo spettacolo. Questa non è una commedia criptica, anzi è molto aperta e il livello di angoscia che si raggiunge tocca realmente gli spettatori, si avverte in sala.

Che rapporto ha con il suo pubblico?

È la mia controparte, è il mio riferimento costante quando lavoro.

E con quello di Torino?

A Torino vengo molto spesso... In realtà io sono per metà piemontese: mia mamma era di Alba e i miei nonni abitavano a Torino. Per me, dunque, non si tratta di una semplice tappa di una tournée: ho un rapporto un po' particolare con questa città.

Abbiamo parlato della versione televisiva della commedia. Il corpus televisivo del teatro di Eduardo è un'opera unica e preziosissima, ma a volte non rischia di "ipototecare" la fruizione teatrale delle sue opere? Chiunque decida di mettere in scena una sua commedia, in fondo, deve fare i conti con lo spauracchio del confronto...

Certo, ma la serata teatrale è un'altra cosa. È vero, ci può essere un momento di "preconcetto" da parte dello spettatore che va a vedere lo spettacolo e, avendo in mente le commedie televisive, si aspetta determinate cose, ma se lo spettacolo è buono, allora scatta il coinvolgimento. Naturalmente ci sono i "puristi", che si lamentano se una battuta non è detta esattamente come se la ricordano, però, davanti ad un allestimento che funziona davvero, tutto passa in secondo piano.

# /L'Italia rovesciata di Emma Dante

di Andrea Porcheddu

C'è un'Italia rovesciata, al centro dello spettacolo *Cani di bancata*, che la regista palermitana presenta a Torino, dal 7 all'11 febbraio.

Un'Italia che ha la Sicilia in alto: un mondo al contrario dove la famiglia, più che un legame naturale, è frutto di una associazione a delinquere. Famiglia mafiosa, insomma, con una "mamma santissima" a presiedere le dinamiche di affiliazione, sospese tra immaginario religioso e tensione violenta. Il teatro di Emma Dante, esplosa sulla scena nazionale ed internazionale all'inizio del Duemila, è una delle punte più avanzate e complesse di questo tempo: fattasi conoscere con un lavoro dirompente e struggente come *mPalermu*, la regista e autrice ha saputo realizzare spettacoli di rara incisività. Grazie ad un gruppo formidabile di giovanissimi interpreti, la compagnia Sud Costa Occidentale è un nocciolo compatto di emozioni e pulsioni primordiali, che rovescia sul pubblico in forme che sanno guardare al barocco siciliano come alle contraddizioni del contemporaneo. Ed ha un sapore decisamente inquietante anche questo *Cani di bancata*: lavoro articolato, collettivo che affonda tagliente nel micro-macro cosmo della mentalità e della ritualità mafiosa. Alla regista non importa fare teatro-cronaca, portare in scena denunce e testimonianze: quanto, semmai, applicare il proprio metodo di antropologia e magia alle strutture stesse del pensiero mafioso. E racconta di uomini fantocci, manichini di carne erotici e grotteschi, stretti in maschere angoscianti che ne svelano, anziché celare, l'identità posticcia e asfissiante. Se Emma Dante, in tutti i suoi spetta-

coli, ha sempre indagato le dinamiche violente e distorte di quella istituzione sacra e borghese che è la famiglia, qui lo scavo sembra da un lato aprirsi verso nuovi orizzonti - quelli, appunto, più gravi e eterodossi della grande famiglia mafiosa - e concentrarsi, al tempo stesso, su una prospettiva ancora più mistica e selvaggia. Come già avveniva in *La Scimia* - paradossale apologo sul

perbenismo religioso che Dante, con la complicità della scrittrice Elena Stancanelli, aveva tratto dal racconto di Tommaso Landolfi *Le due Zittelle* -, anche in questo nuovo lavoro si unisce per contrasto sacro e profano, ritualità e sopraffazione, religiosità e morte. Non resta che vedere lo spettacolo, allora, per capire come e quanto Emma Dante sappia raccontare il nostro mondo.



A destra, una scena de *Cani di bancata*

Pagina accanto, Arturo Cirillo in una scena de *Le intellettuali*

# Il Paese pieno di Rose

Intervista a Vittorio Franceschi  
di Ilaria Godino

Con questo lavoro, denso di sentimenti ma ben al di là del sentimentalismo, lei ha ottenuto importanti riconoscimenti: il Premio Enrico Maria Salerno 2004, il Premio Hystrio, gli Olimpici del Teatro 2006 (Premio UBU 2006 come migliore novità italiana, n.d.r.). Da cosa è nata la necessità di parlare di un tema così forte come l'eutanasia?

Ho ricevuto il "Premio Hystrio" per il complesso del mio lavoro di autore non specificamente per *Il sorriso di Daphne*. Ma questo mio ultimo testo credo sia stato decisivo per l'assegnazione. L'eutanasia è certamente l'argomento-base, ma non è l'unico. *Il sorriso di Daphne* fondamentalmente racconta tre storie d'amore: quella tra il botanico Vanni e la giovane ex-allieva Sibilla, quello fraterno tra Vanni e la sorella Rosa e infine il sentimento di amicizia nascente tra Rosa e Sibilla. L'amore e l'eutanasia sono quindi i cardini su cui poggia il testo; direi però che un'altra componente importante è il tipo di scrittura, che riesce a far passare il discorso di fondo senza patetismi ma anzi divertendo il pubblico. Il tema della "buona morte" mi è sempre ronzato in testa e me lo sono portato dentro per molti anni finché nel 2002 ho sentito che era arrivato il momento e mi son messo a scrivere. Oggi se ne parla molto e il caso Welby ha riportato in primo piano questo problema che ogni tanto affiora ma puntualmente viene messo a tacere e occultato sotto una cortina di moralismo e ipocrisia.

Vanni, Rosa e Sibilla, i protagonisti del suo lavoro, incarnano tre modalità diverse di rapportarsi non solo alla vita, ma anche alla morte. Come descriverebbe i suoi personaggi?

Ho una casa in campagna, nella bassa bolognese, con un bel giardino che mi son fatto con le mie mani. Forse l'idea di mettere al centro della storia un professore di botanica nasce da questa esperienza, dall'amore per le piante che ho coltivato in questi ultimi vent'anni. Mi ha sempre irritato l'espressione "stato vegetale" per descrivere la con-

dizione di un malato terminale grave. Le piante sono organismi viventi meravigliosi. Oltre tutto mi sembrava che non ci fosse mai stato un botanico protagonista di un'opera teatrale, almeno per quelle che erano e sono le mie conoscenze. E così ho messo una pianta - Daphne - al centro di uno spettacolo. Vanni, il personaggio che interpreto, è un anziano professore inchiodato su una sedia a rotelle da un male progressivo che presto gli impedirà anche di parlare. La sua è stata una vita di studi e ricerche, non si è sposato, non ha figli, l'ironia e il pessimismo con cui guarda il mondo e gli uomini sono alla base della sua solitudine. Vive con la sorella Rosa, vedova, che lo accudisce e con la quale ha un rapporto competitivo ma generoso, punteggiato da continui diverbi, affettuosi e violenti, che scandiscono le lunghe giornate di quest'ultimo tratto della sua vita. La cagnara domestica riproduce, credo, un tran-tran molto italiano, che tutti forse conosciamo o abbiamo conosciuto. Rosa è una donna solida e intelligente, crede in Dio ma non è bigotta, non ha studiato ma porta con sé un'antica saggezza popolare. In fondo, l'Italia è un paese di Rose: tutte le donne di casa di cui non si parla mai, di cui non sappiamo niente, che vivono in silenzio all'ombra del marito e dei maschi di famiglia, che fanno quadrare i conti, preparano da mangiare, stirano, lavano, tirano su i figli e sempre in silenzio, con il loro buon senso e la loro tenacia tengono in piedi l'Italia... ho pensato che fare un regalo a questo tipo di donna, che non vediamo mai protagonista di storie, fosse un bel gesto, e in quella donna ci sono mia madre, mia sorella, tante mogli di miei amici e altre donne che ho intravisto trafficare in cucina in tanti anni di viaggi e di soggiorni nelle più svariate città. Infine c'è Sibilla, la giovane donna con la quale Vanni ha vissuto una grande e breve storia d'amore, l'unica della sua vita, e che riappare al momento giusto, come per un disegno fatale, non solo a far rivivere quell'amore in un ricordo struggente ma anche e soprattutto per compiere quel gesto che Rosa non potrebbe - forse - capire e che comunque spetta a lei, dato che, come sappiamo, amore e morte camminano sullo stesso marciapiede. E il gesto alto e terribile di dare la morte a chi la chiede come atto d'amore, cambierà la sua vita. Anche lei, forse, andrà alla ricerca di verità nascoste in qualche ultimo angolo incontaminato del mondo. Sembrerebbe una fuga ma dalle sue parole si intuisce che è invece un modo di ricominciare, di prendere in mano il proprio futuro, di concentrarsi su valori da

riscoprire e riproporre in un mondo cinico e distratto come quello in cui ci è capitato di vivere.

La sua è una scrittura fatta di battute secche e veloci, che in poche righe creano una forte sensazione di intimità con i personaggi. Quando scrive un testo - per lei che è sia autore che interprete - viene prima il punto di vista dello scrittore o quello dell'attore?

Procedono insieme, non può essere che così. Si può dire che la pratica di palcoscenico mette l'attore/autore in una posizione di privilegio. L'attore conosce l'importanza di un gesto, di una pausa, l'espressività di un corpo. Sa che ci sono spazi da riempire col silenzio e con lo sguardo. Senza pigiare sulla retorica della "polvere del palcoscenico" mi sento di dire che la conoscenza di quel luogo, il suo risuonare, il suo odore di legno e di corda, il suo buio pieno di sguardi (quelli dei tecnici e dei macchinisti dietro le quinte, anch'essi protagonisti dello spettacolo) dà a chi lo sa intendere quel "qualcosa in più" che aiuta la scrittura. Non a caso eccellenti narratori e poeti hanno scritto per il teatro con risultati modesti. Bisogna saper incastanare la parola, e renderla viva, dentro quello spazio dato. È difficile, per chi non lo conosce a fondo. In quanto alla mia scrittura, può mutare a seconda delle necessità. In *Daphne*, anche per via del contenuto molto serio, ho scelto una scrittura agile e scorrevole anche se abbastanza corrosiva.

Tra i temi ce n'è uno sotterraneo molto caro al teatro, soprattutto a quello contemporaneo: la potenza della memoria, il suo valore come veicolo per l'identità...

Edward Herriott ha detto: «La cultura è quello che rimane nell'uomo quando ha dimenticato tutto quello che gli hanno insegnato». Questo vale non solo per la cultura imparata sui libri o ascoltando le lezioni di un professore al liceo. Vale per la vita. I rapporti familiari. L'amore. I figli. Il lavoro. La malattia. E poi il prepararsi alla morte, in questo caso con la variante disperata ma necessaria dell'eutanasia. Chi non ha conosciuto almeno un caso disperato, nel giro delle proprie amicizie o addirittura in famiglia? Siamo fatti di memoria accumulata, imprigionata, spesso costretta al silenzio dalle convenzioni e dalla nostra stessa paura. È come se dentro di noi ci fosse un recluso che ha una gran voglia di fuggire e di raccontarci quello che ha capito osservando dalla sua feritoia. Bisogna saperlo e ogni tanto tagliare quelle sbarre e accoglierlo in casa nostra: ci può fare solo del bene.

Lo spettacolo è stato diretto da Alessandro D'Alatri, alla sua prima esperienza teatrale. Come è stato il rapporto regista-autore?

Sono un autore fortunato perché ho fatto debuttare in teatro due importanti registi di cinema: Nanni Loy con *Scacco pazzo* e Alessandro D'Alatri con *Il sorriso di Daphne*. Entrambe le volte è andata bene, anzi benissimo. Se cinema e teatro s'incontrassero più spesso sarebbe un bene per tutti e due. D'Alatri vide il film che avevamo tratto da *Scacco pazzo* con la regia di Alessandro Haber e mi propose un ruolo nel suo film *La febbre*. Osservandolo lavorare sul set apprezzai molto la sua capacità di dirigere gli attori. Lui da tempo desiderava fare un'esperienza in teatro. Gli feci leggere *Daphne*, gli piacque ed eccoci qua. Abbiamo lavorato con passione e allegria, con le attrici Laura Curino (Rosa), Laura Gambarin (Sibilla) e con Matteo Soltanto (scene), Carolina Olcese (costumi), Germano Mazzocchetti (musiche), Paolo Mazzi (luci) e con tutto lo staff di Nuova Scena/Arena del Sole, Teatro Stabile di Bologna, che ha prodotto lo spettacolo.

A sinistra, Laura Gambarin, Vittorio Franceschi e Laura Curino in una scena di *Il sorriso di Daphne*

*Il sorriso di Daphne* è un sincero omaggio alla sensibilità delle donne, declinata attraverso i due figure femminili. In scena Laura Curino veste i panni di Rosa, sorella devota, che si dedica ad un fratello malato e scorbutico. Così l'attrice descrive il proprio personaggio: «Rosa è allo stesso tempo premurosa e tiranna. È sempre stata molto orgogliosa di Vanni, fratello adorato e scienziato di successo, ma ne ha anche patito la distanza intellettuale (lei avrebbe voluto studiare, ma giovanissima è rimasta incinta e si è dovuta sposare) e la distanza fisica (Vanni era spesso assente per lunghi viaggi di studio). Nel momento in cui Vanni si ammala, ecco che per la prima volta può essere tutto per lei. Il loro rapporto diventa esclusivo. Quindi Rosa è personaggio doppio: è sì affettuosa, ma esprime anche quella tirannia familiare che Franceschi stempera in una scrittura di grande ironia, ma che nella realtà può diventare vincolo soffocante.

Rosa è vedova, la figlia è lontana, il fratello diventa anche figlio e compagno di vita: l'effetto di questa confusione emotiva non può che essere esplosivo.

Franceschi scrive per questi fratelli dialoghi vivaci, brillanti, che però rivelano spesso i lati amari e anche crudeli della convivenza forzata.

Eppure traspare dal personaggio di Rosa anche tutta la poesia di una donna semplice, che conosce a fondo il lavoro di cura, che lo affronta senza riserve, e che somiglia a tante donne che si dedicano agli altri, ai malati soprattutto, con una generosità ed una dedizione assolute, donne senza le quali questo paese andrebbe a fondo».

L'intervista integrale a Laura Curino è pubblicata sul sito [www.teatrostabiletorino.it](http://www.teatrostabiletorino.it)

I.G.



# Un bilancio del Domani

intervista a Marina Bertiglia di Ilaria Godino

**I Premi UBU assegnati al progetto Domani e ai suoi protagonisti sanciscono il successo di una innovativa strategia artistica ed organizzativa messa in opera dal Teatro Stabile di Torino**

Abbiamo chiesto a Marina Bertiglia, Segretario Generale del Tst e Coordinatore del progetto, un resoconto dell'iniziativa e una valutazione sull'eredità lasciata da questa operazione...

Il progetto *Domani* è stato il risultato di due anni di lavoro, necessari per strutturare il percorso culturale premiato con gli UBU 2006. L'intera operazione è stata pensata tenendo in considerazione due precise esigenze: da un lato la necessità, legata ai XX Giochi Olimpici Invernali e perciò inserita in uno specifico programma culturale, di offrire ad un pubblico internazionale il più alto livello di produzione teatrale del nostro paese, dall'altro di volgere l'attenzione ai grandi temi che caratterizzano la realtà mondiale contemporanea. *Domani* ha portato con sé anche un nuovo punto di vista organizzativo. Il Teatro Stabile di Torino ha colto innanzitutto l'occasione per dotarsi di una rinnovata strategia promozionale, investendo in risorse umane e utilizzando un metodo che privilegiasse il lavoro per progetto e per obiettivi, superando la strutturazione dei ritmi temporali della stagione. Questo ha implicato passaggi successivi, non solo nel reclutamento del personale, ma anche - in accordo con gli organismi sindacali - nell'aumento del numero di contratti di lavoro a termine per un periodo considerevole rivolti in particolare a giovani appositamente formati. Facendo un bilancio, questa strategia ha portato al Teatro Stabile di Torino un'apertura di tipo internazionale, il cui risultato finale ha prodotto l'ingresso nell'UTE. Per quanto riguarda la comunicazione, è stata avviata un'importante rete di collaborazioni con strutture esterne per creatività e advertising, ed è stata messa a punto l'immagine coordinata della struttura, che ha consolidato la propria presenza in una serie di strutture promozionali della città. Anche il fatto che oggi il TST lavori stabilmente per la formazione (stiamo organizzando 18 corsi per dipendenti del settore, che riguardano tutte le realtà culturali della città e siamo candidati come capofila di un polo formativo nel settore della cultura) sta a dimostrare che questa esperienza ha lasciato tracce importanti nel nostro DNA...

Il riconoscimento attribuito al progetto *Domani* non può essere un punto di arrivo per il TST. Che stimolo per il futuro può rappresentare un premio così prestigioso?

In termini di rilancio, la prossima tappa è la ridefinizione dell'organizzazione interna del teatro e del suo organico, in funzione degli impegni che stiamo assumendo, degli spazi di cui disponiamo e della recentissima esperienza della compagnia di Attori Permanenti. Tra i processi in fieri c'è poi anche il miglioramento delle infrastrutture tecnologiche, avviato per rispondere alle esigenze del pubblico, anche in conformità alle sollecitazioni dell'Unione Europea. Nel Quadro Strategico Nazionale per il prossimo sessennio, fra le priorità è indicata la valorizzazione delle attività culturali: tra gli obiettivi futuri del TST dovranno quindi trovare posto il miglioramento dei prodotti per un incremento della circuitazione internazionale e l'ampliamento dei servizi di vendita a distanza di biglietti e abbonamenti, per garantire maggiore fruibilità delle proposte da parte del pubblico.

## Premi Ubu 2006

**Miglior scenografia:** Tiziano Santi (*Troilo e Cressida*, *Il silenzio dei comunisti*, *Lo specchio del diavolo*)

**Miglior attore:** Luigi Lo Cascio (*Il silenzio dei comunisti*)

**Miglior attrice:** Maria Paiato (*Il silenzio dei comunisti*)

**Nuovo attore under 30 (ex aequo):**

Alessandro Argenti, Raffaele Esposito, Lorenzo Glejeses

**Premio speciale:**

progetto *Domani*, ideato da Luca Ronconi e Walter Le Moli e prodotto dal Teatro Stabile di Torino.

# Oedipus in Kolonos

di Susanna Franchi

Calderon, Hugo, Shakespeare, Racine, Sofocle: nell'ideale biblioteca del compositore Felix Mendelssohn Bartholdy questi cinque autori sono conservati nello scaffale "musiche di scena". Lui, che amava moltissimo il teatro e a soli sedici anni aveva già composto una sorta di operetta musicale intitolata *Le nozze di Camacho*, lui che giovanotto, a Weimar, suonava il pianoforte per Goethe e conservava come una reliquia una pagina del manoscritto del *Faust*, tra una sinfonia e un'oratorio, tra un concerto per violino e un otetto, non disdegnava di comporre pagine musicali che accompagnassero gli spettacoli teatrali dell'epoca e si cimentò con fortune alterne con i cinque autori sopra citati. Nel repertorio concertistico (ma anche nei matrimoni con l'insidiabile "Marcia Nuziale"), continua l'indiscusso successo delle musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, mentre è rarissima l'esecuzione delle altre composizioni. Dal 6 marzo all'Auditorium "Giovanni Agnelli" del Lingotto, Teatro Stabile e Unione Musicale, in collaborazione con schauspielFrankfurt, ripescano dall'oblio *Oedipus in Kolonos*, le musiche di scena per l'omonima tragedia di Sofocle, nell'esecuzione di Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi diretti da György Gyorivanyi Rath.

Il percorso di Mendelssohn nel campo delle "musiche di scena" era iniziato nel 1833 con il doppio coro maschile composto per *Der standhafte Prinz* di Calderon, nel 1839 per il Teatro di Lipsia scrive un'ouverture e un coro per soprani per il *Ruy Blas* di Hugo. Grande successo riscosse il 28 ottobre 1841 (Neuer Palais di Potsdam) l'*Antigone* di Sofocle nella traduzione tedesca di Jacob Christian Donner per la quale Mendelssohn musicò gli interventi del coro. Il compositore lavorava allora a Berlino, alla corte di Federico Guglielmo IV e fu proprio per il re di Prussia che Mendelssohn "musicò"

la tragedia sofoclea: evento ricordato con il conio di una medaglia. Nel 1843 all'ouverture che aveva composto diciassette anni prima, si aggiungono le musiche di scena per *Ein Sommernachtstraum* (*Sogno di una notte di mezza estate*) di Shakespeare. Il primo novembre 1845 al Koniglich Schauspielhaus di Potsdam, ancora nella traduzione tedesca di Donner, va in scena *Oedipus in Kolonos* di Sofocle per il quale Mendelssohn scrive un'*Introduzione e nove pezzi per due tenori e due bassi soli, doppio coro maschile, voci recitanti e orchestra*. Un mese dopo (1 dicembre 1845 a Berlino) va in scena *Athalie* di Racine. *Edipo in musica* (opere, balletti, cantate) è un capitolo sterminato che va da Purcell a Stravinskij, da Musorgskij a Leoncavallo, maggiore è il numero dei compositori che scelgono *Edipo Re*, ma per *Edipo a Colono* vale la pena citare Antonio Sacchini (la sua opera venne rappresentata a Versailles nel 1786 alla presenza di Maria Antonietta e del re) e le musiche di scena composte da Gioachino Rossini nel 1815.

Il primo problema che si pone per un compositore che "musicò" una tragedia greca è il pensare che quella tragedia, quei cori, avevano una loro musica originale che purtroppo non conosciamo, come scrive George Steiner nel suo *Morte della tragedia*: «Nelle *Eumenidi* e nell'*Edipo a Colono* l'azione si chiude su un accento di speranza. Si è fatto gran conto di questo fatto; ma credo che vada interpretato con molta cautela. Si tratta di due eccezioni: in primo luogo, si tratta di spettacoli rituali, a celebrazione di alcuni aspetti della santità di Atene. Inoltre, noi ignoriamo irrimediabilmente la funzione della musica nella tragedia greca mentre io suppongo che la musica desse un tono di particolare solennità ai finali di queste due tragedie, creando una certa distanza tra gli ultimi momenti e gli orrori che li avevano preceduti».

E allora il primo problema lo si risolve mantenendo la nostalgia per la perdita di quella musica e cercando in qualche modo di supplire a quella perdita con una musica nuova, altro spinoso problema la metrica e il rapporto che si stabilisce tra il canto e la parola. Nell'*Oedipus in Kolonos* l'introduzione è brevissima, non è estesa come quella di *Antigone*, Mendelssohn musicò la "parodo commatica" e tutti i cori, utilizza il melologo, il dialogo tra i personaggi che recitano e il coro, i doppi cori, l'intervento dei solisti, tenori e bassi, avviene nell'ottava sezione, quella che il Quartetto stasimo: «Dea invisibile e tu signore delle ombre, Ade. Se pregarvi non è sacrilegio, fate che l'ospite scenda senza fatica, senza gemiti, alle case profonde di Stige, alla riva nera dei morti. Di tante sciagure l'ha colpito la sorte, furioso errore. È giusto che finalmente un dio lo sollevi».

Se fosse un film *Edipo a Colono* verrebbe etichettato come "sequel" di *Edipo Re*: là l'orrore della scoperta di aver ucciso il proprio padre e sposato la propria madre, qui la ricerca di una pace che porta alla morte. Il cieco Edipo, accompagnato dalla figlia Antigone, risponde al coro composto dai vecchi di Colono che lo interrogano: «Sono io quel tale. Uno che vede la voce, come dicono» e i vecchi vorrebbero scacciarlo, è il racconto dell'orrore (le figlie «che sono anche sorelle, sorelle del padre») ma anche della propria innocenza: «Ospiti, mali enormi ho sofferto. Ma sappia il dio che nella colpa non c'era la mia volontà. Niente avevo scelto». La pagina più toccante Mendelssohn la riserva al canto del coro nel terzo stasimo, con il pessimismo del: «Non nascere: è il mio pensiero più dolce. Oppure, nati una volta, è poco male riandarsene subito dove eravamo». Edipo muore nel bosco delle Eumenidi e lo accompagna una marcia funebre: «Il tuono, il tuono di Zeus. Lo sentite? Mi chiama all'Ade».

# Edipo: musiche per il mito

di Luca Scarlini

Il mito di Edipo è tra quelli della classicità uno dei più resistenti: esso ha trovato accoglienza presso culture diverse, in numerosi travestimenti. Concluso da poco il secolo edipico per antonomasia, siglato dalla teoria freudiana annunciata ne *L'interpretazione dei sogni*, colpisce la quantità e qualità di contributi sul tema. Torino accoglie il 6 e 7 marzo l'esecuzione della rara partitura di Felix Mendelssohn *Oedipus in Kolonos*, brano composto alla corte di Federico Guglielmo IV di Prussia nel 1841, nello spirito di una riacquisizione della classicità che aveva sullo sfondo le lezioni fondamentali di Goethe e Lessing, come anche le ricerche dei filologi che discussero a lungo l'operazione, mentre divampava in tutta la Germania (a Berlino, ma ancora di più a Monaco), il gusto per architetture neoclassiche sempre più imponenti. La storia musicale del tragico personaggio è assai vasta: come data di partenza si assume qui il 3 marzo 1585, inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, che vide l'esecuzione degli

impressionanti cori di Andrea Gabrieli per l'*Edipo tiranno* e proprio nella relazione di scontro tra individuo e collettività si dà la linea seguita in modo diverso da tutti i compositori, valorizzando il nucleo fondamentale della saga. Ogni epoca ha quindi avuto i propri percorsi: Jean-Baptiste Lully firmò pagine incisive per l'*Entr'acte de Oedipe*, concepito insieme a Pierre Corneille (1664), mentre Henry Purcell ci lascia quattro notevoli songs, tra cui il celebre *Music for a while*, come parte del soundtrack per una edizione del testo sofocleo del 1682. Delle due trame per solito i drammaturghi, per musica e parole, hanno sempre preferito quella di *Edipo re*, ma non pochi hanno sentito anche la seduzione del sequel: tra i predecessori di Mendelssohn è da segnalare Antonio Sacchini, italiano itinerante protetto da Maria Antonietta, il cui *Oedipe à Colone* fu rappresentato nel 1787 all'Opéra con grande successo. Si aggiungono poi l'opera *Edipo a Colone* di Niccolò Zingarelli (1802) e la bella cantata rossiniana per basso

e orchestra, compiuta nel 1844. Nel Novecento è massimo l'interesse per il personaggio, di pari passo con l'invenzione di un'aggiornata rivisitazione di miti e iconografie classiche (tra De Chirico e i surrealisti). George Enescu, celebre virtuoso e compositore, concluse nel 1936 il suo *Oedipe*, iniziato molti anni prima e già presentato in veste pianistica. Questa partitura, riproposta di recente, è tra le più sorprendenti per capacità di seguire il dettato drammatico originale ed ha momenti di notevole bellezza, in specie per quel che riguarda il protagonista e Giocasta; nel 1920 andò in scena, postumo, *l'Edipo re* di Ruggero Leoncavallo. Fondamentale risulta però il contributo di Igor Stravinskij, con *Oedipus Rex*, su testo di Jean Cocteau latinizzato da Jean Danielou, presentato nel 1927 in forma di concerto e scenica, straordinario oratorio per tempi di caos e distruzione e il discorso non è certo concluso, come ben dimostra *Greek* di Mark Anthony Turnage (1988), tratta dalla riscrittura omonima di Steven Berkoff.



# La ferita di Dioniso

Intervista a Christof Nel  
di Elena Basteri

**Teatro/Pubblico incontra Christof Nel, regista e membro del schauspiel Frankfurt che per la stagione 2006/07 del Tst porta in scena *Bakchen*, secondo approccio al teatro greco dopo la leggendaria versione di *Antigone***

Ha definito *Le Baccanti* di Euripide «uno dei temi, dei materiali teatrali più estremi». Dove risiede questa radicalità secondo lei?

Sono fermamente convinto della radicalità delle *Baccanti*. In questa tragedia si racconta di una madre che viene istigata da un dio a distruggere il figlio. Nella parte finale dello spettacolo, quando Agave è sul palco con i pezzi del corpo del figlio dilaniato, non sa se ha commesso davvero quell'orrore o se le viene solo attribuito (anche lo spettatore non lo sa), ma deve comunque confrontarsi con l'idea di

aver potuto commettere un gesto simile. Trovo mostruoso questo aspetto della vicenda che riguarda la madre del re Penteo. Anche il dio Dioniso viene a suo modo distrutto, viene condotto dalle vicende ad un punto finale in cui anche lui fallisce nella sua furia vendicativa smisurata.

Cosa l'ha spinto a scegliere la traduzione di Raoul Schrott?

Per me il problema di molte traduzioni di testi antichi è che si sforzano di ricostruire il testo in maniera formale e questo le rende, a mio parere, poco autentiche. Schrott invece, pur avendo svolto un lavoro accurato di traduzione, ha poi osato creare un proprio linguaggio, attuale e poetico allo stesso tempo, che non rimanda a qualcos'altro ma che è originale e credibile di per sé. È attraverso la lettura ad alta voce della sua versione che ci è saltato agli occhi il suo pregio rispetto ad altre: l'immediatezza e l'essere molto diretta in primo luogo.

Il suo Dioniso è un dio che nonostante la imponenza fisica e la mole massiccia si rivela anche un essere ferito e traumatizzato. Come mai questa rappresentazione della divinità?

Euripide era un uomo di "teatro nuovo", un innovatore tagliente, un Beckett dell'antichità per così dire. Questo suo modo di essere radicale investe anche il rapporto con la divinità. L'aspetto che ci ha più interessato mettere in evidenza in Dioniso è il suo essere una figura traumatizzata e ferita, non accettata. La domanda che lo anima è: «Sono veramente accettato per quello che sono?». Tale questione dell'accettazione scava nel profondo. Dioniso non viene riconosciuto nella città di sua madre che a sua volta non viene riconosciuta. Lui lotta fino in fondo e con tutti i mezzi proprio per ottenere questo riconoscimento. Abbiamo dato

una lettura molto forte di Dioniso come figlio: il figlio che fa ritorno, ferito, in preda alla smisuratezza della collera, alla voglia di vendetta ma anche alla vanità. Se si parte dal presupposto, come abbiamo fatto, che le divinità contengono le proiezioni dei bisogni e dei desideri nascosti della gente, allora forse si capisce la visione di Euripide.

Penteo normalmente viene rappresentato ed interpretato come il personaggio antitetico di Dioniso...

Nella nostra messinscena non si vuole cercare di rappresentare Dioniso e Penteo come l'incarnazione di due principi antagonisti: il dio soggetto alla furia vendicatrice da una parte e il re rappresentate dello stato, delle leggi e degli obblighi dall'altra. Ciò che a noi è interessato sottolineare è che si tratta di due figure ricche di ambivalenze e ambiguità ma anche simili in un certo senso. Li unisce innanzitutto un legame di sangue e oltre ad essere cugini appartengono alla stessa generazione, entrambi lottano per essere riconosciuti ma falliscono, entrambi infine hanno dietro di loro figure paterne molto potenti, Zeus e Cadmo. Si assomigliano quasi come due fratelli diversi. I due attori Joseph Ostendorf nel ruolo di Dioniso e Robert Kuchenbuch in quello di Penteo sono eccezionali e sono riusciti a rendere questa relazione tra i due uomini in maniera molto intensa.

Nelle sue *Baccanti* lo spazio scenico viene polarizzato. Sembra esserci un contrasto tra l'oscurità sul palco e la presenza di oggetti bianchi e metafisici del proscenio. Cosa si nasconde dietro questa resa estetica?

La scenografia non ha mai un valore puramente estetico per me. Il risultato estetico è sempre in funzione di questioni di tipo sociale e deve essere capace di trasportare sul palco tali questioni. Nelle *Baccanti* l'ambivalenza dei personaggi è resa anche dall'ambivalenza dei due settori dello spazio a cui si fa riferimento.

C'è una parte dello spazio scenico dove si vede tutto, dove si cerca di creare e mantenere un ordine e c'è la zona delle ombre, del sommerso, del nascosto. Cosa è che deve rimanere nascosto? La violenza, i sogni, gli spostamenti? Il punto interessante è come gestire il passaggio tra queste due zone, come si relazionano tra di loro. Così come la questione di come la società si relaziona allo straniero o l'io alla propria parte sconosciuta.

Ha spesso risposto, parlando dello spettacolo e delle scelte relative alla messinscena e al testo, usando la prima persona plurale. A chi si riferisce con questo "noi"?

A Martina Jochem e Brigitte Fürle. È stato un lavoro a tre molto intenso e ben riuscito. Martina Jochem, con cui lavoro da dieci anni, sia nelle produzioni teatrali che operistiche, e che mi accompagnerà anche a Torino, oltre ad essersi occupata dell'analisi scenica ha dato anche un apporto di tipo ermeneutico/interpretativo. Brigitte Fürle ha contribuito in qualità di drammaturga con una lettura molto particolare delle scene e con la sua grande conoscenza di fondo.

Ha in programma adattamenti per la messinscena torinese?

La dimensione del palco di Francoforte è il doppio rispetto a quello torinese ma cercheremo di mantenere la scenografia così come è originariamente, per quanto sarà possibile. Per il resto non cambierà nulla. Sia per quanto riguarda la recitazione (tutti gli attori hanno fatto davvero un lavoro eccezionale) che gli arrangiamenti e la messinscena. La rappresentazione è matura e compiuta sin dalla premiere e anche il pubblico torinese la vedrà in questa versione.

In alto, Robert Kuchenbuch e Josef Ostendorf in una scena di *Bakchen*.  
Pagina accanto, un momento di *Ubu* c'è di Giancarlo Cauertuccio



## Carta bianca

di Osvaldo Guerrieri

Quanti giochi siete disposti a fare nella vostra vita? A partire dall'adolescenza "Tu, di che segno sei?" è uno dei più praticati, forse perché permette di entrare subito in contatto con l'altro e di abbordare la sua sfera privata attenuando e quasi cancellando un'invadenza che potrebbe anche essere imperdonabile. La domanda può avere innumerevoli varianti. Una di queste potrebbe essere: "Tu, di che poeta sei?". La garbata inquisizione non è molto diversa dalla prima. Anch'essa mascherà l'intenzione di avvicinare l'interlocutore e la sua sfera personale. Non ci serviamo più dello Zodiaco che presume di governare i nostri destini, ma di quella che viene comunemente definita la più alta espressione dello spirito umano. Non è una differenza da poco. E perciò domandiamo: "Di che poeta sei?". Supponendo che rispondere Montale, più che Ungaretti o Quasimodo o Luzi, ci fornisca una spia, ci sveli l'altro nel profondo del suo essere. E chissà se è davvero così.

Ma fermiamoci al gioco, che mai come in questo caso può essere ricco di conseguenze, magari può offrirci una graduatoria di gusto che non coincide con le pagelle delle storie letterarie. Tutto nasce dalle recite al Teatro Vittoria di *Sibilla d'amore*. Sibilla altri non è che Sibilla Aleramo, la scrittrice profemministina che, a cominciare da un certo momento della sua vita, fu definita con scandalo "l'amante di tutta la letteratura italiana". Quanti scrittori, poeti, critici ha amato l'Aleramo! È impossibile farne il conto. Certo non ci fu letterato che non sia passato nel suo letto. Il sesso, per lei che era stata violentata a quindici anni, era non soltanto un'esigenza primaria, ma anche un risarcimento e un mezzo per fare carriera, una moneta di scambio. Fra i tanti amanti, il poeta Dino Campana occupa un posto privilegiato per l'intensità e per la violenza del rapporto, per la sua drammatica conclusione.

Nello spettacolo c'è quindi una donna che combatte la sua battaglia per emanciparsi, ma c'è anche l'amore, c'è la letteratura, c'è quella galleria d'ombre che sfilano dinanzi alla

nostra immaginazione e alla nostra memoria, la cui schiera forma davvero "tutta la letteratura italiana" del primo Novecento. Sibilla non soltanto amava. Donna di fervida intelligenza, aveva anche passioni letterarie. Prima di conoscere Campana s'innamorò dei suoi *Canti uffici*, dimostrando così che la poesia può davvero insinuarsi nella nostra vita, darle una coloritura speciale e, nei casi estremi, modificarne il corso. Ma nel nostro relativismo globalizzato, nell'edonismo materiale che, fino a qualche tempo fa, sembrava dominare i nostri percorsi, che valore può avere questa tesi?

Ecco il senso del nostro gioco. Ecco lo spirito di *Carta bianca*. A conclusione delle recite di *Sibilla d'amore*, nelle serate di martedì e di sabato, un protagonista della vita culturale, artistica, civile di Torino salirà sul palcoscenico del Vittoria e ci porterà il "suo poeta" italiano del Novecento. Non avrà regole. Potrà scegliere il modo, le forme, gli strumenti che vorrà. Insomma avrà carta bianca. Potrà limitarsi a leggere dei versi. Potrà prendere spunto dalla lettura per parlare di sé e del proprio rapporto con quelle pagine. Potrà mettere in relazione poesia e vita intima, poesia e mondo professionale. Non ci sono confini.

Giocheranno la loro carta bianca il pittore Ugo Nespolo (7 marzo) che si misurerà con la poesia di Edoardo Sanguineti; l'imprenditore cinematografico Lorenzo Ventavoli (10 marzo) che rievcherà l'amore americano di Cesare Pavese e, con la proiezione di alcuni filmati, farà emergere la figura di Constance Dawling, la protagonista di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*; la "promoter" Carola Gancia (13 marzo) che riuscirà le morbide atmosfere decadenti di Guido Gozzano; il procuratore Giancarlo Caselli (17 marzo) che affronterà la complessa figura di Pier Paolo Pasolini; il manager Beppe Pichetto (20 marzo) che utilizzerà *I limoni* di Eugenio Montale per parlare di una sua grande passione, quella per i profumi; il nutrizionista Giorgio Calabrese (24 marzo) che parlerà di Salvatore Quasimodo.

La carta dunque è tratta. Buona partita a tutti.



# Ubu c'è: tra questione culturale e necessità sociale

Intervista a Giancarlo Cauteruccio  
di Silvia Carbotti

Dopo aver affrontato Beckett e Pinter ha deciso di mettere in scena questo testo di Jarry: *Ubu Roi*. Perché questa scelta?

La mia esperienza artistica è sempre stata segnata da percorsi a ritroso: sono una delle poche figure, in Italia, che è partita dalla regia per arrivare all'attore. In questo senso il percorso da Beckett e Pinter a Jarry non è un punto di arrivo, semmai di partenza. Credo che il presente crei sempre la necessità di ripercorrere in qualche modo la cultura, la memoria e l'esistenza. Ho sempre lavorato per "auto-spiazzamenti" e Jarry è stata un'importante occasione di spiazzamento per non tradire il mio modo di procedere nelle scelte artistiche e linguistiche.

Questo testo è stato messo in scena in tutto il mondo sempre con gran successo da centinaia di compagnie che hanno adattato le allusioni satiriche alla situazione politica e sociale del Paese. Ha sentito anche lei questa necessità?

Indagando sulla condizione dell'Essere nella contemporaneità prima o poi ci si imbatte in un autore come Jarry e nel suo testo straordinario che avvia un processo che porterà al teatro moderno.

Quando decisi di mettere in scena *Ubu Roi* eravamo nel vivo di questioni che in qualche modo mettevano in luce la stupidità del potere. Quale migliore occasione, allora, per affrontare l'argomento, avvalendomi inoltre della partecipazione di Jean Baudrillard, uno dei maggiori filosofi interessati al fenomeno della Patafisica. Osservare la centralità di padre Ubu, il suo delirio di potere, attraverso il quale si contorce nella sua giduglia, non poteva che portare a metaforizzare gli uomini che oggi stanno corrodendo il mondo. Un esempio in questo senso è George Bush, il quale sembra il burattino Ubu, sempre pronto a dichiarare guerra con troppa superficialità, creando distruzione e disperazione. "Ubuish" determina, quindi, niente di più che una circolarità della stupidità a discapito di chi, poi, ci rimette la vita; di chi è chiamato ad essere testimone impotente dei disastri del mondo.

La volontà di mettere in scena questo testo, dunque, na-



sce non solo da una questione profondamente culturale, quella di affrontare un grande autore come Jarry, ma anche da una necessità di denunciare la stupidità del potere che genera la morte della civiltà.

Quindi Ubu c'è, è presente, è in mezzo a noi...

Certo! Ubu è sempre presente, purtroppo. Ubu è il simbolo dello sberleffo, del "maledettismo", di un decadentismo che diventa alterità. Jarry crea una sorta di rifondazione dello spazio mentale e Ubu, in questo senso, è un attraversamento, un tentativo di dissacrare lo splendore dell'idiozia.

Ciò che ha connotato la mia messinscena è stato immaginare una classe scolastica. *Ubu Roi* è stato scritto da un giovane Jarry, all'interno dell'aula del suo liceo proprio contro l'insopportabile espressione di potere manifestata e condensata nel Professor Hebert. Il testo, nato tra i banchi di scuola, mi ha fatto pensare a *La classe morta* di Kantor e allora ho scelto di ambientare il mio Ubu in un'aula e incastonare gli attori all'interno dei banchi, vere e proprie macchine intese come proteste dei corpi degli attori.

È noto che la prima rappresentazione di questo testo venne realizzata proprio da Jarry con le marionette. Così ho fatto in modo che i corpi degli attori assumessero proprio quelle caratteristiche, disegnando così lo stile dello spettacolo.

Attraverso un lavoro coreografico, inoltre, questo binomio attori-banchi è diventato la chiave per la composizione delle scene: ogni banco diviene macchina da guerra, e insieme sala del consiglio o banchetto, e infine nave sulla quale i personaggi, sconfitti dai polacchi, si imbarcano per raggiungere la Francia.

Ho scelto di mettere in scena il testo integrale, per cogliere a pieno l'aspetto isterico dei protagonisti ma anche la paradossale similitudine con il presente.

Dunque si tratta di un testo ancora attuale?

La cosa sconvolgente è che si tratta di un testo attualissimo proprio nella sua composizione originale. Naturalmente abbiamo avuto la fortuna di avere la traduzione di Giuliano Compagno, un giovane francesista che senza tradire il testo ha saputo rileggerlo con estrema lucidità contemporanea conservando la grande attualità... Oggi assistiamo a un processo sociale e politico al centro del quale ci sono l'imprenditorismo e i giochi di potere che mistificano ogni pensiero. La contemporaneità del testo si ritrova proprio in questi aspetti del nostro presente che inevitabilmente richiedono, all'atto creativo e artistico, una profonda riflessione.

In Italia e all'estero è noto per la sua particolare poetica basata sul rapporto tra arte e tecnologia: in *Ubu c'è* si riscoprono questi motivi?

Il mio stile tecnologico è qualcosa che non ho mai voluto tradire pur avendo affrontato, in questi ultimi anni, la più importante drammaturgia contemporanea. Credo che una mentalità tecnologica nella lettura di un testo e nella sua messinscena offra molte possibilità. Siamo passati da un'era nella quale l'esposizione delle tecnologie aveva un senso propriamente estetico e filosofico, ad una in cui essa è diventata un elemento sommerso che concorre alla realizzazione dell'opera in modo meno evidente ma sempre molto profondo. Basti pensare all'uso delle macchine sceniche, che nel caso di *Ubu c'è* sono i banchi, nati da un progetto architettonico vero e proprio, oppure alla proiezione di disegni in tempo reale, possibile solo grazie all'ausilio di sofisticati sistemi digitali o ancora al ritmo frenetico e simultaneo delle azioni, delle luci, della musica, possibile solo attraverso la computerizzazione. Non ho mai voluto tradire il mio desiderio tecnologico e anche in questo spettacolo il lavoro è nato da una profonda relazione tra il corpo dell'attore, lo spazio, la luce, il suono.

I suoi studi in architettura dunque hanno segnato la sua immagine del teatro?

Sì, arrivo al teatro dall'architettura. I miei primi esperimenti nascevano proprio dalla messa in relazione del corpo con lo spazio, esplorando non solo i fenomeni della storia, dalle simmetrie rinascimentali agli illusionismi prospettici del barocco, per arrivare al grande insegnamento della avanguardia storica, Oscar Schlemmer e il teatro del Bauhaus. Questo è stato un elemento portante per tutti i miei lavori sia nello spazio scenico che in quello urbano: ricercare una relazione tra artificio e natura o, per dirlo con una dicotomia più attuale, tra reale e virtuale. In fondo, se ci si pensa bene, il palcoscenico altro non è che un grande monitor in cui si succedono una serie di programmi. La visionarietà che nasce dal palcoscenico la ritroviamo nei monitor LCD. Questo fu per esempio uno dei miei primi esperimenti quando, nell'82 con l'*Eneide*, sottraendo la parola all'epica virgiliana e traducendo il racconto in immagini si dava vita ad una sorta di teatro visuale.

Proprio grazie all'architettura, che ha costantemente guidato il mio lavoro, ho sempre avuto ben presente la poetica del corpo in relazione allo spazio, che credo sia l'elemento centrale e determinante di ogni espressione teatrale.

## Un eroe dei nostri giorni: *Morte di un commesso viaggiatore*

Partito dall'idea di descrivere quasi comicamente i moti del pensiero, Arthur Miller arriva a *Morte di un commesso viaggiatore* proprio dalla volontà di riprodurre la compresenza di passato e presente nella quotidianità di un essere umano, come nella amara storia dell'anziano commesso viaggiatore i cui sogni di successo si sono infranti da tempo contro una realtà disperata che non risparmia né la moglie, né i figli. Dalla prima, storica edizione del 1951 al Teatro Eliseo di Roma per la regia di Luchino Visconti (in scena Rina Morelli, Paolo Stoppa, Giorgio De Lullo, Marcello Mastroianni), il personaggio di Willy Loman in Italia è stato interpretato da Tino Buazzelli, Umberto Orsini, Giulio Bosetti, Enrico Maria Salerno.

Nell'allestimento diretto da Marco Sciaccaluga, lo spazio scenico asciutto di Valeria Manari concentra lo sguardo su Loman, nell'interpretazione di Eros Pagni, padrepadrone che ribalta le sorti di una vita in un estremo atto di orgoglio: «Willy è e resta fino alla fine un combattente - ha dichiarato l'attore - Quando si rende conto che il degrado non è più arrestabile, che non ci sono più margini per salvare agli occhi dei figli la sua immagine, allora decide che l'unica via d'uscita per riscattarsi è riuscire a portare a casa quel premio di assicurazione contratto trent'anni prima. Il solo modo per vincere per Willy è morire». Per la seconda stagione, con Eros Pagni sono in scena un'intensa Orietta Notari, Gian Luca Gobbi e Aldo Ottobri nei ruoli dei ragazzi Loman, Biff e Happy.

I.G.

# Il calore del racconto

Intervista a Stefano Massini  
di Patrizia Bologna

Come ha iniziato a scrivere per il teatro?

Iniziai a scrivere perché mi incuriosiva l'idea di essere interamente "timoniere" dello spettacolo, non soltanto in quanto regista ma anche come autore. Raccontare storie è sempre stata una grande passione, in seguito ho scoperto che raccontare in termini dialogici mi interessava maggiormente rispetto al farlo in termini narrativi.

Perché prediligere questa forma rispetto ad altre?

Sono del parere che il teatro permetta di studiare e approfondire i rapporti umani. I personaggi parlano, sono alla base di un dialogo e conseguentemente devono essere profondamente investigati. La mia sensazione è che il teatro – proprio perché basato sul dialogo – offra una possibilità linguistica di approfondimento dell'umanità dei personaggi superiore a quella di altri generi letterari. L'aspetto che maggiormente mi interessa del teatro è proprio il fatto che la drammaturgia consenta di fare una zoomata, di creare una lente di ingrandimento sulle vicende umane.

Chi è il destinatario dei suoi testi? Scrive per il lettore, per lo spettatore o per l'attore?

Prima di essere un autore, sono innanzitutto un grande appassionato di teatro. Da spettatore, trovo che il teatro – inteso come drammaturgia – sia in grado di riacquistare la funzione che aveva un tempo: essere strumento di tensione, capace di stupire il pubblico con colpi di scena, di tenere lo spettatore incollato alla poltrona per seguire una storia, di sorprendere con camuffamenti e svelamenti... Amo moltissimo il teatro che appassiona, che prende in considerazione lo spettatore perfino burlandosi di lui, facendogli credere qualcosa e magari alla fine dimostrandogli tutto il contrario. Quindi, per tornare alla domanda, il mio destinatario è sicuramente il pubblico, cui io presto attenzione come protagonista di ciò che facciamo in scena.

I testi di molti autori sembrano trovare un perfetto e unico approdo sul palcoscenico, i suoi paiono completarsi già nella pagina...

A dire la verità, quando scrivo penso al palcoscenico. In un momento successivo mi capita di riflettere sul fatto che un testo teatrale possa avere anche – non esclusivamente, ma anche – una vita rivolta non necessariamente al palcoscenico ma alla semplice lettura. Quindi, per esempio, l'utilizzo che cerco di fare delle didascalie mira un po' a questo: è chiaro che non pretendo che le mie lunghissime descrizioni debbano essere precisamente ricostruite in scena dallo scenografo o dal regista, tuttavia mi interessa che un lettore, se si trova in mano quel libro, possa essere da me accompagnato dentro a una determinata atmosfera attraverso la descrizione dell'ambiente in cui io immagino si svolga. Insomma, penso principalmente al palcoscenico, tuttavia il pensiero di un destinatario che legge i miei testi mi è cara.

In una battuta di *Processo a Dio*, lei scrive "l'autore è l'unico artista che dipinge senza tela perché la tela sta dentro al cervello di chi l'ascolta". Questa frase si presta perfettamente al lavoro sull'evocazione che caratterizza gran parte del teatro di narrazione. In questa frase, che ruolo ha il regista?

Questa domanda è vitale per il lavoro che sto affrontando in questo momento perché coglie il fulcro del problema. Oggi si avverte una sorta di rinnovato interesse per il teatro, soprattutto presso persone a me coetanee. Quale il motivo di questo ritorno? Credo che oggi la televisione – per coloro che hanno un minimo di senso critico – sia ormai diventata pressoché inguardabile: ciò non significa essere intellettualmente razzisti ma semplicemente rendersi conto che è per gran parte molto noiosa. Da questa noia nasce la ricerca di qualcosa d'altro. Oggi stiamo riscoprendo che il teatro è qualcosa di diverso sia dalla televisione che dal cinema. Questa affermazione può apparire come la scoperta dell'acqua calda ma in realtà così non è perché per molto tempo invece si è pensato che il teatro dovesse emulare la televisione e il cinema con un complesso di inferiorità. In teatro noi oggi cerchiamo invece il calore del racconto: in una società che è estremamente

conflittuale, antagonista e soprattutto piena di contraddizioni, in teatro cerchiamo la ricostruzione di ciò che è semplice, cioè il racconto. Nelle figure di tanti narratori che prendono una sedia, si mettono in scena e raccontano – si avverte qualcosa di rassicurante, di caloroso. Ecco, nei miei testi non è presente questo tipo di rapporto di affabulazione che invece è proprio di questi artisti, ma c'è comunque un gusto analogo, preciso, identico per l'importanza del racconto, della storia, di cui sono protagonisti sia il drammaturgo che il regista. Se il teatro di narrazione è costruito in forma di monologo affabulatorio, il mio teatro si fonda invece sul dialogo: in entrambi i casi si tratta comunque di un racconto, semplicemente il racconto di una vicenda umana.

E questa semplicità si lega anche all'essenzialità del suo modo di raccontare. In *Processo a Dio* è riuscito, in una settantina di pagine, ad affondare il coltello nell'essenza della questione religiosa – e non solo: come continuare a credere nell'esistenza di un Dio nonostante lo sterminio...

Spesso si dice che la nostra è una società distratta e invece non lo è affatto, anzi, è una società che desidera porre delle domande ben precise, ma che, nel generale clima di bombardamento pubblicitario a cui è costretta, ha la tendenza a perdere di vista tali domande... è come se si entrasse in una stanza contenente tremila giradischi accesi: si stenta a riconoscere quale musica si sta ascoltando perché tutto si impasta... *Processo a Dio* è un piccolissimo esempio – una possibilità, non un modello – di come il teatro possa "far bene", di come esso possa – attraverso un'esca che è quella del racconto di una parte importante della storia del Novecento – arrivare a raccontare qualcosa d'altro. Nel testo si parla della Shoah, della fine dei campi di sterminio, ma tali fatti storici fungono quasi da pretesto per domande più primigenie quali "chi siamo?" o "dove andiamo?" o "perché mi succede quello che mi sta accadendo?". Non tutti abbiamo vissuto l'esperienza delle camere a gas, ma sicuramente ognuno di noi ha vissuto un grande abbandono, un doloroso lutto e allora si è posto la domanda "ma c'è qualcuno a cui chiedere perché oppure no?".

La protagonista del dramma è un'attrice di teatro. Da cosa nasce questa scelta?

Conoscevo Ottavia Piccolo da qualche anno e avevo trovato molto coraggiosa e forte la sua volontà di dedicarsi a spettacoli di "impegno civile" per sensibilizzare il pubblico ad argo-

menti scottanti. Mi aveva soprattutto colpito la scoperta che non vi era in Ottavia niente di furbesco in quel fare determinate operazioni, ma anzi una fortissima rabbia personale che non veniva scalfita dai mesi di repliche a cui la sottoponeva la tournée. Nel nostro paese si ha l'abitudine di credere che l'attore o l'attrice di teatro siano persone estrose e piene di soldi, con il barboncino sotto il braccio e con il camerino con le rose fresche tutte le sere. Invece sono rimasto sorpreso nell'osservare come Ottavia utilizzasse il teatro come cassa di risonanza di una contestazione, di una richiesta di verità. Da qui è nata l'idea di creare una continuità in scena tra la professione di attrice e il ruolo di Elga Firsch.

Quindi l'idea le fu ispirata da Ottavia Piccolo?

Sì, dalla realtà. A essere sincero la storia fu molto buffa perché scrissi questo testo pensando chiaramente a Ottavia senza che lei ne sapesse quasi niente.

Lei ha firmato regie di altri suoi testi, come mai nel caso di *Processo a Dio* ha affidato la direzione a un'altra persona?

Parlai quasi subito con Sergio Fantoni che mi disse che il testo lo aveva molto colpito perché quando era bambino, pur non essendo ebreo, viveva nel ghetto di Roma, e poté assistere al rastrellamento del ghetto e alla deportazione di tutti gli amichetti con cui giocava e delle famiglie che abitavano nel suo stesso palazzo. Mi raccontò questa storia con toni emotivamente così pieni e vibranti, che ebbi la sensazione che affidando a lui la regia il testo sarebbe stato in buone mani. È curioso perché in questo modo *Processo a Dio* vive – come ha affermato il produttore – un "attraversamento generazionale": il testo parte da un autore trentenne, passa nei sessanta anni di Ottavia per arrivare ai settanta anni passati di Sergio Fantoni attraversando tre generazioni del teatro italiano.

Che rapporto ha con la finzione e con la realtà? I suoi testi sono abitati da uomini e donne realmente esistiti sui quali lei cuce una vita immaginata...

L'operazione che svolgo consiste nell'utilizzare una storia come un alibi e i personaggi come degli alter ego. Personalmente ritengo che il teatro debba sempre nascere da qualcosa di personale e concreto che ti appartiene. Questo non significa portare la propria autobiografia in scena, ma proporre un'immagine della realtà filtrata dalle proprie esperienze, dalle proprie conoscenze, dalle paure, le ansie oppure le speranze, i sogni. Parlo sempre di cose che mi stanno molto a cuore: i testi che scrivo non sono testi che ho deciso di scrivere bensì sono testi che non potevo fare a meno di scrivere. Scrivo per raccontare me stesso e per liberarmi di qualcosa che, se oggettivato su una pagina, mi dà senso di essere condiviso. Tuttavia, siccome non sarei mai in grado di raccontare me stesso, il "qui e ora", il presente, mi servo di esche, di alibi, di camuffamenti, vale a dire di contesti che mi offre la storia, un contenitore straordinario di potenziali racconti, alibi e alter ego... In tutti i miei testi c'è sempre qualcosa che mi riguarda però trasformato in altro.

Quale è la lingua che utilizza nei suoi testi?

Difficilmente si potrebbe raccontare l'Italia di oggi in italiano perché il nostro paese di fatto presenta una enorme pluralità di italiani regionali. Per questa ragione, molte delle più incisive esperienze di teatro contemporaneo non utilizzano l'italiano bensì il dialetto: Davide Enia con il palermitano, Ascanio Celestini con una propria forma di romanesco, le Albe di Ravenna con il romagnolo, Ugo Chiti con il toscano un po' ricostruito, Moscato con un napoletano che diviene forma linguistica autonoma. Io non uso il dialetto, ma un italiano che non mira a essere una lingua realistica bensì uno strumento di convenzione. Il fatto che, in un campo di sterminio nel 1944, i personaggi parlino una lingua che è l'italiano, è indicativo del fatto che si tratti di una convenzione. Quasi tutti i testi che ho scritto sono ambientati all'estero e l'italiano è uno strumento di cui mi servo per riportare il dialogo di qualcuno che però regionalmente non si esprime in italiano, bensì in un'altra lingua. Non uso l'italiano per raccontare l'Italia bensì per raccontare contesti altri oppure scrivo testi ambientati in contesti non precisati in modo che la scelta linguistica possa essere plausibile non come mimesi realistica di una lingua parlata ma appunto come un mezzo di espressione teatrale.



# /Il desiderio forsennato della lettura

Intervista a Elisabetta Pozzi  
di Andrea Porcheddu

Prosegue ormai da mesi, e con successo, il progetto Théâtre Ouvert: che vuol dire e perché il "teatro aperto"?

Ho sempre invidiato la realtà francese, che ha, da sempre, uno spazio a disposizione per la drammaturgia contemporanea. Théâtre Ouvert è un'istituzione, da trent'anni attiva: da qui, grazie ad un attento lavoro di promozione, sono emersi dei grandissimi autori francesi... E avevo la sensazione che Torino potesse essere la città giusta per creare un'esperienza simile al Théâtre Ouvert francese. A tutto ciò, va aggiunto il desiderio "forsennato", la mia volontà d'attrice di dedicarmi alla nuova drammaturgia, italiana e straniera.

Cos'è la nuova drammaturgia? Se ne parla tanto...

Parliamo di quella italiana o straniera?

Partiamo dall'Italia. Cos'è la nuova drammaturgia in Italia?

Un bambino che sta per alzarsi sulle proprie gambe: però è un bambino. Se tralasciamo gli autori ormai affermati – e guarda caso, autori che lavorano in teatro con le loro compagnie, con gli attori – abbiamo a che fare con una drammaturgia "virtuale". Il drammaturgo, in Italia, ha ancora dei problemi a farsi capire. Non si rende conto che le parole che lui scrive, con il teatro, assumono una valenza importante: sono parole teatrali. Non rimangono nella sua testa: sono parole che, portate sul palcoscenico, hanno una vita. Allora, nei casi migliori, abbiamo a che fare con un bambino che comincia a camminare.

E all'estero?

Ci sono paesi in cui la media dell'autore teatrale è "alta", nel senso che è alto il grado di maturità di chi scrive per il teatro. In Italia invece, chi si mette a scrivere sembra semplicemente tentare qualcosa, ma è qualcosa copiato dal linguaggio televisivo, una parola che vuole imitare qualcos'altro. Non c'è autenticità. Tuttavia l'aspetto più grave è che non si parli dell'oggi: si trattano semmai stati emotivi, problemi privati e personali, problematiche microcosmiche, insomma. Quando abbiamo proposto la lettura di *Sedici feriti* di Eliam Kraiem – di cui faremo anche una mise en espace –, abbiamo scoperto improvvisamente la capacità di mettere sulla scena, di far parlare i personaggi, di far vivere qualcosa che davvero riguarda il nostro tempo, il momento storico che viviamo. E ti chiedi: «Ma perché qui non abbiamo testi così? In fondo, questo testo

mette semplicemente in scena un uomo ebreo e un ragazzo palestinese...». Poi quando lo vai a leggere e lo provi in scena rimani senza fiato!

Non è un caso che sia un'attrice, un'artista a tutto campo come lei, a cercare proprio questi testi. E questa la sfida di Théâtre Ouvert? Attori in cerca di testi?

Il bisogno: dopo aver fatto, per tanti anni, uno spettacolo dopo l'altro, avevo bisogno di staccare la spina per capire con lucidità la situazione che stiamo vivendo... E arrivare a Torino, una città che sta ospitando il meglio del teatro europeo, avendo la possibilità di vedere tutti gli spettacoli e assistere a tutte le iniziative, senza la stanchezza di certi operatori del settore, mi ha permesso di essere più "spettatrice". Insomma, di dedicarmi alla scoperta, alla ricerca di scritture, lavorando, con grande professionalità proprio per favorire la crescita di una nuova drammaturgia, anche nel confronto tra autori italiani e stranieri, semplicemente leggendo i testi in pubblico.

Ma è stato anche un grande impegno: mesi e mesi di lavoro...

E non solo per le letture, soprattutto per la preparazione...

Con un manipolo di attori giovanissimi...

È un gruppo che amo molto, perché sono innanzitutto amici, persone con cui sto bene perché prive di quella competitività che si trova spesso in teatro... Hanno capito che leggere è qualcosa che bisogna imparare a fare: è un mestiere, un altro mestiere che non ha nulla a che vedere col palcoscenico e a cui bisogna accostarsi con umiltà. Non è vero che chiunque può leggere qualsiasi cosa: è difficilissimo leggere e ci sono testi che io stessa non voglio leggere a voce alta. Per esempio la poesia: mi rifiuto di leggerla senza un attento studio.

Come avete impostato il ritmo di lavoro?

Il ritmo di lavoro: nella prima fase, nei primi due mesi, abbiamo proposto tre appuntamenti settimanali, che però avevamo preparato con grande anticipo. Da gennaio e febbraio abbiamo due appuntamenti settimanali, cui si aggiungono delle mise en espace periodiche. I ritmi sono tali che non abbiamo riposo! Mi piace però passare dalla lettura alla mise en espace e magari fino allo spettacolo: esattamente come fa il Théâtre Ouvert!



Théâtre Ouvert fa un'altra cosa divertente, che è quella di pubblicare i testi...

Giusto! Mi piacerebbe non solo pubblicare i testi – anche in una veste "economica" – ma soprattutto avere la possibilità di procedere con questo progetto in marzo, aprile e maggio. Io non ci sarò, perché impegnata per *Fahrenheit 451*, però passerò la mano a qualcun altro, formando pian piano un gruppo di attori alternativo. Per non mollare, per creare una consuetudine all'ascolto delle nuove scritture...

Nell'eventualità di una pubblicazione, che cosa proporrebbe?

Sicuramente *Matria* di Ricci e Forte, è un testo di una forza sorprendente. Gli autori utilizzano un linguaggio che è estremamente colto ma assolutamente legato ai giorni nostri: è una lingua immediata, che ha un segno... Poi pubblicherei *La sostanza del fuoco*, che ha tradotto Masolino d'Amico...

E cosa accade ora?

C'è stata un'intera settimana dedicata a John Guare, quindi *Sei gradi di separazione* e *Orfani d'agosto*... Sono testi che ho subito amato, una scrittura lacinante, bellissima, di un autore che in Italia ancora conoscono in pochi. Poi abbiamo avuto *La folia*, un testo di Luigi Forte scritto veramente molto bene; e ancora un bellissimo testo di Kalinosky che si intitola *La bestia sulla Luna*, che parla dell'eccidio degli armeni da parte dei turchi, anche messo in scena dalla figlia di Peter Brook a Parigi l'anno scorso. Infine, *Buonanotte Desdemona* o *Buonigiorno Giulietta* della MacDonald: solo donne in scena per un testo divertentissimo. Proponiamo anche *Le due zittelle* di Tommaso Landolfi, che avevo già fatto, tempo fa. Poi cos'altro? Alcuni racconti di Lillian Hellman: ha scritto grandi cose, tra cui *La calunnia*, un testo che volevamo fare Mariangela D'Abbraccio ed io... E infine verrà Antonio Tarantino che leggerà una delle sue opere.

Lei sembra proprio divertirsi...

Ci metterei la firma per continuare con questo progetto: forse non per sempre, ma per un paio d'anni... E malgrado tutto ho trascurato un sacco di testi, ho una lista d'attesa infinita!

In alto,  
Elisabetta Pozzi e John Guare

Pagina accanto,  
Ottavia Piccolo

## Sguardi sulla città: percorsi ad Atrium per la Capitale del Libro

La Capitale del Libro si avvia alla conclusione, il prossimo ventidue aprile, prima di cedere il ruolo a Bogotà, che aprirà i battenti il giorno seguente. La programmazione di Atrium ([www.trwb.it](http://www.trwb.it)), propone, tra incontri, video, mostre e letture on numerosi ospiti internazionali, un profilo del secondo Novecento italiano, che tocca anche la storia letteraria di Torino, con non poche sorprese. La recente mostra di Carlo Mollino, tripartita e ricca di materiali, ha presentato in modo organico i notevolissimi lavori fotografici (a Rivoli) e ha indirettamente riaperto anche il discorso su Italo Cremona, pittore surrealista e scrittore notevole, che è inserito nei quiz di un gioco letterario per computer lanciato dal 29 gennaio per giovani e non, in cui libri e scrittori compaiono nella mappa della città, suddivisa secondo itinerari noti e meno sospettabili. Lo spazio di Piazza Solferino, dopo aver dedicato un omaggio Felice Andreasi, presentandolo nelle poco frequentate vesti di drammaturgo, il 6 febbraio, al consueto orario delle 18, ricorda Elémire Zolla (1926-2002), grande studioso di mistici e di religioni, ricordato da Grazia Marchianò, compagna di vita e studi, che ha da poco mandato in libreria la biografia *Il conoscitore di segreti* (Rizzoli) e l'antologia degli scritti usciti sulla rivista "Conoscenza religiosa", pubblicata da Edizioni di Storia e Letteratura. Insieme a lei Silvia Ronchey, per un ritratto a più voci, accompagnato da interviste e dalla lettura, a cura di Alessandro Lussiana, di un raro racconto degli anni '60, rivelando un prosatore di grande interesse anche nella narrativa. Se il 23 febbraio Michele Di Mauro legge un'antologia delle vivacissime e poco frequentate pagine torinesi e valdostane di Giuseppe Giacosa, il 7 marzo tocca invece a un evento dedicato a un duo di ricercatori del mito e delle religioni: Furio Jesi (1941-1980), torinese di nascita e Ioan Coulianu (1950-1991), che fu ospite della città, per un itinerario tra ricerca e invenzione. In primo piano emerge il repertorio narrativo dell'autore di *Germania segreta*, che in due romanzi, diversissimi eppure collegati, ha scritto le pagine più interessanti che il Belpaese abbia mai registrato sul mito del vampiro: in versione per adulti (*L'ultima notte*, con l'attacco dei signori della notte, che disputano il controllo del mondo sullo sfondo della Crocetta) e per bambini (l'incantevole *La casa incantata*). Lo scrittore rumeno, di cui Bollati Boringhieri ha da poco rimandato in libreria il fondamentale *Eros e magia nel Rinascimento*, verrà invece raccontato da Roberta Moretti, con letture dai racconti de *La collezione di smeraldi*. Il 14 marzo si inaugura la mostra di Gaudenzio Nazario *Segni di sogni* dedicata a Borges e alla sua *Biblioteca di Babele* e il 17 aprile Pompeo Vagliani parlerà di Salgari nel mondo, in occasione dell'apertura della sala salgariana alla Fondazione Tancredi di Barolo: altrettanti sguardi, quindi, per raccontare una città e i suoi autori.

LUCA SCARLINI



# Per un teatro visuale. Il Manifesto del Partito Comunista secondo Marx ed Engels

di Ilaria Godino

Heiner Goebbels, nato nel 1952 a Neustadt Weinstrasse, è un autentico "funambolo" del teatro contemporaneo: la sua formazione, a metà strada tra la sociologia e la musica, lo ha consegnato ad una fitta attività di compositore di partiture aperte alle contaminazioni dei generi e strettamente legate alla letteratura e alle arti sceniche, esperienze, queste, che si sono alternate all'attività registica e alla docenza alla Justus Liebig Institute University di Giessen. Il suo versatile talento rinnova l'eredità di un altro artista tedesco che ha lasciato un segno indelebile nella cultura europea del secondo Novecento, Heiner Müller, con cui Goebbels ha a lungo lavorato nel corso della sua carriera. Le sue incursioni nei diversi ambiti della musica e delle arti ne hanno fatto un ospite ricercato dai maggiori teatri internazionali e dai più prestigiosi festival di jazz e di musica contemporanea. Proporre un percorso dedicato al regista tedesco significa quindi avvicinarsi a una delle figure artistiche contemporanee più interessanti dei nostri giorni.

"Manifesto Goebbels" è il progetto ideato da Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Unione Musicale e Balletto Teatro di Torino-TorinoDanza, che riunisce alle Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri tre aspetti della versatile creatività di Goebbels. *Eraritjaritjaka*, primo appuntamento, è lo spettacolo andato recentemente in scena nell'interpretazione di André Wilms e del Quartetto Mondriaan: un "teatro musicale", secondo la definizione dell'autore, su testi dello stesso Goebbels e di Elias Canetti, dove il Quartetto Mondriaan anima la trama narrativa, fornisce con la musica un contrappunto alle parole del testo, liberando un'energia inaspettata. Lo spettacolo ha concluso la trilogia che Goebbels ha dedicata all'attore André Wilms, cominciata nel 1993 con *Ou bien le débarquement désastreux* e proseguita nel 1998 con *Max Black*.

*Il Manifesto del Partito Comunista secondo Marx ed Engels* è il titolo che riunisce più di dieci installazioni, videoinstallazioni e performance che il pubblico potrà vedere il 16 e 17 febbraio alle Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri, un progetto curato da Walter Le Moli e Heiner Goebbels: sedici giovani artisti provenienti da Germania, Italia, Russia e Serbia, partendo dal linguaggio delle arti visive e del teatro, ripensano e invitano a riflettere su uno dei testi cardine della letteratura politica di tutti i tempi, Il Manifesto, appunto.

«Mettere in scena oggi il Manifesto del Partito Comunista – ha dichiarato Heiner Goebbels in un'intervista rilasciata in

occasione dell'allestimento a Parma – non significa certo restaurare vecchie posizioni ideologiche della tradizione di sinistra o ricostruire qualcosa che definitivamente ha fatto il suo tempo. C'è piuttosto la volontà di rileggerlo con la distanza che consente di riscoprirlo approcciandolo come un testo classico, come Sofocle o Euripide. La distanza data da questi centocinquanta anni ci permette di percepirne ad un tempo il carattere utopistico e chiarovegliente».

Per l'artista tedesco il teatro è eminentemente "arte visuale" e deve condurre il pubblico nella direzione di una esperienza artistica svincolata dai canoni tradizionali della codificazione teatrale: la scelta di realizzazioni performative per affrontare un testo-monstre della cultura occidentale spinge lo spettatore in un'altra dimensione, un altro spazio, un altro tempo.

Per Walter Le Moli, il saggio di Marx ed Engels «trasposto sulla scena, sull'onda delle suggestioni derivanti dalle molteplici rivisitazioni più o meno inventive a cui il testo è stato sottoposto nel tempo a partire dalla arguta rilettura di Brecht, il Manifesto, riflesso negli sconcertanti volti dello scontro economico, post-ideologico e transgeografico del nostro presente tra ricchezza e povertà, in una sofisticata ed attualissima sinfonia di suoni ed immagini, si "traveste" così in partitura alchemica e remota, quasi figlia dei presagi di un Nostradamus, intessuta a margine della speculazione intorno ai destini di un Occidente che, per dirla con Spengler, sembra non voler cessare di tramontare».

Questo libro-totem della politica e della cultura occidentali, scritto più di un secolo fa e consapevolmente superato nella sua inadeguatezza politico-sociale, viene affrontato attraverso codici e riferimenti estremamente diversi. Il *Manifesto del Partito Comunista* è il punto di partenza di questo progetto, ma non ne risolve completamente tutti gli spunti: non a caso una teca ospita tre "testimoni" della cultura scritta in un ipotetico mondo del futuro. Nel percorso proposto dai giovani artisti si trovano così una giostrina con personaggi del tempo che fu, le parole di Houellebecq, Barman, Cioran e ancora Lenz, Collodi, Wilde, un tributo al mondo della fabbrica, una performance sul sistema di regole della società, canzoni popolari russe e discorsi di Berija e Stalin, la triste attualità del lavoro minorile caposaldo del capitalismo d'ogni tempo.

A destra,  
la locandina del *Manifesto del Partito Comunista secondo Marx ed Engels*

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri  
22 - 24 febbraio

LA JALOUSIE/RED RUN  
SURROGATE CITIES

coreografie **Matteo Levaggi**

musiche **Heiner Goebbels**

disegno luci **Marco Policaastro**

costumi Atelier **Walter Dang**

scene **Istvan Zimmermann e Plastikart**

danzatori **Julietta Gros, Lucas Garcilazo,**

**Bastian Manders, Manuela Maugeri, Luca Martini,**

**Elena Saez, Viola Scaglione, Takashi Setoguchi**

Balletto Teatro di Torino - TorinoDanza

in collaborazione con Fondazione del Teatro Stabile di Torino e Biennale della Musica di Zagabria

Il terzo momento di Manifesto Goebbels è dedicato alla danza, con tre movimenti della compagnia del Balletto di Torino coreografati da Matteo Levaggi. L'incontro tra Heiner Goebbels e Levaggi nasce da una commissione della Biennale Musica di Zagabria, prevista nell'aprile 2007 al Teatro dell'Opera della capitale croata. «La musica dell'artista tedesco – afferma Levaggi – mi è apparsa da subito estrema e audace. All'interno di essa ritrovavo quei suoni che mi rimandavano ad un certo tipo di musica Rock e Pop, quindi vicini anche a un gusto più immediato che rendeva diverso il mio approccio e il mio modo di comportare in seguito la coreografia. È proprio in questo spirito d'immediatezza che sono entrato in sala prove e con i danzatori ho cercato di instaurare un tipo di comunicazione che fosse estremamente fluida e costante, tesa, come una corsa verso qualcosa che dovesse cambiare il modo di guardare al presente». Il balletto che va in scena dal 22 al 24 febbraio 2007 alle Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri si divide in tre movimenti: *La Jalousie* è stato commissionato a Goebbels nel 1991 dal "Frankfurt Jazz Festival" per l'Ensemble Moderne; il secondo balletto impiega due estratti da *Surrogate Cities*, realizzato nel 1994 e ispirato da testi di Heiner Müller, Paul Auster, Italo Calvino e Franz Kafka; il terzo movimento, *Red Run-Nine Songs for Eleven Instruments*, scritto nel 1988 per un balletto di Amanda Miller, viene presentato in una nuova chiave di lettura coreografica.

info:

**Balletto di Torino**

Tel. 011 4730189

[www.ballettoditorino.it](http://www.ballettoditorino.it)



**Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri**

**16 - 17 febbraio**

**dalle ore 15.30 alle ore 24.00**

## IL MANIFESTO DEL PARTITO COMUNISTA SECONDO MARX ED ENGELS

un progetto curato da Walter Le Moli e Heiner Goebbels  
coordinamento Barbara delle Vedove

Università IUAV di Venezia Facoltà di Design e Arti/CLAST, Institute of Applied Theatre Scienze Justus Liebig University di Giessen in coproduzione con Fondazione del Teatro Stabile di Torino, Unione Musicale di Torino, Fondazione Teatro Due, Künstlerhaus Mousonturm di Frankfurt e con il sostegno di KULTURSTIFTUNG DES BUNDES funded by German Federal Cultural Foundation si ringrazia Accademia Teatrale di Hessen e Gran Teatro La Fenice di Venezia

**SCACCOMATTO**, Anna Mangio

**RED CAROUSEL**, Ketty Brocca

**DISGRAZIATAMENTE**, Emanuela Lampus

**MA CHI È IL MUGNAIO?**, Anja Rudak

**GIOCANDO AGLI SPETTRI**, Anne Kuhn/Andreas Mihan

**COME VI PIACE LA VITA SULLA TERRA?**, Johanna Grolig/Anne Kuhn/Andreas Mihan

**WELCOME TO PLEASURE ISLAND**, Boris Nikitin/Sebastian König/Manuel Gerst

**MOVIMENTO DEL LAVORO**, Stefan Hölsher

**DREAM SHOP**, Stefano Abastanotti

**L'ULTIMO PIONIERE DI TITO**, Angela Gregovic

**IL CUORE DELLA STRADA**, Sahar Rahimi

**ET OPORTET ET OPUS EST...**, Vanessa Cinquemani

**MI COMPRO UNA GRANDE TAVOLETTA DI CIOCCOLATO CON NOCCIOLE E ME LA MANGIO**

**TUTTA**, Katharina Stephan

## The happy Utopia of stability

Interview with Claudio Longhi  
by Ilaria Godino (p.1/2)

We asked Claudio Longhi to talk about the permanent company of actors for *Teatro Pubblico*, illustrating both the problems involved and the innovation it has brought to our familiar artistic and organisational structure. Longhi revealed that the battle to create the group, within the model of public theatre prevalent in the late 20th century, ended up by excluding the acting component from the process in favour of the bureaucratic-organisational component. Speaking of the repertory, Longhi pointed out that from an organisational and economic viewpoint, this model offers the possibility of keeping performances alive, creating rules and traditions inside the Italian system which is alive but unpolished, and significantly adding to our store of experience... The decision to stage *Antigone*, a text that is a milestone and keystone of the European theatrical tradition, as its first production, represents a true test for a group that has to find its own identity.

## To mark the birth of the Tst Permanent company of actors

by Elie Malka (p.1/2)

In this article Elie Malka enthusiastically welcomes TST's creation of a Permanent Company of Actors. Taking his inspiration from this initiative, the only one of its kind in Italy, the Director of the Union of European Theatres sums up the situation in Europe, focusing on the advantages and disadvantages of this experience. Although the system of permanent companies may mean higher overheads in the annual budget, it certainly offers an opportunity to «perform more plays in the same period by alternating the actors in the various roles, and it allows the same actors to be used in different productions, making them work together for several years with a variety of directors, so that they get to know each other better and, in theory, improve over the years. This way, theatres could offer audiences a wider artistic choice and, above all, they could foster loyalty among spectators for their "own" company. For this reason, this system is known as "repertory", or "rotation" or "d'ensemble" theatre».

## Astra, Vittoria, and more besides

by Andrea Porcheddu (p.1/2)

In this article, Andrea Porcheddu lists the main events that will be included in the programme of the Teatro Stabile di Turin in the coming months. In the elegant Vittoria Theatre in Via Gramsci, the audience will be bewitched by an entirely new, free, contemporary type of drama, thanks to the "Open Theatre" project for which Elisabetta Pozzi has worked so hard. The Astra, on the other hand, will host the debut of the courageous new Permanent company of Actors, a group of young actors who are finally introducing to Italy a type of theatrical creation that is well established all over Europe. They will debut with two productions: the much-awaited *Antigone*, and the entertaining *The Changeling*.

But Tst is never satisfied: and other programmes will be added at the Astra, the Fonderie di Moncalieri, and the Cavallerizza of Carignano, to host the best that the European scene can offer: Emma Dante, Alex Rigola, Ricardo Pais, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Christof Nel, Valter Malosti, Stefano Massini, Arturo Cirillo, and Heiner Goebbels, to start with.

## The protohistory and history of directing

by Mara Fazio (p.3)

After having introduced the topic, by underlining what she means by "directing", she proposes a historical and philological process to seek out the first indications regarding the role of coordinator, central regulator of the various aspects of the production, and consistent unifier of the performance that today we call "directing". It is an exposition full of examples, names and dates, which outlines a historical period of great ferment for 20th century theatre. The scholar concludes: «Like all generation processes, in which there is both gestation and birth, directing also has a protohistory – which in my opinion starts with the playwright at rehearsals – and a history, which for some people starts with Antoine or the Meiningers, and for others only with the founding fathers. But since there can be no birth without gestation, I am convinced that the process must be seen as a whole, whatever the emphasis that each of us prefers. It is from the comparison between different phases that resemblances and differences emerge, and the comparison makes the origins of direction appear even stronger and more original».

## Antigone, in other words philosophy, courtroom drama, and oracle

Interview with Walter Le Moli  
by Andrea Porcheddu (p.4)

Walter Le Moli, director of Teatro Stabile di Torino, describes the work done with the permanent company of actors before tackling *Antigone*. Three main themes emerge from the interview as the key to Sophocles' tragedy in Massimo Cacciari's translation: philosophical thought, courtroom drama, the language of the oracle. With one goal: to forget romanticism. In this perspective, the production promises to be very straightforward, with the naked word emerging with all its force. «I think it is important – said the director – to try to give speech back its function as a weapon. *Antigone* is philosophical thought. It is a philosophical system based on Aporia, a perfect mathematical binary system. Antigone and Creon are highly consistent, and they behave antithetically. Each element is the mirror image of another: it is a tragedy of absolute rationality, which has nothing romantic or sentimental about it...»

## Words that kill

by Gianna Lupo (p.5)

Massimo Cacciari, philosopher and Mayor of Venice, has translated Sophocles' *Antigone* for the production by the permanent company of actors. In a public meeting-cum-conference with director Walter Le Moli, Cacciari described his progress through and around the tragedy. Using a language that is both religious and political and cannot be translated in a lofty or literary style, Sophocles exhorts the audience through the chorus: "listen to yourselves!". This, Massimo Cacciari declares, is Greek wisdom, the wisdom of great minds of the past. If Creon and Antigone are two incommunicable systems, through them, Sophocles invites the various parts of the city to listen to one other, with respect.

## Politics is born in the theatre

Interview with Ekkehart Krippendorff  
by Andrea Porcheddu (p.6)

In this interview, Ekkehart Krippendorff starts from Ancient Greece to address topics that are related entirely to the present. After his analysis of *The Persians* and *Orestea*, the professor turns to *Antigone*, proposing an analysis of the Greek heroine, which in some ways reduces her appeal while increasing that of Creon. Krippendorff then talks about politics, democracy, power, revolt and rebellion, always succeeding in linking not only the history of the past with that of the present, but also various philosophical paradigms. And finally, he proposes an interesting perspective on relations between politics and the theatre in 5th century Athens: «the theatre of Dionysus in Athens held 17.000 people: that means that about a quarter of the adult population of Athens went to the theatre. The theatre was also a great school where people learned to reason: who was right, Antigone or Creon? People discussed, debated and deliberated: it was the great invention of to some extent giving the public a say. So the theatre's role was to open up a discussion forum: the entertainment did not end after the two hours of performance, but was a combination of sacrifices and rituals that lasted an entire day. And continued in the discussions and debates...».

## Logbook

by Roberta Ferraresi (p.7)

In this article, Roberta Ferraresi presents her diary, written during rehearsals for Sophocles' *Antigone* and *The Changeling* by Thomas Middleton and William Rowley, the first productions by the Tst Permanent Company of Actors, which will debut in February. Although the two texts were written in completely different periods and belong, even in the public's conception, to very distant traditions, they can be said to share a particular type of relationship that they have forged with the society for which they were produced. Two texts than can be compared in political terms, whose production has been based on equally political aims: in both productions, the central focus is on the relationship with the audience and the role of the spectator, who is constantly involved, with knowing looks, constant role reversals and frequent questions.

## You must be very serious to play...

Interview with Karina Arutyunyan  
by Andrea Porcheddu (p.8)

Karina Arutyunyan is joint director of *The Changeling*, and this young director, Russian by birth but Italian by adoption, is a

passionate pedagogue. She describes the mad, entirely theatrical world of Middleton and Rowley, starting from an analysis of the characters and a description of the two environments in which the story unfolds: an asylum and a fortress. The characters move in these two worlds, which are possibly very close, and which certainly communicate. These figures have no consistency or rules: they are, of course, "changelings". The spectator does not see the gradual development of the characters, which change from scene to scene. *The Changeling* also contains all possible theatrical genres, both real and parodied; which is why, in the words of the director, it is not possible to apply psychological realism to the text. It takes direct contact, continuous amusement, an unconditional understanding between the actors and the audience, a great "black" game that is physical and dynamic, to get across the real sense of the play.

## The Changeling traces of fun at the theatre

Interview with Walter Le Moli  
by Andrea Porcheddu (p.9)

The production of *The Changeling* by the permanent company of actors is a game founded entirely on the virtuosity of the actors. Walter Le Moli comments that «When you tackle a text like *The Changeling*, theoretical discussions do not help much. You have to start from the stage itself, physically imagining the characters, and then, maybe, you can sit down again and discuss it. That is the only way the game will work... So we decided we had to recreate the sense of play: it is an entertainment that we must enjoy together, the cast and the audience. The cast cannot enjoy themselves on their own, or this would create a fourth wall, the actors would shut themselves off, it would become a psychological exercise and the spectator would be excluded and reduced to the role of voyeur...». And he concludes by stating that the permanent company of actors is a virtuous model, which could be copied and imitated by other Italian theatres.

## Macbeth

by Valter Malosti (p.12)

Valter Malosti, who directs himself in Raul Montanari's translation of *Macbeth*, describes the creative process on which he is basing his preparation of Shakespeare's classic for *Teatro Pubblico*. «The performance is too far off to be able to talk about it conclusively. At least for my way of accumulating material and ideas. All I know is what I intend to achieve, and how I intend to do it. Right now I am working on a long laboratory project with Michela Lucenti». Malosti talks about the space («space which I imagine as a mediaeval altarpiece or triptych by Bacon. First black, then blood red and finally white»), the visions that are affecting him (a small white chest carried by witches), the sounds (a processional band, the wind instruments of sacred mediaeval plays), and finally the central problem of *Macbeth* which, as the American philosopher Stanley Cavell says, appears to be whether a human being can be intelligible to himself.

## Perverse power systems

Interview with Raul Montanari  
by Ilaria Godino (p.13)

Raul Montanari, author of the translation of *Macbeth* directed by Valter Malosti, had this to say about his work: «There is a very simple rule that is valid not only for Shakespeare but for any translation of the classics. I discovered it when I was working on Seneca and Sophocles, but also on powerful contemporary authors like the American Cormac McCarthy. You must never fall into the temptation of trying to raise the language. A great writer, any great writer, is either down-to-earth or he isn't. There is a carnality, an earthy corporeality that links the writing of Shakespeare with that of Greek tragedies, with epics and the great modern novels. You must not translate these authors or perform their works with your Sunday suit on. You have to rip it off and stand naked with them and the words which they have hammered out on the anvil. It is incredible how easy it is to fall into the trap of producing lofty, pretentious, vulgarly rhetorical Italian, it is a mechanism that is triggered automatically and one that you have to guard against, subtracting rather than adding. Translation decisions should be as simple as possible, and if one aspires to prepare a text that is to be acted on the stage and not just studied at university, the basic criterion must be that of pronounceability. The words, verses and phrases must be pronounceable by the actor, in other words they must have a clear, cutting plasticity, based on prose and on the rhythmic values that you rightly referred to in your question».



**Space for the imagination**

Interview with Arturo Cirillo

by Patrizia Bologna (p.14)

After the success of *The Heiress* and *The Pyramid!*, Arturo Cirillo returns to Turin with *Les Femmes Savantes* by Molière, a play full of sombre bitterness and profound reflections, far removed from the farcical approach that his audiences were accustomed to. In this interview, the Neapolitan director tackles many of the elements in his development, from the modernity of the "classics" to productions halfway between "research" and "tradition", from the definition of "theatrical theatre" to the analysis that precedes every performance. What is the element that links the chosen texts? «I think the common element is the group that performs them – myself and the actors of my company of course – and luckily, we are also "mutant beings". Even within a type of theatre that has strong links with irony, we are following an itinerary that leads us to interiorisation, but one that has its roots, nonetheless, in the rules of a type of theatre that we could define as comedy».

**Eduardo in black**

Interview with Luca De Filippo

by Giorgia Marino (p.15)

After the production of *Napoli milionaria!*, Luca de Filippo and Francesco Rosi continue their analysis of the plays of Eduardo de Filippo, with his most sombre play, *Voci di dentro* in which, as a result of a series of dreamed misdeeds and retracted accusations, a family "budgets for murder".

After having played Alberto Saporito's treacherous younger brother in the 1977 television version, Luca De Filippo now plays the main part, and he explains what led him to stage this really pessimistic work again, in which, hidden between the lines of a ferocious humour, the risk of trivialising evil is firmly underlined.

**Italy upside down by Emma Dante**

by Andrea Porcheddu (p.15)

In this article, Andrea Porcheddu presents Emma Dante's new production, *Cani di bancata*, to the Turin audience. The theatrical work of this director from Palermo, who exploded onto the national and international stage early in 2000, is one of the most avant-garde and complex around: she made her name with a movingly unsettling work, *mPalermu*, and she has since shown that she is a director and author capable of producing works of great incisiveness. The Sud Costa Occidentale company is an amazing group of very young actors, with a compact core of primeval emotions and energies generating forms that hint at Sicilian Baroque or the contradictions of contemporary art. And even this *Cani di bancata* has a decidedly troubling flavour: a well-constructed, collective work, which cuts sharply into the micro-macrocosm of the Mafia mentality and rituals.

**A country full of Roses**

Interview with Vittorio Franceschi

by Ilaria Godino (p.16)

The play *Il sorriso di Daphne*, written and played by Vittorio Franceschi, won the Enrico Maria Salerno Prize in 2004, the Hystrio Prize for Drama and the Olimpici del Teatro award in 2006. Basically, it tells three love stories: one between the botanist Vanni and his young former student Sibilla, the fraternal love between Vanni and his sister Rosa, and finally the budding friendship between Rosa and Sibilla. If love and euthanasia are the two lynchpins of the text, another important component is the type of writing, which succeeds in conveying the basic theme without sentimentality. On the subject of his dual role as playwright and actor, Franceschi declared that acting on the stage puts the actor/playwright in a privileged position, by highlighting the importance of a gesture, a pause, or the expressiveness of a body; in fact, he underlined, excellent narrators and poets have written for the theatre with modest results, because you have to know how to make the words stick together, bringing them to life, inside that given space, and it is difficult if you are not really familiar with it.

**Looking back at Domani**

Interview with Marina Bertiglia

by Ilaria Godino (p.17)

The UBU Prizes awarded to the *Domani* project and the people involved underline the success of the innovative artistic and organisational strategy put in place by Teatro Stabile di Torino. Marina Bertiglia, General Secretary of TST and Coordinator of the Project, sums up the results of the initiative and assesses the

heritage left by this operation: «The *Domani* project is the result of two years of work, which were necessary to draft the cultural trail that was rewarded by the UBU 2006 awards.

*Domani* has also introduced a new organisational approach. Teatro Stabile di Torino grasped this opportunity to adopt a different promotional strategy, investing in human resources and implementing a method that encouraged work by projects and objectives, instead of the strict temporal rhythms of the season. The next step in this reorganisation is to redefine the internal organisation of the theatre and its staff, based on the available space and the recent experience of the permanent company of actors».

**Oedipus in Kolonos**

by Susanna Franchi (p.17)

Susanna Franchi is a music critic who introduced us to *Oedipus in Kolonos*: «There are endless examples of the Oedipus story in music (opera, ballet, cantatas), from Purcell to Stravinsky, Mussorgsky and Leoncavallo. More composers chose *Oedipus Rex*, but even for *Oedipus in Kolonos* we have the examples of Antonio Sacchini (his work was staged in Versailles in 1786 in the presence of Marie Antoinette and the king) and the incidental music composed by Gioachino Rossini in 1815. From March 6, in the Giovanni Agnelli Auditorium at Lingotto, the Fondazione del Teatro Stabile and Unione Musicale, in collaboration with Schauspiel Frankfurt, will bring out of oblivion *Oedipus in Kolonos*, the incidental music for Sophocles' tragedy by the same name, which will be performed by the Giuseppe Verdi Symphony Orchestra and Choir of Milan, conducted by György Gyorivanyi Rath».

**Oedipus: music for a myth**

by Luca Scarlini (p.17)

In this article Luca Scarlini analyses the myth of Oedipus, stating that «it has been welcomed by different cultures, in numerous different disguises. The last century could be considered the Oedipus century par excellence, sealed by Freud's theory announced in *The Interpretation of dreams*, and we are struck by the quantity and quality of texts on this subject». On March 6 and 7, Felix Mendelssohn's rare score for *Oedipus in Kolonos* will be performed in Turin, but we must go back to March 3, 1585, and the inauguration of the Teatro Olimpico in Vicenza, with a performance of Andrea Gabrieli's impressive choruses for *Oedipus tyrannus*, to find the origins of the musical history of this tragic character. Every era has its own examples: Jean-Baptiste Lully wrote some striking pages for the *Entracte de Oedipe*, which he conceived together with Pierre Corneille (1664), while Henry Purcell left us four beautiful songs, including the famous *Music for a while* as part of the "soundtrack" for a 1682 edition of Sophocles' work. Scarlini's analysis takes us all the way to the 20th century, and to Igor Stravinsky's fundamental contribution with *Oedipus Rex*, to Jean Cocteau's text.

**Dionysus' wound**

Interview with Christof Nel

by Elena Basteri (p.18)

«Euripides was writing at the end of an era, and his *Bacchae* contains a great sense of decline and defeat». In the words of German director Christof Nel, the character of borderline author of the dramatist from Salamis, leads us unavoidably to draw a parallel with our perception of the modern and the post-modern. And he stages Euripides' *Bacchae* in an absolutely realistic and contemporary key, without making any visual tribute to ancient Greece, and using Raoul Schrott's poetic and right up-to-date translation. Nel chose this version because «You do not get the impression that this is an attempted reconstruction – he says – but a language that is credible and authentic here and now». The uncertain identity of Dionysus, as he is portrayed by Schrott, also leads to a political question that is highly topical but already existed in Euripides' text: "Who is this demigod? A charlatan or someone who wins over the masses for fun?".

**Carte blanche**

by Osvaldo Guerrieri (p.18)

Osvaldo Guerrieri, writer and theatre critic, is the author of *Sibilla d'amore*, an extraordinarily moving work, a play in which, in Guerrieri's words, «there is a woman who is fighting her battle for emancipation, but there is also love, literature, and that gallery of shadows that parade in front of our imagination and our memory, a crowd that makes up 'all' early 20th century Italian literature». At the end of the performance, on Tuesday and Saturday evenings, *Sibilla d'amore* will be followed by *Carta bianca*, encounters with leading figures from the cultural, artistic and civic life of Turin,

who will take to the stage at the Vittoria theatre to discuss 'their' 20th century Italian poets with Osvaldo Guerrieri. As the title says, the guests «will not be bound by rules. They can choose the manner, form and instruments they prefer. In other words they will have carte blanche. They can just read some verses if they wish. Or they can take their inspiration from what they have read to talk about themselves and their relationship with those pages. They can link poetry and their private life, poetry and the professional world. There are no boundaries».

**Ubu c'è: cultural questions and social needs**

Interview with Giancarlo Cauteruccio

by Silvia Carbotti (p.19)

His analysis of the condition of Being in contemporary society led Giancarlo Cauteruccio to tackle an author like Jarry and his play *Ubu Roi*, an extraordinary work, which starts off a process that will lead to modern theatre. «When I decided to stage *Ubu Roi* we were discussing questions that seemed to highlight the stupidity of power. So it was a perfect opportunity to address the question, thanks to the participation of Jean Baudrillard, one of the greatest philosophers to have studied the phenomenon of the Pataphysical». Observation of the central role of father Ubu, and his delirium of power, eventually led to the metaphorisation of the men who are now corroding the world. «I chose to stage the unabridged work, so as to grasp the hysterical side of the main character in full, but also the paradoxical resemblance with the present».

**The warmth of narration**

Interview with Stefano Massini

by Patrizia Bologna (p.20)

Stefano Massini tells *Teatro/Pubblico* about his vocation for the theatre, from the early days right up to national recognition with the Tondelli Prize: «I began to write because I was attracted by the idea of being the "helmsman" of a production, not just as the director but also as the playwright. I have always loved telling stories, and I discovered that telling them in dialogue interested me much more than just narrating them». Massini speaks of the theatre as an instrument for examining human relations, of the need to take the spectator into consideration, and the attraction of the dramatic work as a magnifying glass on human life. Massini's written work, which is halfway between fact and fiction, tackles both concepts with originality and passion, creating works of a disarming essentiality.

**An uncontrollable desire to read**

Interview with Elisabetta Pozzi

By Gianna Lupo (p.21)

Taking her inspiration from the experience of the *Théâtre Ouvert* in France, Elisabetta Pozzi has set an area aside for contemporary Italian and foreign drama at the Vittoria Theatre. In this interview, the actress, who has thrown herself into this project with great passion and enjoyment, sums up coming events on the programme. Numerous well-known names are involved: John Guare, Luigi Forte, Richard Kalinosky, Ann-Marie MacDonald, Tommaso Landolfi, Lillian Hellman and Antonio Tarantino. Ms Pozzi concludes ironically: «I would give anything to continue with this project, maybe not forever, but for a couple of years. And in spite of everything, I have had to overlook lots of scripts, I have an endless waiting list!».

**For a visual theatre**

by Ilaria Godino (p.22)

*Il Manifesto del Partito Comunista secondo Marx ed Engels* is the title that links ten installations, video-installations and performances which will be presented to the public on February 16 and 17, 2007 at the Limone Fonderie Teatrali in Moncalieri, as part of a project coordinated by Walter Le Moli and Heiner Goebbels. Sixteen young artists from Germany, Italy, Russia and Serbia used the language of visual arts and the theatre to reinterpret and to invite the public to reconsider *The Communist Manifesto*, one of the key texts of political literature of all time. «Producing *Il Manifesto del Partito Comunista* today – Heiner Goebbels declared in an interview granted during the presentation in Parma – certainly does not mean bringing back old ideological leftwing traditions, or recreating something that has definitely passed its heyday. It is more an attempt to reread it with the detachment that allows us to approach it afresh like a classical text, like Sophocles or Euripides». For the German artist, theatre is eminently "visual art", and must lead the public in the direction of an artistic experience that is not bound by the traditional canons of theatrical convention: the choice of a certain type of performance to tackle a monster-text of Western culture, takes the spectator into another dimension, another space and another time.





www.teatrostabiletorino.it

Stagione  
2006  
**Teatro Vittoria**  
Sguardi Contemporanei

## GLI SPETTACOLI Théâtre Ouvert parte seconda, ovvero: "Sei gradi di separazione"

3 febbraio, ore 20.45

4 febbraio, ore 15.30 e 20.45

### MEDEA

di Christa Wolf  
con Elisabetta Pozzi, Alessio Romano  
musica eseguita dal vivo da  
Daniele D'Angelo  
*Associazione Culturale Mistras*

7 - 25 marzo

### SIBILLA D'AMORE

di Osvaldo Guerrieri  
con Liliana Paganini  
regia e scena Pietro Carriglio  
luci Franco Caruso  
*Teatro Biondo Stabile di Palermo*

## Carta Bianca Metti un poeta in gioco

a cura di Osvaldo Guerrieri  
Seconda serata, dopo *Sibilla D'Amore*

7 marzo

Ugo Nespolo  
**NEL LABORATORIO DI  
EDOARDO SANGUINETI**

10 marzo

Lorenzo Ventavoli  
**PAVESE E CONSTANCE  
L'AMERICANA**

Nel corso della serata verrà proiettato  
un raro filmato d'epoca

13 marzo

Carola Gancia  
**GUIDO GOZZANO**

17 marzo

Giancarlo Caselli  
**PIER PAOLO PASOLINI**

20 marzo

Beppe Pichetto  
**MONTALE E LA SUGGESTIONE  
DEI PROFUMI**

24 marzo

Giorgio Calabrese  
**SALVATORE QUASIMODO**

a cura di Elisabetta Pozzi e Daniele D'Angelo

i lettori: Elisabetta Pozzi, Noemi Condorelli,  
Mariangela Granelli, Alessio Romano,  
Carlotta Viscovo  
*con la collaborazione di Reading Theatre  
diretta da Monica Capuani*

## Febbraio

1 febbraio, ore 18.00

### CUORICINI

di Gian Piero Bona  
presentazione dell'autore

6 febbraio, ore 18.00

### LUDWIG

l'amore impuro  
di Osvaldo Guerrieri  
presentazione dell'autore

8 febbraio, ore 18.00

### LA SALA D'ATTESA

di Tanika Gubta

13 febbraio, ore 18.00

### PENTIMENTO

di Lillian Hellmann

17 febbraio, ore 20.45

### LE DUE ZITELLE

di Tommaso Landolfi

19 febbraio, ore 18.00

### ANTONIO TARANTINO

**LEGGE TARANTINO**  
presentazione Franco Quadri

24 febbraio, ore 20.45

### SEDICI FERITI

di Eliam Kraiem

26 febbraio, ore 18.00

### LA FINE DI SHAVUOT

di Stefano Massini  
presentazione dell'autore

27 - 28 febbraio/1 - 2 marzo  
ore 18.00

**Lettura integrale di  
FAHRENHEIT 451**

di Ray Bradbury



## Antigone: conservazione o rivoluzione?

giornata di studi  
in collaborazione tra  
Fondazione  
del Teatro Stabile di Torino  
DAMS - Università di Torino

Ore 9.30  
Saluti.

**Teatro  
Vittoria**  
via Gramsci, 4  
12 febbraio  
2007

Walter Le Moll  
(Fondazione  
del Teatro Stabile di Torino)

Franco Perrelli  
(DAMS - Università di Torino)

Ore 9.45  
Presiede Franco Perrelli

Guido Paduano  
(Università di Pisa)  
*Antigone  
e la democrazia ateniese.  
Un personaggio sottovalutato*

Giulio Guidortzzi  
(DAMS - Università di Torino)  
*Amore e odio: per una lettura  
antropologica dell'Antigone*

Gustavo Zagrebelsky  
(Università di Torino)  
*Il diritto di Antigone  
e la legge di Creonte*

Ore 15.00  
Presiede Franco Perrelli

Francesco Carpanelli  
(DAMS - Università di Torino)  
*Antigone "vergine" (Sofocle),  
Antigone "sposa" (Euripide)*

Roberto Alonge  
(DAMS - Università di Torino)  
*Antigone:  
un mito inflazionato  
dalle rivisitazioni*

Claudio Longhi  
(Università IUAV di Venezia)  
*Recitare il mito:  
Antigone sulle scene moderne*

Ingresso libero fino ad esaurimento  
dei posti disponibili

Info:  
tel. 011 516 9404

www.teatrostabiletorino.it



in collaborazione con Associazione Culturale Mistras

ZARA