

Poste Italiane. Spedizione A.p. 70% - D.C.B. Torino - n. 3/2006

teatro/ PUBBLICO

English version
inside





Spettacoli 2006/2007

nuova stagione teatrale

info

biglietteria TST

Via Roma, 49

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

numero verde

800 235 333

informazioni 24 ore su 24

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

vendita telefonica

È possibile acquistare i biglietti a prezzo intero per tutti gli spettacoli della stagione (pagamento con Carta di Credito) telefonando allo 011 563 7079

orario 12.00-18.00 dal martedì al sabato

biglietteria on line

(pagamento con Carta di Credito), www.teatrostabiletorino.it

www.teatrostabiletorino.it

info@teatrostabiletorino.it

redazione@teatrostabiletorino.it

Teatro/Pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu, Adriano Bertotto

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Progetto Grafico Stoppini.org

In redazione

Ilaria Godino (caporedattore)

Daria Aime (impaginazione), Lorenzo Barello, Patrizia Bologna, Silvia Carbotti, Daria Dibitonto, Giorgia Marino

Realizzazione di Gianpaolo Alciati

Art consulting Paola Manfrin

Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Relazioni esterne Elisabetta Donat-Cattin

Hanno collaborato a questo numero

Giusi Bivona, Azzurra Camoglio, Roberta Ferraresi,

Maria Grazia Gregori, Franco Perrelli, Valentina Sansone,

Elisa Guzzo Vaccarino; traduzioni Chiara Cattaneo

Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino

Tel. 011 5169 404

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Stampa Arti Grafiche Roccia

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

Immagine di copertina e quarta di copertina:

PAOLA PIVI

100 Chinese, 1998/2005

Live performance daily at the Frieze Art Fair. London

October 21 - 24, 2005

Courtesy the artist

Produced by The Wrong Gallery, New York; RS & A, Ltd.

London; Galleria Massimo de Carlo, Milan; Galerie Emmanuel

Perrotin, Paris

PRODUZIONI TST

Le lacrime amare di Petra Von Kant

Teatro Astra

2 - 15 novembre 2006

Macbeth

Teatro Astra

13 - 25 marzo 2007 - prima nazionale

Fahrenheit 451

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

11 aprile - 6 maggio 2007 - prima nazionale

PRODUZIONI TST/RIPRESE

Lo specchio del diavolo

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

21 ottobre - 12 novembre 2006

LinksLab : un Laboratorio di formazione per spettatori ed attori

R & J Links

Cavallerizza Reale, Manica corta

2 novembre - 17 dicembre 2006

Disco Pigs

Cavallerizza, Maneggio Reale

3 - 10 novembre 2006

Il silenzio dei comunisti

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

29 maggio - 17 giugno 2007

MUSICA PER IL TEATRO, TEATRO PER LA MUSICA: DUE PROSPETTIVE CONVERGENTI

Un'iniziativa comune Fondazione del Teatro Stabile di Torino e Unione Musicale

Didone

Teatro Carignano

7 - 9 - 11 novembre 2006 (recita TST 11 novembre 2006)

Eraritjaritjaka, il museo delle frasi

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

23 - 28 gennaio 2007 (recite TST 23-27-28 gennaio 2007)

(Spettacolo con sopratitoli in italiano)

Oedipus in Kolonos

Auditorium Giovanni Agnelli del Lingotto

6 - 7 marzo 2007 (recita TST 6 marzo 2007)

(Spettacolo con sopratitoli in italiano)

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro/
PUBBLICOAllegro
problematico

di Walter Le Moli

Il Teatro Stabile di Torino, nella stagione che si è appena conclusa, ha svolto un programma difficile, forse tra i più complessi ed articolati mai realizzati in Italia, ed è diventato membro, con votazione unanime, dell'Unione dei Teatri d'Europa, di cui fanno parte, per l'Italia, il Piccolo di Milano e il Teatro di Roma.

È questo ci rende allegri.

Allo stesso tempo, questa situazione ci pone di fronte a considerevoli problemi, perché nel confronto con il resto del Continente usciamo mortificati: non godiamo, rispetto agli altri paesi europei, di apparati di legge adeguati, non esistendo una pari considerazione tra sistema musicale e sistema teatrale. Nel nostro paese non possiamo contare su una progressiva preparazione al teatro da parte dei sistemi scolastici (il teatro, come la musica, è una lingua), il che vuol dire approssimazione nella formazione anche del pubblico. Manchiamo totalmente perfino dell'idea che i Teatri Stabili "contengano" delle compagnie stabili pubbliche, il che rende impossibile fare programmi di repertorio. Le nostre strutture non dispongono di quei grandi e moderni palcoscenici pensati per la prosa, che, sin dagli inizi del Novecento, hanno permesso di superare il concetto di scenografia a favore dello "spazio scenico" agganciandola allo sviluppo dell'architettura e dell'arte del '900. Non riusciamo, infine, ad immaginare la creazione di reti, sistemi, sinergie stabili non solo in Italia, ma tra Italia ed Estero. L'Istituzione deve perciò, come in tanti altri settori della vita italiana, essere ripensata per potersi interfacciare con il sistema europeo. Per questo obiettivo, non si può strutturare sulle "mode" e, se pure si può e si deve innovare, è necessario mantenere la consapevolezza che nel momento in cui si accoglie il "nuovo", lo si storizza. Spetta, insomma, all'Istituzione favorire la rivitalizzazione della storia teatrale, ma spetta ad altri la moda o il consumo, e assumersi l'onere della selezione è quindi un problema assai serio.

Costruire il concetto di Istituzione teatrale nel nostro Paese è dunque uno dei compiti più difficili che possa

SEGUE A PAGINA 2

giugno/luglio/06

Le Moli allegro problematico; **Re Rebaudengo** un nuovo luogo di incontro; **Alfieri** una nuova stagione; **Porcheddu** modelli e sistema; **De Marinis** la riforma di Artaud; **Perrelli** il Novecento oltre la finzione; **Gregori** Piccolo: sogno e segno; **Carlotto** formazione tra maestri e allievi; **Giglio** scelte di libertà; **Faivre d'Arcier** tra Francia e Italia; **Rigola** il sistema Spagna; **Motus** oltre la ricerca; **Della Casa** cinema e impresa; **Sandretto Re Rebaudengo** arti contemporanee e sistema; **Vaccarino** danza che fare; **Sini** filosofia e ragione; **Nuova Europa** Stojanović, Ronen; **Architettura** Davico, De Giuli; **Arte** the wrong gallery

Un nuovo luogo di incontro

di Agostino Re Rebaudengo

Nel presentare una nuova stagione, desidero sottolineare alcuni aspetti importanti che connotano l'attività della Fondazione del Teatro Stabile di Torino, di recente entrata a far parte dell'Unione dei Teatri d'Europa, e la collocano in un contesto più ampio e significativo. Il nostro teatro ha dimostrato con le idee e con i fatti di essere all'altezza di un progetto di riforma e rinnovamento – intrapreso nelle passate stagioni – unico in Italia. La Fondazione ha svolto appieno il proprio ruolo di Istituzione culturale in una città che ha deciso di puntare chiaramente sullo spettacolo dal vivo e sul sistema cultura per disegnare il proprio futuro. In questo senso, la presenza dello Stabile di Torino nel territorio della città si è decisamente strutturata e fortificata.

L'intensa attività della passata stagione – culminata in molteplici eventi di altissima qualità, come il progetto *Domani* e il Premio Europa per il Teatro assegnato a Harold Pinter – ha testimoniato la validità e la complessità di un disegno articolato e

SEGUE A PAGINA 2

Fare modello
di un sistema

di Andrea Porcheddu

In effetti sarebbe interessante tornare ai semiologi russi della scuola di Lotman e al concetto di "sistema modellante secondario". «Quello che è possibile osservare – scrive Marco De Marinis, nel suo *Capire il Teatro* – è che il teatro, inteso soprattutto come rappresentazione e recitazione, nascendo dalla rielaborazione dei codici culturali del proprio tempo, finisce spesso per influire su di essi e, a volte, per modificarli. In particolare accade che l'attore, la sua maniera di muoversi, gestire e parlare, il suo "stile", in scena e fuori scena, vengano assunti, più o meno deliberatamente, come modello in certi ambienti sociali». Dunque teatro come modello, ancorché secondario.

E con quale ricezione? Ovvero, in quali ambienti sociali?

Per Jauss è l'orizzonte d'attesa: ossia il contesto in cui agisce, e attecchisce, il teatro. Così, fermiamoci un istante per guardare, non solo metaforicamente, l'orizzonte. In quest'Italia, dove per Marco Bellocchio "comandano i morti", si tenta faticosamente di ricominciare: di rimettere in moto una macchina appesantita e indolenzita. Siamo usciti frastornati e amareggiati dai pesanti

SEGUE A PAGINA 2

capitare, perché significa istituire un "canone" che non c'è e perché, nel confronto con i teatri europei, ci troviamo a dialogare con Paesi, con popoli, che vivono tradizioni teatrali molto molto radicate.

E da questo confronto non usciamo rasserrenati neppure se ci spostiamo sul terreno della scena non convenzionale, eclettica, innovativa. Una scena che esiste, forse anche più che in Italia, in molte nazioni europee dove però le Istituzioni mantengono ben salda la loro autorevolezza e la capacità di interfacciarsi anche con le avanguardie più estreme della creazione artistica. Insomma, non è la forma o l'approccio che modifica l'importanza delle Istituzioni (questo semmai fa parte del gioco della dialettica artistica) ma è la predisposizione, la strutturazione originaria. Noi

non possiamo che accontentarci di scontrarci sulle forme e perdere di vista la sostanza.

E così, oggi, nel momento in cui lo Stabile di Torino entra nell'Unione dei Teatri d'Europa, con strutture come Odeón di Parigi, Lliure di Barcellona, Frankfurt Schauspielhaus, Royal Shakespeare Company, Dramaten di Stoccolma, Teatro Studio di Mosca, Habimah di Tel Aviv, Katona di Budapest e molte altre, deve guardare a questo riconoscimento in maniera complessa.

Possiamo davvero pensare che Teatro d'Europa sia solo una medaglia?

Per questo l'allegro è problematico.

(W.L.M.)



FARE MODELLO DI UN SISTEMA - segue dalla prima

tagli al FUS, accolti come una scure implacabile che ha reciso germogli in crescita e piante floride. Ma nessuno si è tirato indietro. Allora il teatro, come sistema modellizzante, ha ancora qualcosa da dire. Mentre il calcio frana sotto intercettazioni, giochetti, scommesse; mentre l'industria cede il passo ai nuovi mondi orientali cinesi e indiani; mentre la ricerca emigra, sempre più, in altri laboratori; mentre il Vaticano lancia i suoi strali contro ogni possibile società civile, il teatro, il vecchio teatro, continua a macinare pensiero, idee, innovazioni, ma anche economie e posti di lavoro. Sembra paradossale, ma non è così: quella teatrale è un'azienda che può funzionare, che può produrre reddito, che può ancora illuminare il mondo e la società di una luce bella, viva. Guardiamo l'orizzonte, allora, e pensiamo cosa ci dice: ci sono artisti in Italia, tra i più amati e apprezzati della scena europea. Ci sono strutture che hanno fatto la storia dello spettacolo nel mondo: non solo nella prosa, ma anche, e soprattutto, nel teatro musicale, nell'opera, nel canto. C'è una cinematografia vivace, inquieta, fatta di grandi maestri e giovani estremamente incoraggianti. E c'è un pubblico, affezionato, partecipe, curioso, che sceglie, che si muove, che applaude, ride, pensa. Nonostante tutto, nonostante la miseria crescente, le tasche sempre più vuote: non si rinuncia ad un cinema, ad uno spettacolo.

Allora, ecco, perché dobbiamo tornare a "capire il teatro": ovvero perché si tratta di pensare non solo in termini economici al futuro delle nostre scene, ma anche in termini di progettualità, di strategia, di proposte. Il FUS va non solo reintegrato, ma rafforzato, per parametralo al contesto europeo. Ma il teatro deve dimostrarsi capace di gestire un simile flusso di finanziamento: deve essere un "sistema modellizzante" in grado di dare indicazioni al sistema sociale nazionale.

Un'utopia? Non troppo, se si pensa che spesso, in passato, è stato così.

Per questo Teatro/Pubblico, nel chiudere una stagione e nell'aprire una nuova, ha voluto indagare la scena europea. Intanto per capire come il teatro italiano viene visto all'estero, e per interrogare professionisti, studiosi, operatori di altri paesi, chiedendo loro consigli, proposte, indicazioni. Quel che pare necessario, infatti, è riflettere su cosa sia necessario per "riformare" - rinnovandolo, rilanciandolo - il teatro italiano. Necessario, dunque, tornare ai grandi Riformatori, ai Padri Fondatori della scena italiana ed europea, riflettendo con alcuni storici del teatro sull'attualità di percorsi fatti in passato. Ma non solo: si tratta, qui, di porsi dialetticamente, in modo propositivo, nei confronti del nuovo Governo. L'amministrazione Prodi ha fatto una scelta precisa, individuando nel vice-presidente del Consiglio Rutelli un ministro della cultura sicuramente forte: si spera, quindi, che questo voglia significare (e le prime dichiarazioni sono in questo senso) un segno di attenzione per i Beni e le attività culturali. Per questo abbiamo chiesto ad esperti di cinema, arte, danza, a studiosi e filosofi di riflettere sullo "stato dell'arte", per capire in che direzione possa svilupparsi il sistema culturale italiano. Infine, abbiamo ritenuto importante aprire le nostre pagine ai due nuovi membri della prestigiosa Unione dei Teatri d'Europa: Habimah di Tel Aviv e Teatro Nazionale di Belgrado che, come il Teatro Stabile di Torino, si sono associati all'Ute nell'ultima sessione.

Dunque una panoramica ampia, sicuramente non esaustiva, spunti di riflessione e di analisi che possano stimolare nuove domande, nuove indicazioni. Nuovi, possibili, sistemi modellizzanti...

(A.P.)

UN NUOVO LUOGO DI INCONTRO segue dalla prima

pluriennale fortemente condiviso da tutte le componenti del teatro. Se però dovessimo tracciare un primo bilancio di questo triennio appena concluso, verrebbe da dire che si sono solo poste le basi, le solide fondamenta di una nuova, possibile, crescita.

Ci avviamo, quindi, ad un nuovo triennio che si basa su un piano strategico rinnovato e qualificato. Innanzi tutto, accompagnando e ampliando l'orientamento espresso dalla Città, il Teatro Stabile di Torino si apre all'Europa, non in modo "straordinario", ma avviando una serie proficua di incontri, scambi, ospitalità e coproduzioni. In questo senso, estremamente significativa è l'adesione alla prestigiosa Unione dei Teatri d'Europa, associazione che raccoglie numerose tra le migliori istituzioni teatrali d'Europa. Siamo estremamente orgogliosi di far parte dell'Ute, e siamo certi che la nostra non sarà una partecipazione solo formale, ma attiva e creativa.

Abbiamo intenzione di fare delle nostre sale, dunque, altrettanti spazi adeguati alla migliore produzione internazionale, che troverà, qui a Torino, una sede naturale di quella virtuosa circuitazione europea di idee e di artisti che connota il nostro continente.

Aprire all'Europa, allora, significa anche prevedere produzioni che possano essere "esportate", che possano parlare il linguaggio universale del teatro. La direzione artistica ha decisamente abbracciato queste prospettive.

Profonda attenzione, inoltre, verrà sempre più data al sistema formativo di nuove leve artistiche: grazie alla pluriennale attività della Scuola, grazie ai numerosi corsi di formazione rivolti non solo agli studenti delle scuole superiori ma anche - in forma di aggiornamento - ad insegnanti e professionisti di settore, si vuole aprire un percorso di crescita possibile, tale da fare dei nostri attori veri protagonisti di una nuova scena europea e di fornire al nostro pubblico strumenti sempre più adeguati per apprezzare quanto accade nei teatri del mondo. Pensiamo, dunque, di rilanciare ulteriormente l'attività della nostra scuola, allo scopo di portarla al livello delle eccellenze europee di settore.

Nelle nostre strategie trova posto prioritario anche un rinnovato rapporto con il pubblico, in particolare con le giovani generazioni. Dopo aver ridisegnato e ampliato la "mappa" teatrale cittadina, fatta di nuove sale e di un dialogo rinforzato e reciproco con le tante realtà teatrali espresse dal territorio, ora la Fondazione del Teatro Stabile ha intenzione di adeguare la propria offerta a standard qualitativi e di fruibilità adeguati al nostro tempo. Rinnovare la struttura significa anche dotarla di mezzi e tecnologie che consentano allo spettatore affezionato o al giovane curioso di accedere facilmente alla proposta teatrale.

In questo senso la revisione delle procedure organizzative, il raggiungimento della certificazione di qualità, la razionalizzazione del sistema di vendita di abbonamenti e biglietti, soprattutto on-line, anche grazie all'accrescimento del nostro sito, appaiono tutti fatti naturali e conseguenti. Connotare fortemente i nostri spazi teatrali, facendo proposte chiaramente identificabili, tutte improntate alla eccellenza artistica nazionale ed internazionale significa farli diventare sempre più luoghi per promuovere il pensiero contemporaneo, l'incontro tra cittadini, il dialogo su temi scottanti ed attuali. Nonostante il difficile periodo economico, segnato dai tagli al Fondo Unico per lo Spettacolo deciso dal passato governo, la Fondazione Teatro Stabile non si è fermata, ma anzi rilancia il proprio percorso.

Significativa, in questo senso, è la scelta di rinnovare l'immagine stessa dello Stabile, grazie alla collaborazione della prestigiosa scuola di Emanuele Pirella: una nuova grafica, coordinata e incisiva, per indicare - simbolicamente e concretamente - una nuova fase nella vita del nostro Teatro. Ci avviamo verso un nuovo ciclo, improntato ad un sincero e condiviso europeismo, ad una crescita qualitativa e strutturale, ad una sistematica attenzione al pubblico. Come Istituzione culturale riteniamo doveroso svolgere nel miglior modo possibile il nostro compito, con serietà e rigore: solo così, infatti, potremmo far volare la fantasia, far germogliare i fermenti artistici, fare del teatro un nuovo, profondo e autentico, luogo di incontro.

(A.R.R.)

In alto,
Martin Creed: *Work No. 122: All the sounds on a drum machine, 1995 - 2000 - Drum machine, amplifier, and plinth - Dimensions variable - Courtesy the artist and Gavin Brown's enterprise - October 12 - November 16, 2002*

Una nuova stagione per Torino

Intervista a Fiorenzo Alfieri
di Ilaria Godino

Questa riconferma, quasi vox populi, come Assessore alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura la consegna a una Torino profondamente mutata, ma tuttora in una fase di transizione verso un deciso protagonismo in Italia e in Europa, con una funzione di ideazione e vetrina per la produzione culturale. Quali possono essere le nuove strategie per la nostra città?

D'ora innanzi, tutto deve essere finalizzato ai 150 anni dell'Unità d'Italia. 150 anni furono festeggiati con l'Esposizione Universale del 1911 che portò a Torino 7 milioni e mezzo di turisti; il centenario con *Italia '61* che vide a Torino 6 milioni e mezzo di persone. Si tratta quindi di un'opportunità, diversa dalle Olimpiadi, ma ugualmente di rilievo mondiale che per di più ha la possibilità di mantenere l'attenzione sulla nostra città per un periodo molto lungo. Si partirà nel mese di marzo 2011, quando l'Italia unita celebrerà il suo centocinquantesimo e si proseguirà fino alla fine dell'anno. Per l'occasione tutto il sistema culturale dovrà essere sistemato: il Museo Egizio riallestito, la Galleria Sabauda spostata nella manica lunga di Palazzo Reale, la nuova biblioteca centrale costruita, il Science center collocato alle OGR, la GAM a Torino Esposizioni, gli spazi per le mostre al Palazzo a Vela, il Museo del Cinema ampliato nel limitrofo Palazzo della radio, il Museo dell'Automobile e quello del Risorgimento completamente ristrutturati e così via. Naturalmente dovranno essere terminati il passante ferroviario, la stazione di Porta Susa, la metropolitana fino a Rivoli, l'alta velocità per Milano... I visitatori troveranno un punto centrale di ritrovo nella zona Porta Susa/OGR/Grande biblioteca/raddoppio del Politecnico e poi una rete straordinaria di beni culturali dislocati in tutta la città, ai quali vanno aggiunte Venaria e le altre residenze sabauda.

Non c'è un minuto da perdere: ci aspetta di nuovo una grande performance.

La nuova identità di Torino mette ai primi posti la cultura. Pensa che il cittadino abbia una piena consapevolezza di questa recente ridefinizione, che intervenga profondamente sul genoma della Città?

Quando abbiamo aperto le porte di Palazzo Madama ristrutturato, lo scorso 23 dicembre, si è formata una coda di cittadini che in meno di tre settimane ha raggiunto l'incredibile numero di 176.500. Questo è uno dei tanti segnali che i torinesi hanno lanciato per dimostrare la loro convinzione che la cultura è uno dei punti di forza sui quali scommettere per il futuro della città: un punto di forza che per di più è anche piacevole, coinvolgente e aiuta a crescere e a migliorarsi. I cittadini gradiscono l'intrattenimento, ma gradiscono ancora di più le occasioni che si rivolgono a loro come persone intelligenti disposte a capire di più.

Quali sono le tensioni intellettuali che ha colto in questi ultimi mesi da parte dei settori strategici cittadini (teatro, musica, cinema)? Come pensa di intervenire nel breve e nel lungo periodo?

Più che riguardare l'intellettualità le tensioni che avverto e che condivido convergono sulla necessità di incentivare il più possibile la produzione culturale con radici torinesi, promuovendo il più possibile le iniziative che vedono coinvolti i giovani talenti. Non possiamo accontentarci di una buona offerta culturale rivolta ai cittadini, bisogna davvero pensare alla cultura come motore di sviluppo e quindi considerarla anche dal punto di vista occupazionale e soprattutto della creatività/innovazione. Non si può costringere con la forza

gli operatori culturali del territorio ad essere geniali e ad assumere rilievo internazionale. Parafrasando Egdard Morin possiamo dire che ci vuole il 100% di natura e il 100% di volontà politica; la prima non possiamo crearla noi dal nulla, la seconda invece rientra nelle nostre dirette responsabilità e cercheremo di esercitarla. In particolare non bisognerà farsi scappare le genialità che il capriccio della natura vorrà regalare i prossimi anni al nostro territorio.

Durante il suo precedente mandato, il Teatro Stabile di Torino ha raggiunto importanti obiettivi, diventando una Fondazione, ampliando la mappa degli spazi teatrali cittadini, entrando a far parte della prestigiosa Unione dei Teatri d'Europa. Nonostante i pesanti tagli al FUS decisi dall'ultima finanziaria, il Teatro Stabile ha strutturato le basi per una crescita importante, nel segno dell'Europa. Come giudica questo percorso?

Si tratta di un cammino che la Città ha voluto e che ha trovato proprio nel sostegno economico del Comune la principale condizione per il suo sviluppo. Ovviamente senza la lungimiranza e le capacità imprenditoriali degli organismi dirigenti del TST non sarebbe stato possibile raggiungere così tanti importanti obiettivi; ma senza le risorse aggiuntive rispetto al passato messe a disposizione da parte del Comune la linea seguita dal TST avrebbe incontrato molte più difficoltà realizzative. Il piano strategico di Torino e della sua area metropolitana individua nella cultura una delle linee di sviluppo principali. Nel cosiddetto sistema culturale il teatro occupa uno spazio essenziale perché, come è avvenuto nel passato e come dovrebbe di nuovo avvenire in futuro, è la modalità inventata dall'uomo per aiutarsi a riflettere e a condividere valori fondamentali con gli altri; e anche perché è uno dei mezzi più rapidi ed efficaci per posizionare una comunità culturale (e non solo) nel panorama internazionale. Mi pare che il progetto del TST abbia esattamente questi due obiettivi: offrire ai cittadini tante occasioni per confrontarsi con gli aspetti salienti della società moderna e contribuire a far conoscere e stimare Torino in Italia, in Europa e nel mondo.

In questi ultimi anni l'istituzione pubblica ha mostrato come un più deciso protagonismo possa realizzare un circolo virtuoso di collaborazioni e intrecci tra strutture che creano cultura. Proseguirà in tal senso il progetto di creazione di una Fondazione che unisca prosa e lirica a Torino?

Sono convinto che non abbia nessun senso creare una Fondazione unica per la prosa e la lirica soltanto per motivi economici o organizzativi. La proposta d'altra parte non è venuta dalle istituzioni, ma dai due teatri e in particolare dai due direttori artistici: Marco Tutino e Walter Le Moli. Sono loro che sentono la necessità di abbattere le barriere espressive che oggi spaccano il teatro: prima fra tutte quella che vede la musica da una parte e la parola dall'altra. Quando si vuole innovare, quando si vuole tornare in mare aperto, quando si vogliono aprire le finestre per fare entrare aria fresca è sempre opportuno tornare alle origini, ripensare nel nostro caso a quando e a come è iniziata la storia di quello che chiamiamo teatro. Questo era innanzitutto una priorità sociale, non un intrattenimento per il tempo libero. Ritorno al concetto al quale ho già accennato. I Greci, quando arrivavano in una nuova località della Sicilia o della Calabria, prima di ogni altra cosa cercavano il posto per costruire il teatro: prima il teatro e poi le case. Perché? Perché in quel luogo particolare si teneva insieme la comunità e lo si faceva non con delle lezioni cattedratiche



o dei comizi politici ma attraverso le forme di comunicazione specie-specifiche (come direbbe Chomsky) dell'uomo: la narrazione di storie, la musica, la danza in luoghi di superba bellezza, al passaggio tra il giorno e la notte, usando fuochi, maschere, immagini fortemente colorate. La specie umana è fatta così: reagisce a questi stimoli e allora quando la vogliamo impressionare dobbiamo usarli, se possibile, tutti insieme: ognuno per ciò che può dare. Bisognava, all'origine, che le persone uscissero dal teatro diverse da come vi erano entrate e che portassero a lungo con sé le cognizioni/emozioni che là le avevano fortemente colpite. Non mi pare strano che oggi si desideri ritrovare un senso al teatro e ci si ribelli all'idea che venga relegato tra le forme di intrattenimento per il tempo libero. Per ritrovare quel senso mi pare logico che si cerchi di creare una nuova situazione di partenza che non si ponga barriere, steccati, confini prima ancora di cominciare. Abbiamo la possibilità a Torino di creare una struttura che si occupi contemporaneamente di quelle cose che oggi si chiamano lirica, prosa, danza, musica colta e, ancora più importante, anche di tutto ciò che può interconnettere tra di loro queste diverse forme di espressione mettendosi così in sintonia con ciò che si va sperimentando oggi nel mondo delle arti performative, senza chiedersi a priori in quale casella inserire ogni nuova creazione. O questo ragionamento ha senso o se no, almeno per quanto mi riguarda, non starò certamente a perdere tempo nell'inseguire una nuova formula organizzativa priva di contenuto. Se invece il progetto culturale risulterà fondato, non credo che si incontreranno particolari difficoltà a realizzarlo. Abbiamo alle spalle la creazione della Fondazione Torino Musei che ormai da quattro anni gestisce in modo unitario i diversi musei civici (il Museo di Arte Antica di Palazzo Madama, la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, il Borgo Medioevale, il Museo d'Arte Orientale) ognuno dei quali aveva un suo direttore e una sua struttura consolidata negli anni. Non solo si sono razionalizzate le nuove strutture gestionali ma si è aperto un discorso culturale completamente nuovo che non ha steccati predeterminati al suo interno. Un unico teatro pubblico capace di elaborare al suo interno progetti aperti e innovativi e di offrire ai cittadini un cartellone dove siano presenti ovviamente prodotti tradizionali appartenenti alle diverse categorie ma anche operazioni innovative capaci di anteporre il senso e la funzione sociale e umana del teatro al fatto che si debba necessariamente procedere come si è sempre fatto, per la semplice ragione che si è sempre fatto così, mi parrebbe davvero una bella e buona cosa.

In alto,
Paul McCarthy & Jason Rhoads:
Humpback (The Fifth Day of Christmas), from "13 Days of Christmas Shit Plugs" series, 2002
Santa Claus, angel, ribbon, shit, audio CD, CD player, catalogs, snow, lights - Courtesy the artists and Galerie Hauser & Wirth, Zurich - December 12, 2002 - January 17, 2003

Danzare al contrario con Antonin Artaud

Intervista a Marco De Marinis
di Andrea Porcheddu

Nel 1999 lei ha pubblicato un libro significativo, *La danza alla rovescia di Artaud*: uno studio che, anticipando i tempi, ha "scoperto" il Secondo teatro della Crudeltà. Una prospettiva oggi suffragata da nuovi studi: si torna dunque a parlare di Artaud, in particolare dell'ultimo periodo, dopo la deferenza a Rodez. Ma questo "eterno ritorno" di Artaud, la presenza del suo pensiero, i continui riferimenti al progetto di riforma, sembrano costanti del panorama novecentesco: il teatro della Crudeltà sembra essere un punto di riferimento imprescindibile, dagli anni Sessanta ad oggi, tanto da rendere Artaud una presenza quasi "ingombrante". Come spiega questo fenomeno?

Antonin Artaud è un artista, un autore, un teorico con cui non smettiamo di fare i conti. Questo è tanto più straordinario oggi, perché uno degli elementi che connotano il paesaggio teatrale attuale è proprio la "fuoriuscita" dal Novecento teatrale, e quindi anche dalla cultura teatrale del secolo scorso. Sentendo parlare gli artisti di teatro, i gruppi di punta – di quello che una volta veniva chiamato "teatro di ricerca" e oggi è semplicemente teatro di cultura e d'arte, non commerciale –, è sempre più evidente quanto si riducono i riferimenti ai grandi maestri del Novecento. Stanislavskij, Grotowski, Mejerchol'd o Craig vengono citati sempre meno, a riprova di quanto sostengo da tempo: è in atto una frattura, una "fuoriuscita" o comunque una discontinuità abbastanza netta – e in alcuni consensuale, voluta, come nel caso di uno dei punti di riferimento della ricerca teatrale di oggi, Romeo Castellucci – da tutto quello che è la cultura teatrale del Novecento e da tutto quello che ha significato. Artaud è una delle poche eccezioni – accosterei in modo diverso Carmelo Bene – e continua a essere non soltanto citato ma anche molto presente, in maniera a volte esplicita, a volte più sotterranea, ma ugualmente forte, nell'immaginario e nella cultura teatrale di oggi. D'altro canto, un aspetto straordinario di Artaud – lo sottolineo già nell'Introduzione alla prima edizione de *La danza alla rovescia di Artaud*, che viene adesso ripubblicato dall'Editore Bulzoni di Roma – è il suo essere stato l'uomo di teatro, o comunque il teorico teatrale, che ha maggiormente influenzato le arti del Novecento, con una interdisciplinarietà e una trasversalità che non hanno uguali. Possiamo pensare che l'incisività in campo teatrale sia stata più profonda, per ovvie ragioni, nel caso di Stanislavskij, che ha elaborato addirittura un metodo di recitazione; che Brecht sia stato maggiormente presente per certe teorizzazioni: ma non c'è un altro artista e un altro teorico teatrale che abbia avuto come Artaud la capacità di influenzare tutte le arti, dalla musica alla poesia, dal cinema alla danza, perfino in Oriente. Non solo è, in qualche modo, uno dei primi teorici euro-asiatici perché, come sappiamo, la sua visione teatrale nasce dall'incontro con l'arte di Bali, ma è anche vero il contrario: in Giappone, già negli anni Cinquanta, una serie di movimenti e avanguardie attingono all'Occidente e prendono da Artaud l'idea di "crudeltà", uno degli ingredienti alla base di fenomeni avanzatissimi come, ad esempio, la danza Buto. Pensiamo, poi, al fenomeno di frontiera e di confine tra le arti visive e il teatro della performance, che ha sicuramente in Artaud – sia a proposito che a sproposito – un riferimento doveroso, anche se spesso dannoso sia per il cosiddetto artista che per Artaud. Anche questo è però significativo: forse persino di una certa mercificazione delle parole, che da parole "forti" e vissute sulla propria pelle, sono diventate formulette, slogan, parole magiche come è inevitabile in una cultura come la nostra...

Peter Brook dichiarò che le teorie di Artaud erano impossibili da trasporre

concretamente in teatro: quali sono a suo giudizio i "canoni" del progetto di riforma del Secondo teatro della Crudeltà?

Nel Secondo teatro della Crudeltà, Artaud, con la radicalità e l'estremismo di vita e di visione che gli sono propri, mette a fuoco a suo modo quella che è stata una delle linee più avanzate del teatro del Novecento: quel crinale in cui ricerca sullo spettacolo e ricerca sull'arte scenica o dell'attore vanno a incontrarsi, al rovescio, con una ricerca sull'arte della vita o sulla vita come arte, auspici questa volta le nozioni fondanti del lavoro dell'attore su di sé. Il lavoro dell'attore su di sé è nozione che, come tutti sanno, viene portata in teatro e valorizzata da Stanislavskij e che però, nel corso del secolo, attraversa una serie di esperienze – lo stesso Stanislavskij degli ultimi anni, certe esperienze che vedono protagonista Copeau in Francia e poi soprattutto Artaud, prima di arrivare a colui che ha portato questa ricerca agli esiti sicuramente più avanzati, ovvero Grotowski – in qualche modo si rovescia. Questo lavoro su di sé, da "mezzo" per un fine artistico spettacolare, che è il prodotto teatrale, diventa in qualche modo un "fine": viene finalizzato a un esito che ha degli scopi di tipo diverso, che sono più direttamente esistenziali, e quindi etici e spirituali, piuttosto che artistici. Due linee che possono anche procedere separatamente, la linea di ricerca tecnica finalizzata all'arte e la linea di ricerca tecnica finalizzata a chi la porta avanti – all'individuo, all'essere umano e non più semplicemente all'attore – si vanno ad intersecare, e il loro intreccio produce risultati tra i più interessanti e avanzati...

È molto affascinante questa immagine dell'"Maestro al crepuscolo": parliamo del secondo Artaud, ma anche del secondo Stanislavskij, l'ultimo Grotowski, l'ultimo Brook... Sembra, insomma, che ad un certo punto il teatro non possa far altro che diventare uno strumento di ricerca esistenziale. E così?

Si tratta di una ricerca che "trascende", in qualche modo è un "superarsi": ho parlato di questa trascendenza che si manifesta nel teatro del Novecento, in termini di "superamento" e di "auto-superamento". È un auto-superamento che ha due modalità: il primo caso, l'auto-superamento nella forma grotowskiana, significa smettere di fare spettacoli; nel secondo caso significa auto-superamento nello spettacolo, continuare cioè a fare spettacoli mettendovi però dentro una diversa finalizzazione, un diverso modo di concepire il teatro. Sono le due possibilità emerse: superare lo spettacolo nello spettacolo, come capita a Barba, o anche Brook; oppure superare lo spettacolo smettendo di fare spettacolo, come è capitato a Grotowski, con tutta la problematicità che ne deriva. Gli eredi dell'esperienza grotowskiana, ad esempio, si interrogano oggi su come e se sia possibile, anche all'interno di quel percorso, ritornare allo spettacolo: ritengo che la ricerca che in questo senso si fa a Pontedera – sono reduce da un convegno abbastanza tempestoso sul tema – sia molto importante e per questo continuo a dar loro credito e fiducia anche se, a volte, non è facile...

Torniamo ad Artaud: c'è un'attenzione morbosa per gli anni della follia, per la devastazione degli elettroshock... Nel suo volume fa giustizia anche di questa attenzione morbosa, mostrando come lo stesso Artaud abbia tentato di uscire dalla vertigine della malattia mentale, di "ricostruire il corpo", di "riformare" il corpo proprio

attraverso il teatro. È questa la grande sfida, tutta teatrale, del Secondo periodo?

Bisogna abbandonare un po' di folklore, di voyeurismo che ha caratterizzato il modo di porsi nei confronti di Artaud che, anche quando era ancora vivo, era già visto come un "fenomeno da baraccone". Si pensi alla famosa conferenza del 1946, in cui tutta Parigi andava a vedere un "matto" che ritornava dal manicomio. Ciò non significa non fare i conti con il problema della "follia" di Artaud, perché è un problema che mette in causa la concezione di ciò che significano sanità, normalità, cura, o psichiatria come potere. Tutte le questioni successivamente emerse nel movimento della cosiddetta "anti-psichiatria", sono state anticipate in maniera straordinaria da Artaud: gli scritti che hanno messo in discussione i fondamenti della psichiatria e della psicanalisi si trovano da lui anticipati.

Fra l'altro, già gli scritti del 1925, quando Artaud curò da solo interi numeri di "Rivoluzione Surrealista", erano già in quella direzione: e non è un caso che le lettere al Papa Pio XII, al Dalai Lama, ai Rettori delle Università europee, ai primari dei manicomi vengano riprese nel 1946 – quando Gallimard comincia a fare il piano delle opere complete per pubblicarle – e Artaud progetta di metterle in testa al primo tomo (ciò avverrà poi soltanto con le prime due). C'è continuità, dunque: non è una questione legata alla follia di Artaud, non è una radicalità che nasce dopo i nove anni di manicomio. Sono questioni che lui affronta con la forza propria del Surrealismo già nel 1925 e che poi riprende e rilancia forte di un'esperienza di vita incredibile, che pochi altri potevano vantare. Detto questo, bisogna fare i conti con la follia: l'Artaud degli anni Quaranta è un Artaud folle per eccesso di lucidità, per capacità di vedere le cose. Anticipa tutto ciò che le scienze umane e sociali producono a partire dagli anni Cinquanta, come critica della società: quando parla di questa società come della "grande mascherata", la grande impostura che tutti ci imbroglia e tutti ci domina, porta fino in fondo istanze marxiane da un lato e freudiane dall'altro, coniugate in modo molto interessante. Cos'è il teatro negli anni Quaranta? Non è più un palcoscenico, non è più un'arte, non è più un luogo dove si va a veder recitare qualcuno, ma è uno strumento di lotta. Artaud si definisce un "insorto del corpo" e usa la scena come luogo in cui l'uomo – a patto di prendere coscienza di certi aspetti e di avere la forza di lavorare su di sé – può agire anche duramente, con grande lucidità, rigore, disciplina: usa la scena come uno strumento di "liberazione" proprio perché è il luogo in cui l'individuo si fa consapevole dei condizionamenti che lo dominano e lo spossano. L'uomo si attrezza, si procura gli strumenti per rompere gli automatismi di comportamento fisico, mentali, culturali. La scena, dunque, come luogo dove l'uomo si rifà, crea il famoso "corpo senza organi" e impara a "danzare alla rovescia": ecco l'immagine straordinaria che non a caso suggella l'ultima opera, il saggio estremo di Artaud. L'uomo rompe gli automatismi, dotandosi di un "corpo senza organi" – non la bassa macelleria dell'evisceramento come frainteso da qualcuno – privo di condizionamenti, di quella che Derrida chiamò "l'organizzazione". Non c'è la necessità di "amputare" una parte del corpo o di liberarsi fisicamente dell'organo, ma di liberarsi di ciò che l'organo o il funzionamento organico comportano: ovvero la massa di automatismi. Scrive Artaud che quando l'uomo avrà fatto questo si riapproprierà della sua vera libertà e ri-apprenderà a danzare alla rovescia.

Per un approfondimento sugli argomenti trattati in questa intervista:

Marco De Marinis

La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948) - Bulzoni, Roma 2006
Seconda edizione ampliata e aggiornata

Culture Teatrali

studi, interventi e scritture sullo spettacolo
rivista diretta da Marco De Marinis
Artaud/microstorie - Numero 11

/Oltre la finzione: la Seconda Riforma del teatro del Novecento

di Franco Perrelli

In un'intervista del 1994, Jerzy Grotowski guardava al teatro del Novecento, ritenendo che avesse conosciuto almeno due grandi Riforme: la prima legata ai nomi di Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov (ma anche di Craig, Piscator, Copeau e Artaud); la seconda, non scissa dalla precedente, dopo la depressione economica e la Guerra Mondiale, negli anni Sessanta, influenzata tra l'altro da Brecht, «troppo giovane per la prima riforma e già scomparso prima della seconda». I protagonisti di questa Seconda Riforma sarebbero senz'altro Julian Beck e Judith Malina, fondatori nel '47 del Living Theatre, che esplose a New York con *The Connection* di Jack Gelber nel 1959, lo stesso anno in cui Grotowski va a dirigere, con Ludwik Flaszen, nella remota cittadina di Opole il minuscolo Teatro delle 13 File, l'embrione dei suoi futuri laboratori.

La Seconda Riforma si dipana insomma fra due poli assai distanti, geograficamente e politicamente, fra gli Stati Uniti di John Cage e dell'astrattismo pittorico e la Polonia comunista, ma trova la sua comune ragion d'essere nella prospettiva del superamento di qualcosa che si ritiene popolarmente connotato all'attività teatrale: la finzione e l'illusione. Al centro della Seconda Riforma ci sono insomma l'ambizione, l'esigenza o l'utopia di un qualche recupero al teatro della vita. Parole d'ordine del Living diventeranno: «Non recitare. Agisci. / Non ricreare. Crea. / Non imitare la vita. Vivi. / Non scolpire immagini. Sii. / [...] Se non ti piace, cambialo». Come Grotowski, il suo allievo Eugenio Barba – dal 1964 a capo dell'Odin Teatret e altro grande protagonista della Seconda Riforma – stabilisce una concatenazione o un vero e proprio effetto di rispecchiamento fra la seconda e la prima metà del Novecento teatrale, fase nella quale operavano quelli che non esita a definire «i nostri antenati» ovvero quegli artisti attanagliati dall'insoddisfazione per il mestiere, che «si sono opposti al loro tempo e hanno forgiato l'idea di un teatro che non si limita allo spettacolo, non si rivolge semplicemente ad un pubblico, non si preoccupa solamente di riempire le sale». Secondo Barba, i grandi registi russi – in primo luogo, Stanislavskij e Mejerchol'd – il filone politico del teatro tedesco e, solitario e monumentale, Artaud, si sono confrontati con «i quattro problemi basilari per l'attore, non solo come essere un attore efficace; ma anche perché esserlo, dove esserlo e per chi», rimettendo in gioco «l'urgenza di lottare contro una sensazione di perdita di esistenza» diffusa sulle scene e rilanciando «una capacità d'essere, di sentirsi in vita e di trasmettere questa qualità essenziale agli spettatori. [...] «Bisogna ridare vita al teatro», esclama Artaud [...]. Parla di «vita» tout court. Stanislavskij, prima di lui, aveva parlato di organicità, Mejerchol'd di biomeccanica».

Dopo la seconda guerra mondiale, i problemi e gli interrogativi posti da questi «antenati», la questione di un efficace bioscenico, sembrano tutt'altro che risolti o conclusi nell'orizzonte storico nel quale si erano manifestati. Grotowski riconoscerà senza problemi: «Quando considero la tradizione globale della Grande Riforma del teatro da Stanislavskij a Dullin e da Mejerchol'd ad Artaud mi rendo conto di non aver iniziato dal nulla ma di operare in una definita e particolare atmosfera». I maestri della Seconda Riforma si considereranno così in assoluta continuità con quelli dei primi decenni del secolo, tanto da interiorizzare la legittima coscienza di essere a loro modo dei classici più che degli enfants terribles dell'innovazione e da proporsi il compimento di un ciclo.

Più o meno tutti, del resto, si confrontano con Konstantin Stanislavskij, che dal 1905 in poi – con Vsevolod E. Mejerchol'd e Leopold Sulzerzhitskij – aveva fondato la nozione stessa e, diremmo pure, l'inquietudine del teatro laboratorio, di uno «studio» cioè nel quale fosse possibile sperimentare sull'arte di un attore riscattato dalla passività e dalla routine della professione, addirittura dall'obbligo stesso della rappresentazione. Ha osservato ancora Barba che da Stanislavskij in poi gli esercizi praticati negli Studi cominciarono ad assumere la funzione di «formare il corpo-mente scenico», divenendo, «dal punto di vista dell'attore, il cuore stesso del teatro, una sintesi dei suoi valori».

Al di là del suo contingente aggancio storico al Naturalismo, la lezione di Stanislavskij si pone a capostipite di una linea di ricerca sulla verità e la naturalezza espressiva che sconfinerà nell'asserzione grotowskiana: «Per me,



moralità significa [...] esprimere, nel nostro lavoro, la verità tutta intera. È difficile ma è possibile. Ed è questo che crea tutto quanto vi è di grande in arte». La stessa tensione pragmatica e pur antinaturalistica verso un teatro della «verità tutta intera» – insieme «naturale e strutturato, spontaneo e disciplinato» – avrà determinanti personali riverberi anche nel lavoro di Eugenio Barba e dell'inglese Peter Brook, altro rilevante protagonista della Seconda Riforma. In un'intervista del '68, Barba ha affermato che Stanislavskij «è l'uomo che è riuscito ad abolire giustamente la frontiera artificiale fra il teatro e la vita; per lui, il teatro diventa un modo di vivere. Una forma morale». Da qui la trasmissione ai protagonisti della Seconda Riforma di un teatro come «contraccolpo che annienta la falsità anche quando la «mette in scena» – per citare l'antropologo Victor Turner – il quale ha riconosciuto di conseguenza alla parola *acting*, oggi, una doppiatura di significato: la condizione comune e quotidiana del «massimo della finzione, quando si «recita una parte» per nascondere qualcosa o dissimulare» e quella, essenzialmente grotowskiana, della realizzazione del «massimo di sincerità (l'affidarsi dell'io a una linea d'azione per motivazioni etiche, magari per raggiungere la propria «verità personale»». Per l'intero arco della sua attività e in maniera pressoché assoluta, è stato in effetti Jerzy Grotowski a sentire di «formulare delle risposte» agli interrogativi sollecitati da Stanislavskij, che aveva elevato a «ideale personale». Ludwik Flaszen, per anni stretto collaboratore di Grotowski, ha definito il suo «santo Graal» qualcosa che affondava principalmente in quella che Stanislavskij aveva individuato come la partitura dell'attore che, nel maestro polacco, con un percorso esemplare, «all'inizio era una partitura di segni corporali e vocali, composta artificialmente. Poi la partitura delle «reazioni» fissate, dei «punti di contatto», infine la riproducibile «corrente degli impulsi visibili». L'organicità allo stato puro che è la zona intermedia tra ciò che è corporale e ciò che è spirituale». Nell'ultimo decennio di vita, Stanislavskij aveva operato sulle «azioni fisiche», consapevole che «nulla comunica la condizione spirituale di una persona più nettamente e convincentemente del suo comportamento fisico». Vasilij O. Toporkov ha evidenziato che, con il metodo delle «azioni fisiche», l'attore «raggiunge la convinzione, penetra nella sfera dei sentimenti autentici, delle reviscienze profonde e perviene alla creazione del personaggio per la strada più breve», salvaguardando insieme la sopravvivenza e lo sviluppo del personaggio creato: «Quando la linea delle azioni fisiche è ben ancorata alle circostanze date della vostra vita, allora non è poi così grave se i sentimenti vengono meno; tornate alle azioni fisiche e proprio loro vi restituiranno i sentimenti perduti».

È questa la più cospicua eredità che Stanislavskij trasmette alla Seconda Riforma ovvero l'implicito dissidio fra mera rap-

presentazione e vita della materia scenica. Dopo tanti esperimenti sulla «memoria emotiva» – ha osservato Grotowski – Stanislavskij si rende conto che i sentimenti non dipendono dalla nostra volontà, ponendo finalmente «l'accento su ciò che è soggetto alla nostra volontà». Nel 1997-8, stilando il programma dei suoi corsi al Collège de France, Grotowski sosteneva ancora che, nell'ultimo Stanislavskij, si dischiudeva per l'attore (che non doveva più domandarsi «quel che aveva sentito in questa o quella situazione della sua vita personale, bensì quel che aveva fatto in questa o quella situazione») soprattutto l'analisi della «logica del comportamento colta al livello delle piccole azioni, che sono come i morfemi del comportamento umano». Stanislavskij – aggiunge Grotowski – «era convinto, e io sono d'accordo con lui, che se – nel processo del fare acting [jeu] – si ritrova ciò che si è fatto nella vita o ciò che si potrebbe fare in queste precise circostanze, la vita emotiva conseguirà di per sé, giustamente perché non si cerca di manipolarla».

Proseguendo il percorso di Stanislavskij e orientandolo dal realismo a «condizioni metaquotidiane (come nel caso delle pratiche rituali)» – ma senza ignorare tecniche «artificiali» come, per esempio, quelle derivate dai teatri orientali – Grotowski si è soprattutto soffermato sulla circostanza che «le piccole azioni sono sempre precedute dagli impulsi che procedono da dentro il corpo [du dedans du corps] verso l'esterno»; si tratta di impulsi che non appartengono «al campo fisico» e, «se il flusso degli impulsi che precedono le piccole azioni si libera, il corpo dell'attore diviene – nel suo comportamento – «organico», per utilizzare lo stesso termine di Stanislavskij».

Così, nella sua ricerca sulle «azioni fisiche», Stanislavskij aveva aperto una piccola breccia teorica che Grotowski ha dilatato al massimo, proiettando il suo lavoro proprio su quella «zona in cui «dentro il corpo», l'azione fisica è preceduta dall'«impulso». Lavorare in questa zona», per Ferdinando Taviani, significa proprio «muoversi nell'interfaccia fra il cosiddetto «fisico» ed il cosiddetto «spirituale»». Esattamente in tale spazio, nel tentativo di bruciare in esso ogni residuo interstizio o intervallo fra l'impulso e l'azione, si percepisce una corrente segreta, che percorre tutta la Seconda Riforma (presente del resto anche nella Prima; in Artaud, per esempio): l'influsso di una pulsione gnostica o una sensibile attenzione a forme di pensiero e di pratiche tradizionali, terze rispetto alle manifestazioni religiose e alla ragione illuministica, tese all'evidenziazione di un'euritmia dell'esistenza e di un armonizzarsi in essa del corpo e dello spirito in una sentita sintesi delle funzioni umane. È qualcosa che si rinviene, dichiaratamente ed estremisticamente, in Grotowski come in Peter Brook, ma persino, per vie originali, nei gruppi vincolati all'impegno politico o a un certo retaggio brechtiano come il Living (si pensi solo alle strutture simboliche di *Paradise Now*) o l'Odin (almeno nel caso de *Il Vangelo di Oxyrhincus*). Vorremmo così sottolineare che, fra gli artefici non evidenti, ma estremamente attivi, della Seconda Riforma andrebbero messe in conto figure come Carl Gustav Jung; «il maestro di danze» Georges Gurdjieff o ancora l'aspirazione abbastanza generalizzata alla realizzazione di una yoga per l'attore.

Su questa linea, di conseguenza, la ricerca della Seconda Riforma persegue un riassetto tendenzialmente monistico dei linguaggi espressivi e della purezza della comunicazione che spinge, tra gli altri, Brook a chiarire che «nel lessico teatrale esistono degli elementi comunicabili direttamente, senza passare attraverso la fase dei riferimenti culturali o d'altro tipo, che sono stati rimossi», giacché «esaminando le forme teatrali che parlano direttamente, noi esaminiamo in pari tempo tutto ciò che può far luce su quanto è capace di rendere più denso un atto teatrale». Soprattutto Grotowski e Barba, ma anche il Living meno sistematicamente, lavoreranno a fondo sulla ricerca di questa comunicazione primaria, talora translogica quanto transculturale, al limite fra l'intensificazione dell'esperienza teatrale e quella esistenziale in senso lato, facendone quasi un'insegna della Seconda Riforma.

In alto, un ritratto di Konstantin Stanislavskij (1889) Centro Studi del Teatro Stabile di Torino

/Formazione, prove di dialogo tra maestri e allievi...

Intervista a Roberta Carlotto
di Andrea Porcheddu

Partiamo, per questa conversazione, dal tema della Formazione che, attraverso l'Associazione Santa Cristina, è centrale nel suo percorso e fondamentale nelle iniziative da lei curate. Cosa significa, a suo giudizio, per un giovane artista confrontarsi con un maestro e in particolare con un maestro come Luca Ronconi?

Credo che la formazione sia un problema diffuso di questo Paese. Ognuno, poi, agisce nel proprio specifico: si tratta insomma di dare un contributo, soprattutto per aiutare i giovani perché, francamente, in ogni campo, e in particolare per lo spettacolo dal vivo, si può notare una certa difficoltà nel confronto con il resto dell'Europa. Allora, come una piccola goccia nel deserto, il teatro, soprattutto attraverso un grande maestro come Ronconi, può avere un senso come risorsa formativa.

L'Associazione Santa Cristina ha avuto anche quest'anno uno stuolo infinito di domande di aspiranti allievi che vogliono partecipare ai seminari di Ronconi...

Questa volta abbiamo dovuto selezionare oltre trecento allievi, per sceglierne appena venticinque.

Abbiamo cominciato questo percorso due anni fa, e dal primo "ciclo" sono usciti alcuni dei ragazzi che sono poi diventati quasi protagonisti non solo nella stagione del Piccolo di Milano, ma anche, ad esempio, del progetto *Domani* realizzato a Torino, dove – tanto per citarne due – i giovani attori che hanno interpretato i ruoli di Troilo e Cressida erano passati dalla scuola di Santa Cristina, provenendo dalla "Paolo Grassi" di Milano e dall'Accademia di Roma. Dunque, una "messa in opera", una possibilità di lavoro molto seria.

Quest'anno ci sono state più di trecento domande, quindi la selezione è stata durissima e, vorrei aggiungere, forse comunque "ingiusta" perché in tutti c'è una grandissima passione. E, per questi ragazzi, l'idea di avere Ronconi come maestro, ma soprattutto di averlo "a disposizione" per due mesi è elettrizzante. È questa, infatti, la condizione di lavoro che si vive negli spazi di Santa Cristina, un modello da collezionare: cosa che in Italia non credo esista...

In un casale bellissimo, in Umbria, si crea una sorta di "comunità teatrale", assolutamente unica anche dal punto di vista geografico-logistico...

È un posto separato, fuori città, un antico casale con spazi attrezzati: dunque un luogo dove si può attuare un lavoro veramente intensivo. Offre effettivamente anche l'occasione di creare comunità, perché poi si mangia tutti assieme, si lavora assieme, si vive assieme facendo teatro...

In questa nuova ondata ci sono volti interessanti? I venticinque selezionati sono promettenti?

Direi proprio di sì, ovviamente! Anche in questo corso lavoreremo sia sulla parte attoriale che su quella dell'approccio registico. I ragazzi che frequentano i corsi hanno tutti già fatto una scuola o comunque hanno già delle esperienze in questa direzione. E ci sono figure interessanti: per citarne alcuni, mi vengono in mente Ilaria Genatiempo, che ha fatto *Aleesti* con Castri; Giovanna Di Rauso, che ha

lavorato molto in teatro e cinema; Silvia Masotti, già protagonista di *Soldati*, che viene dalla scuola del Piccolo, poi Tatiana Lepore...

È vero che le donne sono infinitamente superiori agli uomini, ma qualche nome anche tra gli attori?

Piuttosto bravo è Vinicio Marchioni che viene da percorsi originali...

Ci sarà un esito finale?

Quest'anno è previsto un saggio finale, per gli attori, creato e curato per la regia interamente da Ronconi. Si sta ancora lavorando, Luca sta definendo le sue scelte. Posso dire che si è avviata una collaborazione con Emanuele Trevi per una selezione di brani da epistolari celebri, che costituirà l'ossatura drammaturgica. Per ora l'idea centrale, detta grossolanamente, è divisa in due parti: una prima, il cui punto forte sarà "la mente", si ritrova nella figura di Freud, e nelle sue lettere con Jung, con Lou Salomè o altri. La seconda ha come asse la Dickinson, e come tema "i sentimenti"...

Un altro progetto legato alla formazione, da lei curato, ha visto la luce a Napoli, con il Teatro Stabile diretto da Ninni Cutaia. Si tratta di *Arrevuoto*, fatto da Marco Martinelli con gli studenti del quartiere di Scampia. Un altro orizzonte, altre finalità, ma un segno molto forte...

Un percorso in qualche modo diverso, anche se basato sulla formazione, perché ha un aspetto maggiormente pedagogico. Si trattava di trovare un modo di lavorare con quei ragazzi avendo la sensibilità – e Marco Martinelli è una figura forte anche in questo senso – di aiutarli ad esprimersi. Quindi un valore pedagogico significativo. Abbiamo lavorato prevalentemente con ragazzi di quartieri molto difficili,



che hanno pochissime occasioni nella vita: per loro, quindi, quello del teatro è anche un modo per trovare fiducia. Non per diventare "attori", ma per sviluppare le proprie possibilità, per credere nei propri mezzi, affrontando difficoltà anche gravi come l'analfabetismo. Marco Martinelli ha fatto un ottimo percorso, aiutandoli a lavorare sulle loro potenzialità, cosa che la scuola non sempre fa.

Se questo era uno degli aspetti del progetto *Arrevuoto*, l'altro obiettivo era quello di mettere in contatto le scuole di quartieri così difficili con una scuola del centro borghese di Napoli. Anche quest'esperimento ha funzionato. Il progetto è triennale, ma la preoccupazione – di Martinelli, ma anche degli organizzatori e dei promotori – era che non si esaurisse in uno spettacolo. Visto poi il successo che ha avuto l'esito scenico, sia al Mercadante di Napoli che all'Argentina di Roma, dove è stato un vero trionfo, abbiamo corso il rischio che lo spettacolo – che è un aspetto felice dell'operazione, ma non il suo fine –, diventasse preponderante. Ma nel contesto del progetto non è così: con una persona così attenta all'aspetto pedagogico come Marco Martinelli questi pericoli comunque non ci sono...

Potrebbe essere un modello "esportabile" ad altre realtà italiane?

Sì, credo che possa essere esportabile. Sempre che si capisca profondamente il metodo di lavoro. È questa la scommessa che stiamo vivendo con Napoli: l'idea del progetto triennale è che Martinelli, gradualmente, "alleggerisca" la sua presenza e si costruisca una realtà autosufficiente. Quindi abbiamo trovato degli interlocutori, realtà che già operavano nel territorio, giuste non solo sul terreno sociale, ma anche su quello teatrale.

Nella sua passata attività, di direttore di RadioTre Rai e non solo, ha accompagnato e ancora accompagna alcuni dei fermenti più importanti della scena italiana. Come vede e come giudica la scena teatrale italiana? A cosa andiamo incontro?

Non sono mai stata ideologica e credo che questo mi abbia consentito di lavorare con persone le più diverse. Anche rispetto a RadioTre Rai, penso che ci sia stato un bisogno di mantenere un carattere forte di specificità delle cose che si facevano e, contemporaneamente, di grandissima qualità.

Nello stesso tempo, essere estremamente aperti a esperimenti nuovi, a giovani con cui potersi confrontare. Anche perché il confronto con una altissima qualità – che è poi quella d'élite – è utile anche alle nuove generazioni. In questo senso, ad esempio, la funzione di un teatro pubblico penso potrebbe avere simile intenzione: ma, devo dire, non la vedo tantissimo in giro...

Certo, ci sono esperienze fantastiche, significative, come quella fatta a Torino con il progetto *Domani*: è stato molto coraggioso realizzare un'operazione così ampia, così progettuale, ma anche così attenta alla qualità e per nulla demagogica.

Poi, ovviamente, lavorando con lo Stabile di Napoli, posso dire che quello che li abbiamo portato avanti mi sembra un esperimento riuscito, non certo solo per merito mio, ma anche di Ninni Cutaia che ha tenuto in piedi un'operazione così articolata. A fianco di queste esperienze fortunate, però, esistono anche tante illusioni, tante piccole realtà autosufficienti, che esistono più per "vivere", che non per comunicare qualcosa agli altri. Lo trovo terribile.

E in questo senso, tornando agli aspetti formativi, mi piacerebbe che l'Accademia di Roma cambiasse, che diventasse nuovamente un progetto...

/Scelte di libertà

Intervista a Melania Giglio
di Andrea Porcheddu

Forse vale la pena iniziare questa conversazione con una sorta di autoritratto, un racconto del suo percorso, delle sue idee di teatro...

Sono già dieci anni che lavoro in teatro: mi sono diplomata nel 1995, appartengo alla seconda generazione della Scuola fondata da Luca Ronconi allo Stabile di Torino. Uno dei motivi per cui ho fatto l'audizione per Ronconi – quindi uno dei motivi per cui mi sono avvicinata al teatro – è essenzialmente interiore. Ovviamente, in questi dieci anni mi sono chiesta quale sia lo scopo, perché abbia iniziato a fare teatro, cosa vorrei... "Ufficialmente" avevo tutto un altro percorso, in testa: "ufficialmente" mi sono diplomata al liceo classico a Ivrea, poi ho iniziato Legge e volevo diventare un giurista. Ed ero anche brava... Ma non che abbia "mollato tutto": il mio non è stato un colpo di testa. Sentivo però che, in qualche modo, mi mancava qualcosa: c'era qualcosa di insoddisfacente, di poco consapevole, di poco profondo in come vivevo. Amavo molto il diritto, scegliere Giurisprudenza non è stato un ripiego, e mi sarebbe anche piaciuto esercitare: ma, a un certo punto, non era più possibile per me vivere in quel modo, una vita "borghese" e programmata, la vita di provincia...

Quello con la scuola di Ronconi deve essere stato un impatto impegnativo...

È stato un cambiamento totale. E uno shock totale! Ho fatto il provino in modo molto istintivo, mentre altri sono arrivati dopo aver già fatto esperienze professionali o avendo frequentato scuole in città più stimolanti. Per me – che ho studiato ad Ivrea, nel Canavese, non a Torino – non c'erano state grandi occasioni di fare attività teatrali durante quegli anni. È stata quindi una scelta assolutamente istintiva e interiore. Pensavo davvero a tutt'altro, non mi passava nemmeno per l'anticamera del cervello che quello sarebbe potuto essere il mio futuro: ho avuto un flash, è una cosa che razionalmente non posso spiegare; di colpo mi sono detta: "posso fare solo questo lavoro"... Alla fine, gli anni mi hanno dato ragione ma ci sono stati momenti di dubbio.

A casa, la sua famiglia, come ha preso questa decisione?

Devo dire meglio di come mi sarei aspettata: hanno tentato, per dovere genitoriale, di farmi finire l'Università, di dirmi che questo lavoro non mi avrebbe dato sicurezza e di pormi domande sul futuro ma, fondamentalmente, non mi hanno imposto nessuna scelta. E di questo devo ringraziare la mia famiglia.

Nel suo percorso d'attrice ha fatto veramente di tutto, anche cose molto strane: da un teatro commerciale, seppur di livello, a un teatro di ricerca, a spettacoli estremi con testi difficili e complicati. Ha fatto anche L'école des maîtres, con Alfredo Arias, in una storica edizione sul musical. Come ha scelto il suo percorso?

Credo che il mio spirito sia refrattario a qualunque tipo di imbrigliamento e quindi, in questi anni, non mi sono mai legata professionalmente e, vorrei aggiungere, neanche "spiritualmente". Faccio questo lavoro perché ne ho bisogno, perché lo amo: credo in quello che faccio. C'è anche una componente di esibizionismo, di narcisismo, come per tutti gli attori, ma non è questo il motivo principale per cui sono diventata attrice. Per me è una ricerca interiore, un percorso di conoscenza di me stessa e dell'animo umano. È la strada con cui arrivo a conoscere più consapevolmente il mio tempo, il modo in cui vivo, le persone che incontro. Questo



spiega le esperienze assolutamente eterogenee: se si guarda il mio curriculum sembra non abbia senso, perché sono passata dal concorso per il festival di Sanremo al progetto *Domani* con Ronconi... Ma ho scelto la via dell'indipendenza, nel senso che molti attori – comprensibilmente – dopo la scuola o i primi ruoli si sono legati a Luca Ronconi mentre io me la sono data a gambe – nonostante l'esperienza positiva di *Medea*, con Franco Branciaroli, nel '96 con cui praticamente debuttai – perché ho pensato che non volevo diventare dipendente da nessuno...

Con Alfredo Arias, dopo quella prima esperienza di stage, ha lavorato altre volte...

Sì. Per me L'école des maîtres è stata un'occasione professionale fantastica. Devo molto a Franco Quadri che mi ha selezionato per un progetto che, tra l'altro, non dovevo fare io. Toccava a Michela Cescon: Ronconi aveva individuato Michela già alla fine della scuola e, dato che aveva fatto il *Ruy Blas* come protagonista, era stata scelta per rappresentare la scuola di Torino all'École. Ma lei non poté, perché stava facendo il *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare con Valter Malosti. Come seconda scelta fui presa io, perché cantavo, dato che il lavoro era sul musical...

Arias è un grande artista, ma un personaggio abbastanza "curioso". Che rapporto ha avuto con lui? È stato per lei un maestro?

Credo che il maestro di ognuno di noi siamo noi stessi: non penso esista qualcuno che si presenta dal fuori con la bacchetta magica a insegnarti tutto quello che sai. Perché se non sei disponibile a metterti in gioco, disponibile al cambiamento, disponibile alla messa in crisi, se non hai voglia di superare i tuoi limiti, se non hai voglia di scoprire quello che non conosci, puoi anche incontrare Bergman senza imparare nulla da lui. Credo quindi che quando ognuno di noi si guarda allo specchio, abbia davanti il proprio maestro. Detto questo, mi considero spudoratamente fortunata...

Perché?

Perché ho incontrato delle personalità incredibili, più o meno note, che mi hanno consentito di fare dei salti, dei passi avanti dal punto di vista professionale. Nonostante sia un elemento inutile nel sistema teatrale italiano, è utile per me e quindi io continuo imperterrita. Quando sono arrivata a scuola per il provino con Luca Ronconi parlavo ancora in piemontese – lo faccio ancora in parte, ma perché mi piace conservare le mie radici – ed ero una specie di "cosa"; con lui e

Mauro Avogadro c'è stato un incontro istintivo, bellissimo. Con Ronconi devi essere interiormente capace di rielaborare quello che ti dà, non solo di "subirlo", come un'imposizione. Molti dicono che Ronconi fa recitare tutti gli attori nello stesso modo, ma non è vero: sei tu che devi essere maturo per poter rielaborare, altrimenti sembri una macchinetta. Molte delle cose che mi ha dato Ronconi le sto rielaborando solo adesso e infatti l'esperienza del progetto *Domani* è stata davvero significativa... Arias ha rappresentato l'incontro con la parte più gioiosa, più ironica, più leggera. Abbiamo un rapporto che non è affatto quello classico tra regista e attrice, ma è un incontro quasi infantile, un incontro adolescenziale, di animi. È chiaro che lui non è un adolescente, è un gran professionista, ma ha una sua parte infantile, una parte di gioco molto bella... Poi c'è stato Peppino Patroni Griffi, un altro incontro molto importante: anche lui l'ho incontrato, la prima volta, per un musical, fatto con Massimo Ranieri, *Hollywood*. Poi mi ha invece richiamata per interpretare un ruolo "enorme" in *Uno sguardo dal ponte*. Anche Peppino mi ha dato tantissimo: aveva una grande vitalità, era un vecchio gaudente, una persona che si è goduta la vita fino all'ultimo. Fino all'ultimo istante è stato a cena con gli amici fino a tardi, si è fumato un pacchetto di sigarette, ha bevuto i suoi aperitivi... Aveva una grande generosità, amava i giovani, e ha vissuto tutta la vita con quello spirito.

Che farà adesso? Dove vuole andare?

Non lo so, come al solito! Oltre ai percorsi "ufficiali", ho iniziato insieme a persone più giovani altri percorsi teatrali. Le persone coinvolte sono essenzialmente due: una è il mio compagno Daniele Salvo, già assistente di Ronconi in *Attì di guerra*. Con lui abbiamo creato un'associazione culturale: una delle "piantine" che ho seminato e mi piacerebbe veder crescere. Diciamo che i percorsi più difficili, le sfide teatralmente più estreme del mio curriculum, nascono qui: abbiamo affrontato testi poco frequentati e sfide teatrali molto belle, durissime, legate soprattutto al teatro di poesia. Rispetto alle nostre produzioni, in cui devo fare l'organizzatore, il produttore, l'attrice, l'assistente, vivere nel teatro ufficiale mi dà ormai l'idea di essere in vacanza. L'altra persona con cui ho cominciato un percorso di tipo diverso si chiama Marco Carniti, ha una grande energia solare, vitale e la trasmette nelle sue opere. Con lui ho fatto un anno nella "Compagnia dei giovani", all'Eliseo di Roma, e poi altri lavori molti belli.

In alto, Massimo Popolizio e Melania Giglio in una scena di *Attì di guerra* di Edward Bond, regia di Luca Ronconi

Pagina accanto, Tragedia *Endogonia B.#03 Berlin*, Societas Raffaello Sanzio
Foto di Luca Del Pia

/La cultura tra Francia e Italia

Intervista a Bernard Faivre d'Arcier
di Patrizia Bologna

Teatro/Pubblico ha chiesto a Bernard Faivre d'Arcier, grande conoscitore della cultura teatrale europea, di fare il punto sulla situazione dello spettacolo dal vivo in Francia e in Italia. Ne emerge un panorama molto fertile dal punto di vista artistico, ma assai precario da quello economico

Qual è lo stato di salute della cultura – e in particolare del teatro – in Francia?

Dopo i fasti degli anni in cui Jack Lang era Ministro della Cultura, la situazione francese è rimasta piuttosto stagnante. La percentuale del budget assegnata dallo Stato al settore culturale è rimasta stabile, se non addirittura leggermente inferiore rispetto al passato. In Francia le amministrazioni locali – vale a dire i Comuni, i Dipartimenti ovvero le Province, e le Regioni – si sono assunte le responsabilità economiche dello Stato, anche se in maniera molto disuguale e discontinua. Il decentramento delle attività culturali è un fenomeno recente e ineluttabile: la Francia è un paese centralizzato, che tenta di esserlo meno affidando maggiori responsabilità alle 24 Regioni che compongono il territorio nazionale. Ma, in generale, gli artisti sono abbastanza diffidenti rispetto al trasferimento delle responsabilità culturali dallo Stato alle amministrazioni locali perché pensano che saranno meno protetti e aiutati rispetto al passato.

Tuttavia, alcuni Comuni si sono distinti per il dinamismo delle loro politiche culturali come Lille (che è stata, con Genova, Capitale Europea della Cultura nel 2004), Rennes o Nantes. La situazione del teatro francese è tuttavia molto indebolita. Fino ad ora, nel settore dello spettacolo da vivo, artisti e tecnici beneficiavano di un regime particolare che assicurava loro un reddito garantito durante i periodi di "non lavoro". In effetti, accanto a 60 Scènes Nationales, 40 Centres Dramatiques Nationaux e una ventina di Centres Chorégraphiques Nationaux che impiegano personale salariato a tempo indeterminato, la maggior parte dei "lavoratori dello spettacolo" sono soggetti a un'attività stagionale fondata su progetti rinnovabili di anno in anno. Grazie a questo sistema di "Assicurazione contro la Disoccupazione", la Francia ha conosciuto una grande vitalità della creazione teatrale e coreografica e una ricchissima diversità di forme. Tuttavia il numero delle compagnie non ha cessato di crescere e i precari dello spettacolo toccano ora il numero di 110.000. Tale aspetto pesa sul budget di questo particolare regime di precariato, il cui deficit è assorbito dal Regime Generale di Assicurazione Sociale dell'insieme dei salariati del settore privato...

E questo cosa comporta?

Da alcuni anni, le amministrazioni si sforzano per trovare una soluzione a questo problema finanziario che continua a crescere: sia chiedendo ai precari di lavorare di più sia diminuendo i sussidi di cui possono beneficiare. Tre anni

fa, il governo di destra aveva fatto accettare ai datori di lavoro e ad alcuni sindacati un nuovo accordo sociale per ridurre i sussidi e il numero di precari. È proprio questo cambiamento di situazione che ha provocato un movimento collettivo di una portata senza pari e l'annullamento di tutti i festival per l'anno 2003. A partire da quel momento, il Ministro della Cultura, più abile del suo predecessore, è riuscito a guadagnare tempo proponendo qualche disposizione rivendicata dai sindacati, coordinamenti spontanei tra precari e parlamentari. Ma la situazione non è cambiata. Si continua dunque a cercare un accordo più o meno introvabile. E la prossima estate, la situazione potrebbe di nuovo inasprirsi, perché alcune promesse non sono state mantenute e la situazione non si è ancora stabilizzata. Allo stesso tempo il budget del Ministero della Cultura sta registrando una certa riduzione che toccherà direttamente l'attività delle piccole compagnie. La situazione, dunque, soffre di un male permanente: una sovrapproduzione di spettacoli che non riesce a trovare una distribuzione adeguata. Il pubblico dello spettacolo dal vivo ristagna perché i fruitori di cultura sono continuamente stimolati da innumerevoli forme di consumo culturale (televisione, Internet...) e gli sforzi per creare un pubblico più ampio paiono insufficienti. Detto altrimenti: da uno o due decenni tutta l'azione dei poteri pubblici nazionali o locali si è indirizzata in maniera troppo netta verso l'aiuto alla creazione e, invece, in maniera insufficiente verso il sostegno alla distribuzione e allo sviluppo del pubblico.

La Francia dovrà quindi affrontare una profonda messa in discussione delle proprie modalità di sostegno alla cultura.

Nella sua carriera ha occupato numerosi incarichi istituzionali, tra cui la direzione del Festival di Avignone la cui linea artistica, durante le ultime edizioni, è stata fortemente attaccata. Che ruolo ha, a suo avviso, un festival di teatro?

I festival sono proprio l'occasione di unire pubblici nuovi a particolari periodi dell'anno e per questa ragione giocano un ruolo importante nella diffusione dello spettacolo dal vivo. Sia in Francia che in Europa i festival si sono, a volte, moltiplicati al punto di perdere un po' del loro senso. Il Festival di Avignone, al contrario, ha conservato la propria missione originaria che è di essere un festival di crea-

zione, vale a dire di proporre agli artisti di presentare delle nuove produzioni e di assumersi dei rischi difficilmente accettabili nelle abituali serate di teatro. Avignone resta quindi, più che mai, un appuntamento imperdibile della creazione teatrale in Francia. Per quel che riguarda la danza, al contrario, molti altri festival possono avere questo ruolo, come il Festival di Montpellier, la Biennale di Danza di Lione...

Alcuni osservatori si lamentano di questa inflazione di manifestazioni circoscritte soprattutto al periodo estivo. Ed è vero che i 3000 festival presenti in Francia sembrano testimoniare una bulimia talvolta lontana dalle vere preoccupazioni artistiche. Molte città creano festival che nascono semplicemente da ragioni economiche, turistiche o di prestigio e non da un reale progetto artistico o da una profonda necessità. Tuttavia, bisogna riconoscere che i festival sono l'occasione per riunire un pubblico diventato più versatile, più sensibile alla unicità dell'evento.

Qual è l'immagine dell'Italia che circola in Francia? Quali sono i consigli che si sente di dare al Ministro della Cultura del nuovo governo di centro-sinistra?

Penso che la cultura teatrale e coreografica italiana – a differenza del cinema, della letteratura o delle arti plastiche – sia meno presente rispetto al passato in Francia. Sembra che gli scambi di spettacoli siano meno frequenti. Il contesto teatrale francese è più orientato verso la Germania, i Paesi dell'Europa Centrale o Orientale. Si sono verificati, nell'ultimo decennio, notevoli sforzi per accrescere gli scambi franco-italiani, per esempio con AFAA (Associazione Francese di Azione Artistica, diventata "Culture France") e con ONDA (Ufficio Nazionale di Diffusione Artistica) in collaborazione con l'Éti: tuttavia nessun tipo di rete stabile è stata costituita nella sfera euro-mediterranea, contrariamente a quanto accaduto per gli scambi teatrali tra l'Est e l'Ovest. In Francia si continua a vivere nel ricordo degli anni di Strehler (che ha diretto per un certo periodo il Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe di Parigi). Ci ricordiamo anche degli spettacoli di Giorgio Barberio Corsetti o di Mario Martone, ma conosciamo poco la giovane generazione di registi che lavorano nei Teatri Stabili.

In realtà, le due sole personalità italiane conosciute in Francia sono artisti che hanno percorsi singolari e piuttosto atipici: Pippo Delbono e Romeo Castellucci. Delbono è presente in Francia da molti anni e le sue opere sono state rappresentate alla Villette, a più riprese al Festival di Avignone e al Théâtre du Rond-Point di Parigi. Romeo Castellucci, agli occhi dei francesi, appare come un genio per forza e originalità: è senza dubbio il solo ad avere potuto sviluppare un progetto di ambizione europea, la *Tragedia Endogonia*, grazie al concorso di un grande numero di strutture di primo piano in Europa.

Si sa, nel mondo intellettuale e artistico francese regnava l'immagine di un'Italia berlusconiana che ci fornivano gli stessi ambienti intellettuali italiani. Ci si aspetta quindi dal nuovo governo di centro-sinistra un rilancio della presenza dell'Italia in Francia, a condizione, tuttavia, che esso avvenga attraverso istituzioni culturali riconosciute, vale a dire attraverso quelli che sono riconosciuti come i migliori teatri e i migliori festival. Più ancora che Spagna o Portogallo, Francia e Italia potrebbero essere il motore di una collaborazione sud-europea, affinché una decina di interlocutori italiani, tra i migliori, si uniscano per lanciare nuove proposte di collaborazione con un campione della stessa natura da parte francese. I Ministri della Cultura di Francia e Italia potrebbero stimolare la creazione di una rete d'eccellenza, che potrebbe beneficiare allo stesso tempo di sovvenzioni europee, ampliando le proprie prospettive ad altri paesi del Mediterraneo.



Una casa in Europa

Intervista ad Alex Rigola
di Giorgia Marino

Alex Rigola, enfant terrible della scena catalana e dinamico direttore del Teatre Lliure di Barcellona, parla di nuove tendenze in Spagna e in Italia e racconta il suo ultimo lavoro, *European House*: un'incursione in casa di un Amleto contemporaneo

Il Teatre Lliure, oltre ad avere un importante ruolo nel panorama teatrale europeo, è un punto di riferimento per la scena spagnola e catalana. Quali sono, oggi, le realtà più interessanti in Spagna?

È un ambiente molto variegato: Rodrigo García, Calixto Bieito, Lluís Pasqual, Joan Ollé, Xavier Albertí, Juan Mayorga, Lluís Cunillé, Paco Zarzoso, Sergi Belbel, Benet i Jornet, Carlota Subirós, Roger Bernat, Sergi Faústino, Amaranto...

In che rapporto si pone la scena spagnola rispetto al panorama teatrale europeo?

È difficile dirlo perché credo che debba essere la scena teatrale europea il vero metro di paragone.

Suoi spettacoli (*Julio César*, *Ricard 3r*, *Santa Joana dels escorxadors*...) sono stati ospiti, nelle ultime stagioni, di diversi teatri italiani. Che idea si è fatto del pubblico italiano?

È un pubblico molto esigente abituato ad una grande tradizione teatrale, grazie a registi del calibro di Giorgio Strehler e Luca Ronconi, agli apripista di nuove tendenze come Romeo Castellucci e Pippo Delbono ed anche alla grande quantità di spettacoli internazionali che vengono rappresentati nelle città italiane.

Cosa pensa del sistema teatrale del nostro paese?

Credo che l'Italia possa vantare grandi talenti artistici, tuttavia ritengo che non si conoscano bene gli autori che provengono dal resto d'Europa e soprattutto penso che, a livello europeo, non si conoscano i nuovi drammaturghi italiani. Ricordo di aver cercato nelle librerie di Roma un

testo intitolato *Nuova Drammaturgia Italiana* e non ho trovato quasi niente. Considerando la tradizione drammaturgica di questo Paese, è impossibile che non ci siano nuovi autori. Ne sono certo.

L'Italia ha appena eletto un nuovo governo. Ha qualche suggerimento da offrire al nuovo Ministro della Cultura per migliorare la situazione dello spettacolo dal vivo nel nostro paese?

Sarebbe auspicabile che in tutti gli ambiti culturali il massimo rappresentante fosse un artista o un autore, e non un gerente o amministratore o un sovrintendente politico.

Quali sono, a suo parere, le misure più efficaci che il vostro governo ha adottato per la crescita culturale della Spagna?

C'è stato un aumento nelle sovvenzioni di tipo economico, anche se non si può dire che sia del tutto sufficiente. E a questo proposito mi viene da chiedere se davvero gli altri Paesi vedano una crescita culturale in Spagna, oppure se, semplicemente, la nostra cultura sia venuta alla luce del sole dopo quarant'anni di dittatura franchista...

Barcellona, dopo le Olimpiadi del 1992, è diventata un modello di sviluppo culturale. A Torino si sono da poco concluse le Olimpiadi invernali: cosa dobbiamo aspettarci dalla spinta propulsiva dei Giochi? Come ha fatto Barcellona a non rimanere intrappolata in una crisi post-olimpica?

Le Olimpiadi hanno certo avuto una grande influenza nell'ambito culturale e turistico del Paese. Ma immediatamente dopo quest'evento, da noi si fece strada l'immagi-



ne di un immenso deserto, in cui gli artisti si misero alla ricerca di un pozzo da cui attingere acqua per bere, e si trovarono proprio nel bel mezzo di un miraggio inesistente. Abbiamo impiegato anni per riacquistare la consapevolezza della realtà.

Il suo ultimo lavoro, *European house* (prólogo a un *Hamlet sin palabras*), sarà ospite a Roma e Torino nella prossima stagione. È un ritorno, per la quarta volta dopo *Titus Andronic*, *Julio César* e *Ricard 3r*, all'amato Shakespeare. Come lo ha affrontato questa volta?

European House è una creazione originale: il pubblico può vedere la sezione di una casa a tre piani e osservare i personaggi che la abitano. Questi non sono altro che gli stessi che compaiono in una delle più famose opere di Shakespeare. In realtà la storia comincia nel momento in cui un importante uomo d'affari muore e la moglie Gertrude e il figlio Amleto ritornano a casa, dopo aver risolto tutte le questioni pratiche per il funerale di questo patriarca. In questa casa si potrà osservare l'arrivo, il comportamento e la veglia funebre dei personaggi principali che compaiono nell'opera shakespeariana. Ma la storia si ferma esattamente nel momento in cui ha inizio l'Amleto vero e proprio.

In alto,
una scena di *Santa Joana dels escorxadors*,
regia di Alex Rigola

A sinistra,
una scena di *European house* (prólogo a un *Hamlet sin palabras*),
regia di Alex Rigola



Piccoli episodi di teatro quotidiano

Intervista a Daniela Nicolò e Enrico Casagrande
di Patrizia Bologna

Motus, una delle compagnie di punta del teatro di ricerca italiano, conosciuta in tutta Europa, racconta a Teatro/Pubblico le difficoltà del mondo della cultura nazionale e gli auspicabili cambiamenti per il nuovo governo

Qual è la storia della vostra compagnia?

Daniela Nicolò: Il nostro è un caso molto anomalo rispetto al panorama politico ed economico del teatro italiano perchè siamo cresciuti completamente al di fuori dei circuiti e dei legami con i teatri pubblici. Motus è nato all'inizio degli anni Novanta all'interno di una forma veramente anarchica e autogestita, senza il sostegno di nessuno: eravamo io, Enrico e altri tre ragazzi usciti dall'Università come noi. Un'origine proprio familiare: il primo spettacolo, *Stati d'assedio*, lo abbiamo provato in casa nostra e lo abbiamo messo in scena in un Centro Giovani di Rimini! Fin dall'origine c'è stata questa dimensione "fuori": si è trattato in parte di una scelta, ma anche di una costrizione perchè c'era una chiusura totale nei confronti dei nuovi gruppi.

Chi sono i vostri referenti produttivi?

DN: Fin dall'inizio, gli unici referenti effettivi per noi sono stati i festival. Nonostante i riconoscimenti da parte di stampa e critica ottenuti in questi anni in Italia i nostri interlocutori produttivi e distributivi sono rimasti solo i festival. Non abbiamo mai avuto rapporti con i Teatri Stabili. Il problema dei tagli al FUS, della riduzione dei finanziamenti non ha minimamente influito sul nostro percorso. C'è stata solo una piccolissima parentesi quando abbiamo vinto il premio del progetto per il Giubileo al Teatro di Roma per lo spettacolo *Visio gloriosa*, l'unico caso di grande produzione con un Teatro Stabile, seppure anomala. Rispetto a un'origine totalmente al di fuori dei circuiti pubblici, con il tempo abbiamo iniziato ad appoggiarci a centri sociali – come per esempio il Link di Bologna – e poi, con Teatri90 a Milano, abbiamo cominciato a ottenere riconoscimento di critica e pubblico e ad essere ospitati anche da teatri importanti. Però sono tutti teatri che si sono aperti a noi perchè eravamo all'interno di una associazione, di una vetrina come Teatri 90, e che quindi comprendeva gruppi emergenti, teatro di ricerca... Il rapporto più continuativo che si è instaurato in questi anni è stato con il Festival di Santarcangelo dove – in parte a causa della vicinanza geografica con la nostra sede, in parte perchè è stato un luogo di incontro per tutte le compagnie romagnole che gravitavano intorno a quella zona – si è verificata una reale possibilità di collaborazione. Dal 1995 con l'ultima edizione di Leo De Berardinis sono stati ospitati alcuni dei nostri spettacoli; poi, sotto la direzione di Castiglioni e Marino, il Festival ha iniziato anche a partecipare alla produzione. La nostra situazione economica ha quindi vissuto degli alti e dei bassi che dipendevano dall'andamento finanziario di festival come Santarcangelo, che ha sempre avuto finanziamenti ridicoli rispetto all'attività che ha svolto. A partire da quel momento è nata la collaborazione con altri festival: il Festival delle Colline Torinesi, Drosdesera, Castrovillari...

L'aspetto, legato al passato governo di centro-destra, per cui abbiamo patito molto, è stato il mutato indirizzo dell'Etì. Nel 1999/2000, quando abbiamo cominciato a ricevere i finanziamenti ministeriali (prendevo 30.000 euro, adesso la cifra è salita a 40.000) l'unico appoggio pubblico vero per la nostra compagnia era l'Etì, sotto la direzione di Giovanna Marinelli. È grazie a questo ente che, sostenendo la nostra distribuzione, nel 2000 siamo riusciti ad andare nel Sud Italia. Fino a quel momento giravamo molto nel Nord – in Emilia, Lombardia, Toscana – mentre l'Etì ci ha permesso di andare anche in Puglia, Sicilia, Campania scoprendo un pubblico bellissimo. Anche se l'Etì non si occupa di produzione, il fatto di avere già assicurate delle piazze in certe città per noi è una forma di collaborazione importante. Con il mutamento dell'Etì è venuto a mancare il rapporto che avevamo con certi teatri... per esempio il teatro di Urbino: una piccola struttura comunale, il cui direttore, Gilberto Santini, innamorato del nostro teatro, ha sempre ospitato i nostri lavori, grazie all'appoggio dei contributi dell'Etì e inserendoci nelle stagioni di prosa, creando piccole sezioni di "altri percorsi",

"altri teatri". Da quando l'Etì ha cambiato indirizzo per il Teatro di Urbino è stato difficilissimo ospitarci e infatti quest'anno non siamo andati.

E come ve la siete cavata?

DN: Fortunatamente proprio nell'anno in cui l'Italia ha vissuto questa grossissima crisi, noi eravamo riusciti a fare le prime date all'estero e quindi è nato il rapporto con Rennes per la produzione de *L'ospite*. In Francia abbiamo proprio scoperto un altro mondo: una produzione da 200.000 euro, una cosa straordinaria, mai vista per noi! Questo lavoro ci ha poi permesso di lavorare in Francia, una nazione in cui abbiamo capito quale dovrebbe essere il ruolo di un Teatro Stabile. Insieme a noi il Teatro produceva Brice Leroux, l'esponente più estremo della danza concettuale belga e Stéphane Braunschweig con uno spettacolo assolutamente tradizionale. La cosa straordinaria è che eravamo insieme: la sera il pubblico aveva la possibilità di vedere questi tre spettacoli. Queste tre produzioni erano trattate tutte allo stesso modo, non c'erano spettacoli di "serie A" e spettacoli di "serie B", ma stavamo tutti nello stesso cartellone. Questa è stata la cosa più interessante che abbiamo notato in Francia: non esiste separazione tra teatro di tradizione e teatro di ricerca. Il teatro è teatro, dopodiché c'è chi fa un lavoro sul testo, chi sul movimento, chi sull'immagine, chi sui nuovi linguaggi.

E perchè secondo voi in Italia non esiste questa eterogeneità nei cartelloni teatrali?

Enrico Casagrande: Credo che la nostra generazione stia pagando le conseguenze delle scelte compiute dalle generazioni a noi precedenti, ossia i teatranti legati alla sperimentazione che hanno voluto creare una sorta di nicchia elitaria. Si tratta di un'eredità "scomoda" perchè noi veramente abbiamo fatto di tutto per andare a fare spettacoli ovunque. È accaduto, anche se raramente, che alcuni grandi teatri ci abbiano inserito nel loro cartellone di prosa, mettendoci però sempre nel turno b, c, d... E invece è stato dimostrato in ogni modo che questo tipo di distinzione non ha più motivo di esistere.

In un incontro pubblico, avete affermato che dopo *L'ospite* sentivate il bisogno di ritirarvi in una dimensione produttiva e organizzativa più intima. Perchè?

EC: *L'ospite* ha avuto enormi difficoltà a girare in Italia perchè non ha un distributore e perchè è faticoso, sia per noi che per gli attori che per i tecnici. Non si tratta di chissà quale produzione, in fondo è uno spettacolo da medio-piccolo teatro stabile, tuttavia, per i circuiti che ci sono abituali, farlo girare è stato drammatico. Inoltre crediamo che uno spettacolo possa definirsi tale dopo una ventina o trentina di repliche: solo quando un lavoro è rodato diventa possibile riconoscerne il valore. *L'ospite* ci appariva uno spettacolo fragile: non riusciva a decollare perchè non abbiamo mai tante date di seguito ma ci sono continue interruzioni... Per questa ragione abbiamo ristretto un po' il campo sia dal punto di vista produttivo perchè non avevamo soldi, decidendo di riciclare dal magazzino tutto quello che c'era, sia dal punto di vista del gruppo, ripartendo da un nucleo essenziale composto da quattro persone. Tra di noi c'è un tipo di dialogo particolare e riusciamo anche a costruire in modo diverso rispetto a uno spettacolo in cui ci sono attori scrittori, il macchinista che presta servizio a certi orari... tutti tipi di dinamiche dalle quali vogliamo proprio uscire.

Le dinamiche economiche – produttive, distributive e organizzative – hanno mai

influenzato la vostra creazione artistica?

EC: Guardando a ritroso al nostro percorso, direi che le condizioni economiche non hanno mai influenzato le scelte creative che abbiamo compiute. Tutto sommato, il vero problema non sono mai stati i soldi... semmai le idee! Non siamo una compagnia ricca, il denaro non ci ha mai imposto dei limiti, anche perchè abbiamo sempre cercato di lavorare per quelle che sono le nostre possibilità, evitando di pensare di poter usare un super effetto speciale del costo di milioni che però poteva non avere nessuna utilità. C'è una scelta coerente nel nostro lavoro e tutto ciò che vi rientra è necessario, quindi se si devono spendere dei soldi si spendono, anche rimettendoci il nostro stipendio...

DN: Vorrei però sottolineare che all'inizio del nostro percorso abbiamo sempre lavorato "in nero", spartendoci alla fine degli spettacoli il botino come i banditi! Successivamente, con il finanziamento del Ministero, abbiamo cominciato a lavorare per bene, a pagare gli stipendi. Questo è ciò che cerchiamo di garantire, anche se per fortuna le persone che lavorano con noi fanno qualsiasi mestiere: Nicoletta Fabbri e Dany Greggio ieri sera recitavano e adesso stanno smontando la scena e caricando il camion... È chiaro che alla lunga fare tutti questi lavori diventa pesante, però in questi anni abbiamo avuto la possibilità di fare dei contratti di lavoro e di retribuire le persone che collaborano con noi.

Cosa vi aspettate dal nuovo governo di centro-sinistra?

EC: Bisognerebbe facilitare gli scambi con l'estero e non fare ostruzionismo. Ogni compagnia, per ottenere i finanziamenti pubblici, deve dimostrare di aver fatto un certo numero di giornate lavorative. Le giornate all'estero vengono riconosciute solo al 19%. È una politica assurda che si basa sul concetto che il Ministero italiano paga solo ed esclusivamente per spettacoli che circolano sul territorio italiano... Questa è la realtà dei fatti. Una compagnia come la Societas Raffaello Sanzio è costretta a "inventarsi" dei piccoli spettacoli da far girare in Italia perchè tutto il lavoro fatto all'estero non le viene riconosciuto.

DN: Dal nuovo governo mi aspetto tantissimo! Vorrei innanzitutto che fosse superata la distinzione tra Teatri Stabili e Teatri di Ricerca. Qui a Torino ci sono spazi straordinari come la Cavallerizza e credo che dovrebbero essere a disposizione di gruppi come il nostro per tutto l'anno, non solamente per la durata del Festival. Spesso gli Stabili possiedono spazi straordinari che vengono lasciati chiusi, inutilizzati, mentre ci sono tante compagnie che non hanno spazi in cui lavorare e ci sarebbero anche dei potenziali pubblici. Io infatti non credo che sia un problema di pubblico: all'Arena del Sole abbiamo avuto molto più pubblico di quanto non ne avessero gli spettacoli di tradizione. Poi ci aspettiamo una reale presenza dell'Etì che non sia solo assistenziale ma che riprenda il ruolo di promozione su tutto il territorio nazionale. E soprattutto mi aspetto dal nuovo governo un'attenzione maggiore alle relazioni con l'estero perchè non possiamo più preoccuparci solo della nostra piccola "Italieta". Occorre pensare in un'ottica più aperta, uscendo da questo tremendo particolarismo. Qualche anno fa si sono tenuti gli incontri italo-francesi: si è trattato di appuntamenti molto interessanti, che hanno creato un dialogo con una nazione curiosa come la Francia. Sono eventi di crescita che farebbero bene a tutti. Invece ci troviamo di fronte a una situazione medievale, con i castelli arroccati i cui principi escono poco per andare a vedere quello che succede fuori perchè spesso sono molto anziani! All'estero ci sono direttori di teatro che hanno venticinque, trentacinque anni... Sarebbe bello promuovere la creazione di giovani gruppi: ai nostri laboratori vengono ragazzi molto motivati ma che non hanno degli spazi in cui lavorare. Questo è un peccato perchè coloro che guardano il teatro italiano dall'estero vedono una grande curiosità, una grande passione.



Who's right and who's wrong?

Aprire una galleria a Chelsea, New York, è un po' come aprire un negozio di souvenir religiosi a Lourdes. Dov'è l'innovazione? Innanzitutto nel nome: The Wrong Gallery, un nome che suona apertamente sia come un'ammissione di colpa che come una dichiarazione di intenti. Se infatti la collocazione dello spazio è quella giusta, sono le sue dimensioni, una porta/vetrina con poco più di 40 cm di area espositiva alle spalle, e il suo statuto non commerciale ad essere sbagliati. Alla Wrong Gallery non si vende, si espone e basta. Concepita da Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni e Ali Subotnik nel 2002, ha inaugurato con una performance di Martin Creed, appoggiandosi alla buona volontà delle gallerie circostanti (in particolare a quella di Andrei Kreps) per le esigenze logistiche fondamentali. Come altre operazioni del gruppo, la Wrong Gallery non è nata da una necessità ma da una possibilità, ovvero quella di individuare e successivamente esplorare lo spazio residuo che anche l'ingranaggio più asettico e collaudato si lascia inevitabilmente alle spalle. "La porta di servizio dell'arte contemporanea", come i suoi autori l'hanno battezzata in apertura, poteva permettersi, grazie al suo particolare modus operandi, di sopravvivere nel cuore di New York in maniera goliardicamente parassitaria, vivendo felicemente all'interno di un sistema ed evidenziandone al tempo stesso le incongruenze. Nei suoi tre anni di vita americana la Wrong Gallery ha assemblato una serie impressionante di mostre, lavorando con artisti del calibro di Elmgreen & Dragset, Dorothy Iannone, Paul McCarthy, Philippe Parreno, Elizabeth Peyton, Andreas Slominski e Lawrence Weiner, solo per citarne alcuni. Nel luglio del 2005 è arrivato lo sfratto, e come spesso accade in questi casi, una possibile restrizione è diventata un'evoluzione. La galleria ha cambiato città e continente, e si è ricollocata all'interno della Tate Britain a Londra, una novità che se da una parte presenta rischi concreti di istituzionalizzazione, dall'altra promette anche nuove sfide. Del resto la galleria aveva già fatto la sua apparizione sul suolo britannico nel 2003 in occasione della Frieze Art Fair, e anche in quell'occasione si era distinta per aver rimesso in discussione i meccanismi commerciali che solitamente animano questi eventi. Nel 2005 in particolare, la Wrong Gallery aveva creato un'iniziativa curiosa, riproponendo una performance di Paola Pivi svoltasi originariamente nella galleria di Massimo De Carlo a Milano nel 1999. La performance in questione aveva avuto ai tempi un esito controverso, e più di un visitatore aveva lasciato lo spazio confuso e senza una versione definitiva dei fatti. La Wrong Gallery ha quindi attivato un'operazione "di soccorso", inscenando lo stesso lavoro in scala lievemente ridotta, garantendogli, grazie anche al contesto più disciplinato offerto dalla fiera, lo svolgimento regolare che non aveva mai avuto. La cosa più interessante della Wrong Gallery, se si dovesse tracciare un bilancio provvisorio dopo questi primi quattro anni di vita, è che la sua identità spuria le ha permesso non solo di sopravvivere come spazio espositivo in due delle città più competitive e costose del mondo, ma gli ha anche dato la possibilità di reinventarsi assumendo diverse forme, viaggiando trasversalmente per il sistema dell'arte con fare camaleontico. La galleria è diventata artista (è stata inviata all'ultima Biennale del Whitney a New York, curatore (Cattelan, Gioni e Subotnik hanno curato la Biennale di Berlino lo scorso febbraio), critico d'arte (con una rubrica fissa sulla rivista Domus) e addirittura multiplo (una serie di miniature raffiguranti la galleria è stata prodotta e commercializzata l'anno scorso in occasione della Fiera di Miami, dando la possibilità di giocare a fare i galleristi in casa). La Biennale di Berlino ha fornito ulteriore linfa in questa girandola di silenziose rivoluzioni espositive, generando The Wrong Times, un periodico ovviamente parassitario che dialogava con i principali artisti berlinesi, e soprattutto istituendo la Gagosian Gallery in Berlin, una galleria dal nome clamorosamente scippato che, inaugurando alcuni mesi prima della Biennale, ha proseguito con un suo cammino espositivo autonomo. Uno degli errori più comuni che si fanno parlando della Wrong Gallery è quello di considerarla come una mera estensione del lavoro di Maurizio Cattelan, artista che con il suo atteggiamento a metà tra lo scanzonato e il drammatico ha abituato più volte a queste prese di posizione un po' indefinibili. In realtà la Wrong Gallery riassume il pensiero di tre persone che attraverso questo "part time impegnato" hanno la possibilità di sperimentare cose che nella loro occupazione regolare trovano meno spazio per esprimersi. L'arrivo della Wrong Gallery in una delle istituzioni più tradizionali londinesi ha già suscitato dubbi tra i più conservatori e cenni di approvazione tra i più eccentrici. Può sembrare veramente fuori posto, negli austeri e vagamente intimidatori corridoi della Tate. Ma si sa, il tempo è beffardo. Spesso chi sbaglia alla fine ha ragione.

MICHELE ROBECCHI



/Cine-impresa: product, tax e classics

Intervista a Stefano Della Casa
di Lorenzo Barello

Cosa pensa a proposito dell'attuale situazione dei finanziamenti pubblici?

La mia posizione non è esattamente quella diffusa, o almeno non del tutto. Penso sia giusto protestare per i tagli al FUS e credo sia lodevole cercare di ripristinarlo, ma in ogni caso ritengo che sia doveroso cercare nuove vie di finanziamento. Lo Stato non dovrebbe soltanto preoccuparsi del proprio intervento diretto, ma dovrebbe cercare di regolamentare e favorire anche l'intervento dei privati. La nuova legge, per esempio, ha aperto un nuovo spazio di manovra con il cosiddetto *product placement* [tecnica di comunicazione commerciale in cui l'immagine di un prodotto è collocata in modo apparentemente casuale all'interno di un film - ndr], che, se opportunamente guidato, può offrire delle possibilità enormi. È già stato applicato, ma penso si possa fare di meglio, con maggior efficacia e meno invadenza. Da parte mia, attraverso la Film Commission, vorrei un rapporto stabile con l'Unione Industriale per fare in modo che si possa lavorare adeguatamente sui prodotti piemontesi.

Un'altra soluzione possibile è il *tax shelter*, che permetterebbe alle aziende di defiscalizzare ciò che investono in una produzione cinematografica.

E per quel che riguarda la scelta delle opere da finanziare? Oggi non ci si basa più sulla sceneggiatura, ma sull'affidabilità economica di chi le propone...

Sì, ma c'è una premessa importante da fare. In Italia si potrebbe fare uno studio antropologico su come nel corso degli anni sono state aggirate le leggi, di qualsiasi tipo. Ci sono anche casi piuttosto curiosi: documentari e coproduzioni...

Il *reference system*, che in pratica riduce la possibilità di ricevere dei finanziamenti soltanto a coloro che riescono a dare un certo tipo di garanzie per la propria società, sembra non contemplare, almeno in partenza, il valore artistico di un'opera. A qualcuno è sembrata un'assurdità, ma i presupposti non sono sbagliati: è abbastanza perverso credere di poter giudicare un film dalla sua sceneggiatura – se

si leggono le poche sceneggiature di Rossellini che sono rimaste, ci si accorge abbastanza facilmente di quanto poco abbiano a che fare con il risultato finale. Il testo di partenza conta relativamente poco, non è come in teatro, mentre credo sia molto più importante avere la garanzia di qualcuno del mestiere. Il problema è che anche questo provvedimento è stato aggirato in maniera più o meno astuta: a volte ho come l'impressione che chi offre la propria garanzia non sempre sappia granchè del progetto.

Qual è la situazione all'estero?

Il *tax shelter* negli Stati Uniti è diffusissimo ed è uno dei motivi per cui lì si fa tanto cinema. Lo stesso discorso vale per il *product placement*, anche se forse viene applicato in maniera eccessiva. Oltre a questo, però, all'estero viene data molta più attenzione al patrimonio cinematografico nazionale. Il cinema italiano rappresenta la seconda *library* del mondo ma, mentre in America esiste Hollywood Classics ed in Francia la Société Des Grands Films Classiques, in Italia manca totalmente una società che si occupi della gestione dei diritti dei nostri capolavori. Il patrimonio cinematografico nazionale rende impossibile fare qualsiasi retrospettiva completa su un autore. È un patrimonio completamente lasciato a se stesso. Creare un sistema cinetecario nazionale, che si proponga non solo di conservare le pizze delle pellicole a temperatura giusta, ma anche di sfruttarle commercialmente, probabilmente potrebbe essere una soluzione valida, anche per il recupero dei fondi. I due esempi che ho citato prima hanno natura diversa, ma di fatto hanno raccolto i vari diritti per lo sfruttamento. Non ci si rende conto di quanti soldi potrebbero entrare da un'attività di questo tipo, tutti fondi che potrebbero benissimo essere reinvestiti sulla produzione. Basti pensare a *Riso Amaro*, all'immagine della Mangaio che si tira su le calze nella risaia: è un topos dell'erotismo al cinema, è facile immaginare cosa vorrebbe dire sfruttare i diritti di quella sequenza.

Senza contare che questo complica non poco la programmazione di rassegne e retrospettive...

Già, esistono autori di cui sembra quasi impossibile mettere insieme una retrospettiva completa. Andiamo avanti ad

“omaggi a...”. Cinecittà, tempo fa, mi chiese di mettere insieme 60 titoli celebri del nostro cinema: mi ci è voluto un anno e mezzo e sono stato costretto a lasciare fuori film come *La Grande Guerra*.

Un altro grande problema è quello della distribuzione...

Ecco, lì forse varrebbe la pena che lo Stato intervenisse direttamente e riuscisse a regolare, e soprattutto verificare, le attività promozionali, vincolando l'erogazione dei fondi... Intorno al Ministero, a volte, capita di vedere locandine e pubblicità di film che non si vedranno mai in sala. E poi, ovviamente, bisognerebbe agire in maniera abbastanza repressiva sulla pirateria, che prosciuga molte risorse. Comunque, a parte l'ipotesi della creazione di una sorta di Cinecittà Classics, si tratta sempre di soluzioni dettate dal buon senso.

A livello locale quali potrebbero essere gli interventi? Torino continua ad autoproclamarsi città del cinema, ma di fatto siamo più una splendida location, che un centro di produzione vero e proprio...

Torino Città del Cinema è un'espressione che somiglia ad un sogno. E Torino lo merita. Il grosso problema è che da un lato bisogna evitare di generare speranze vane e dall'altro muovere qualcosa. Ciò che sarebbe importante fare è lavorare sulla formazione. Esiste una ricerca, finanziata dalla Crt, sui mestieri dell'arte – non solo il cinema – a partire dalla quale dovremmo fare un piano per creare un'attività formativa adeguata per tutti i livelli di una produzione cinematografica. Dal canto nostro, come Film Commission, intendo cercare di vincolare le produzioni cinematografiche a fare la postproduzione qui in città: se si vogliono cambiare i numeri, bisogna intervenire in questo senso. Oltre a questi aspetti, poi, sarebbe importante coordinare al meglio la promozione della città, lavorando sui due blocchi più importanti: il Museo del Cinema e la Film Commission.

Sotto,
Silvana Mangano in una scena di *Riso Amaro* (1949)



/Cultura: progresso sociale, benessere economico

intervista a Patrizia Sandretto Re Rebaudengo
di Valentina Sansone

Tra le città italiane, Torino oggi vive una condizione felice per la cultura e lo spettacolo: ne sono una prova la produzione artistica, gli eventi e le manifestazioni cittadine. La situazione è piuttosto mutevole di città in città, basti pensare a Milano che da anni lamenta la mancanza di un museo dedicato all'arte contemporanea. È solo merito dello "stile Chiamparino", o semplicemente si tratta del frutto di anni di lavoro in questa direzione?

Il ruolo di un'amministrazione è quello di individuare quali sono le eccellenze e le potenzialità di un territorio e dare agli operatori gli strumenti per sostenerle e svilupparle. Perseguendo questa direzione, Torino e la Regione Piemonte hanno ottenuto importanti risultati, soprattutto nell'ambito dell'offerta culturale.

Ad esempio, vent'anni fa la Regione ha intuito l'opportunità di un investimento nell'arte contemporanea e ha deciso di destinare importanti risorse al Castello di Rivoli. La scelta è stata lungimirante ed ha innescato un processo di nascita e sviluppo di altre istituzioni che attualmente creano il sistema dell'arte contemporanea.

Le proposte culturali che oggi la città e il Piemonte offrono, sono il frutto del lavoro e della progettualità di operatori culturali che hanno guardato lontano e di amministratori pubblici che li hanno valorizzati. Il Sindaco Sergio Chiamparino e l'Assessore Fiorenzo Alfieri hanno contribuito a rafforzare questo trend positivo.

Cosa è cambiato nel rapporto con la città e l'amministrazione locale dal 1995, anno di nascita della Fondazione Sandretto, a oggi?

La Regione sin dal 1995 ha riconosciuto il ruolo della Fondazione e la Città negli ultimi anni ha dimostrato maggiore sensibilità verso l'arte contemporanea.

Nel 2005, grazie all'Assessorato alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura della Città di Torino, tre istituzioni (Castello di Rivoli, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e Gam) hanno organizzato in sinergia la prima Triennale d'Arte Contemporanea T1. Questo evento dimostra che la Città e la Regione comprendono l'importanza dell'arte contemporanea e della collaborazione tra istituzioni.

Come giudicherebbe il rapporto con il governo uscente e la Fondazione?

In questi ultimi anni il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali si è dimostrato poco attento all'arte contemporanea. Un lavoro importante a sostegno dell'arte contemporanea è invece stato svolto da Regione, Città e Fondazioni ex bancarie, la Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT. A livello nazionale la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo ha collaborato con il DARC (Direzione Arte e Architettura Contemporanea) e il MBAC (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali) per la co-produzione della mostra personale di Stefano Arienti. Confidiamo nel nuovo Governo per un maggiore sostegno e attenzione all'arte contemporanea.

Cosa possiamo aspettarci da Torino e dalla Fondazione dopo i risultati delle elezioni politiche e amministrative?

Ci aspettiamo che l'attuale amministrazione continui nella direzione intrapresa, riconoscendo nella cultura uno strumento per migliorare la qualità della vita dei cittadi-



ni, per stimolare la creatività dei giovani artisti, ma anche per promuovere la città a livello turistico. Non dimentichiamo che la cultura è un bene difficilmente determinabile, ma un indispensabile motore di sviluppo e identità per il territorio. In una società in cui c'è cultura, si riscontra un maggior progresso sociale e benessere economico.

Cosa consiglierebbe alle amministrazioni cittadine (e al nuovo Governo) affinché diano inizio a un meccanismo a favore dei meccanismi artistici e dei

collezionisti che vogliono intraprendere un'attività di sostegno e di ricerca nel campo dell'arte contemporanea?

Nei prossimi anni le scelte del Governo potranno dare nuove opportunità di sviluppo a questo settore.

È necessario intervenire sul fronte fiscale con la riduzione dell'IVA sull'acquisto delle opere d'arte. Questa operazione darebbe un incentivo ai collezionisti e ai galleristi e una spinta propulsiva agli artisti.

Sarebbe utile perfezionare la Legge Melandri per incrementare gli investimenti in cultura da parte dei privati. Migliorare la detraibilità fiscale a favore delle persone fisiche e coinvolgere il mondo delle imprese nel settore culturale, metterebbe in moto un circolo virtuoso capace di portare risultati reali.

Infine le amministrazioni territoriali, con il Governo, potrebbero promuovere le proprie attività culturali a livello internazionale, facendo aumentare in modo consistente il peso del nostro Paese.

Quali sono a suo avviso gli interventi nel campo della cultura, delle arti e dello spettacolo che richiederebbero una priorità nella realizzazione da parte del nuovo Governo?

Primo fra tutti l'importanza di un Ministero dei Beni e delle Attività Culturali forte, autorevole e snello, con un ruolo di *governance* sull'intero territorio, che non guardi solo a Roma ma all'intera Italia e che sappia dialogare con gli enti locali e i vari attori della cultura pubblica e privata. Un Ministero che destini alle politiche culturali il 1% del PIL dello Stato allineando l'Italia agli altri paesi.

**In alto,
Patrizia Sandretto Re Rebaudengo**

**In basso,
una sala della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo**



La danza in Italia: che fare?

di Elisa Guzzo Vaccarino

Ogni volta che si abborda il tema, spinoso, del titolo, sembra inevitabile mettere in campo tre ordini di precedenti. 1) La danza, codificata e strutturata, l'hanno inventata tra il 1400 e il 1600 i maestri-trattatisti italiani, come Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, Guglielmo Ebreo, Fabrizio Caroso, Cesare Negri, e l'hanno fatta bella agli occhi del mondo alcune famiglie di star come i Vestris e i Taglioni, dopo di che è toccato alla Francia del Re Sole e poi alla Russia degli Zar raccogliere il testimone e porre le basi per quel grande repertorio – la letteratura del balletto – che abbiamo ricevuto in eredità. 2) L'opera lirica ottocentesca, con Verdi in testa, ha “mangiato” spazi, denari, attenzioni al balletto italiano, che “ha chiuso bottega” con i “balli grandi” di Manzotti-Marengo, specie l’“Excelsior”, inno in dimensioni kolossal al progresso tecnico-scientifico, datato 1881. 3) Nel secondo Dopoguerra del 900, passata l'onda della danza “libera” alla maniera di Eugenia Borisenko-Jia Ruskaja (“io sono russa”), fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza sotto gli auspici del fascismo, e persa l'occasione di dar vita a una “danza moderna italiana” sulla spinta dell'avanguardia futurista, tocca a Aurel Milloss, ungherese, prendere in mano le sorti di Tersicore nei nostri teatri d'opera, innestando su una base di area all'incirca neoclassica gli input del moderno mitteleuropeo di ascendenza Laban, senza però dar vita a un'eredità durevole. Dopo di che la danza in Italia diventa, per così dire, “un affare privato”, con una sentenza della Corte Costituzionale, la n. 240 del 1974, che richiamandosi all'articolo 33 della Costituzione recita “L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento”, di contro al dettato della legge 28 del 1951 che richiedeva il diploma dell'Accademia Nazionale (o equivalente) a chiunque volesse esercitare la professione di maestro di danza. Fioriscono così le scuole private, che facilmente portano poi in scena gli allievi più avanzati, ponendosi come “compagnie”. Si innesca in questo modo un “sistema-non sistema”, per il quale ogni “compagnia” può accedere ai finanziamenti statali (e degli Enti Locali), facendo richiesta di fondi a quello che diventerà il FUS, il fondo unico dello spettacolo, che vede oscillare la sua dotazione globale a seconda della situazione economica del paese e a seconda delle scelte governative, più o meno vocate al sostegno della cultura. Ed è intuibile come la cultura di danza in particolare, con riguardo alla natura non durevole dello spettacolo dal vivo, notoriamente sia meno spendibile dal punto di vista del consenso politico rispetto, ad esempio, al restauro di un monumento. Non è “merce” che sta “sul mercato” in termini prettamente “commerciali”, come si vorrebbe che fosse. Tutt'al più si può chiedere alla danza di essere “commerciabile”, mirata a poter soddisfare le esigenze della committenza e del pubblico, senza per questo cedere a una “bassa facilità”, integrando risorse da reperire sul mercato e risorse pubbliche (si noti comunque che lo Stato assegna quote che verranno liquidate “a cose fatte”, così che le compagnie devono anticipare le cifre indispensabili a svolgere la loro attività, ricorrendo anche a prestiti bancari, di cui pagano gli interessi). A oggi, l'unica compagnia italiana – di balletto contemporaneo – che funziona sul modello di analoghe formazioni europee di media dimensione, non legata a Enti Lirici, (trasformati negli anni '90 del secolo ormai scorso in Fondazioni pubblico-private) e indubitabilmente professionale, è l'Aterballetto con sede a Reggio Emilia, che su un budget di circa 3 milioni e mezzo di euro annui, ne riceve il 25% dal FUS statale, il 12% dalla Città, il 33% dalla Regione, in cui fa circolare regolarmente ogni stagione le sue produzioni, il 30% dai biglietti.

Nel panorama più generale della danza contemporanea, mentre l'attitudine organizzativa e l'ingegneria istituzionale di altri paesi europei, a partire dagli anni '80, davano casa e mezzi ai coreografi-autori emersi dall'onda lunga delle “nuove danze”, l'Italia rinunciava a fare altrettanto per la propria. Della generazione che ha espresso i Sosta Palmizi, Vera Stasi, Enzo Cosimi, Fabrizio Monteverde, solo Virgilio Sieni ha raggiunto l'obiettivo di un “luogo” deputato a dare residenza alla propria danza (a soli, pezzi per piccolo gruppo, installazioni) e ad artisti invitati in una prospettiva pluridisciplinare: Cango, i Cantieri Goldonetta, a Firenze.

E oggi gruppi più giovani, come i Kinkaleri, che si potrebbero ascrivere alla danza a-disciplinare/non danza, scelgono addirittura di operare nei centri sociali, di proposito “alternativi”.

Come è accaduto che non ci sia stato un radicamento degli

innovatori di prima ondata, “fratelli in spirito” del nuovo teatro, “discontinui” rispetto al portato millosiano e anche rispetto al *modern* di importazione, centroeuropeo e americano? È stato a causa della natura individuale a oltranza, “anarchica”, di questi coreografi e danzatori o a causa della pigrizia recalcitrante del Ministero della Cultura, più attento ai Beni Culturali “in solido” che allo spettacolo live? O è stata responsabilità di entrambi? Senza mezzi e senza le necessarie responsabilità produttive che ne derivano – spettacoli spendibili sul mercato, e non solo di nicchia – non si cresce, si resta in una posizione minoritaria/elitaria, in cui contestare/crogiolarsi.

Va detto anche che, mentre sul versante classico in Italia operano quattro Istituzioni pubbliche, la scuola della Scala, quella dell'Opera di Roma, quella del San Carlo di Napoli e l'Accademia Nazionale, che forma anche insegnanti, nessuna scuola per la danza contemporanea di alto profilo, simile a quella di Essen in Germania, di Angers in Francia, al Laban Center di Londra o a P.A.R.T.S. di Bruxelles, è stata attivata nel nostro paese. E va aggiunto che, non disponendo di teatri dedicati, in cui scambiarsi costantemente ospitalità internazionali con la danza altrui nelle normali stagioni, qui da noi si è preferito – almeno finché i tagli via via più marcati lo hanno consentito – giocare la carta dei festival estivi, legandoli al turismo. Non a caso prima di afferire al Ministero dei Beni Culturali la danza si riferiva a quello del Turismo e Spettacolo. Il risultato è che per decenni si è comprato il “prêt à danser” da altri paesi, i quali invece hanno investito risorse e progettualità di lungo e ampio respiro.

Un sommario raffronto tra le due situazioni europee più opposte, quella italiana e quella francese, può completare il quadro.

Il Governo francese ha assegnato nel 2004 dodici milioni e mezzo di euro ai Centri Coreografici Nazionali, che sono 19, di differente tipologia – dal balletto contemporaneo alla danza contemporanea all'hip hop multietnico – installati in varie regioni, là dove gli amministratori locali hanno garantito la messa a disposizione di luoghi e fondi (con obbligo di offrire residenze a giovani emergenti), più circa 6 milioni di euro alle compagnie sovvenzionate (224). Inoltre ci sono provvidenze per favorire la seconda carriera dei danzatori che devono lasciare la professione per limiti fisici e di età (in Italia è stata introdotta una normativa dissennata che nei teatri d'opera li mantiene in servizio fin oltre i 50 anni), per incoraggiare gli Enti Locali a fornire sedi e strutture, per promuovere la circolazione degli artisti francesi all'estero (in anni andati l'Italia si è vista “regalare” spettacoli, a scelta del donatore, ovviamente, nel bene e nel male), per promuovere la danza nella scuola dell'obbligo e la cinematografia di danza. Nel 2006 il Ministero della Cultura intende aumentare di

ulteriori tre milioni di euro le dotazioni del settore, con una crescita globale del 13% rispetto al 2003.

In Italia il FUS nel 2004 ha assegnato un 12% in più di sovvenzioni alla danza (scorporati i corpi di ballo degli Enti Lirici che pescano da una somma globale per opera e balletto, comunque in calo anch'essa) rispetto all'anno precedente, ma a un numero di richiedenti inferiore del 12,5%, tra compagnie (70), teatri (4), rassegne e festival (25), attività all'estero (17) e attività varie di promozione. In totale i fondi erogati nel 2004 sono stati pari a 9.350.000 euro, di cui 650.000, provenienti dai fondi del Lotto, andati alla Biennale di Venezia, al Teatro Carlo Felice di Genova-Festival di Nervi, all'ETI, Ente Teatrale Italiano, che è stato incaricato di programmare anche danza, all'Accademia Nazionale di Danza. I tagli 2005 sono noti a tutti e il 2006 è “in sospenso”. Basti dire che il rapporto spesa pubblica per la cultura/Pil nazionale tra il 2000 e il 2004 è calato del 10% annuo. La disparità tra le diverse zone del paese nel 2004 è macroscopica, con il centro che raccoglie 4.160.500 euro, il nord 3.459.500, il sud 730.000, le isole 370.000.

Quel che va inoltre sottolineato, nel raffronto Italia-Francia, è che oltralpe centralmente si è deciso di decentrare la danza e che il Governo centrale interviene a supportare strutture alimentate in permanenza dalle amministrazioni locali, con compiti di promozione sul territorio: formazione, intervento nelle scuole, programmazione di cartelloni, ospitalità, residenze e del già accaduto, rinunciando a una politica di fondazione di attività permanenti sui terreni di cui sopra. Estremizzando il caso, la danza qui è un fatto privato, di cui tener conto, “a cose fatte”. Non è faccenda pubblica, in cui dettare linee di intervento “correttive”, di cui per altro tutti riconoscono che ci sarebbe bisogno.

È evidente che le nuove amministrazioni appena elette, centrali e locali, devono/dovrebbero decidere (possono anche decidere di non decidere. E non sarebbe un atteggiamento nuovo): continuare su questa strada, mantenendo la danza in stato di precarietà, sempre più staccata dai livelli logistici-organizzativi-artistici-economici dei paesi di testa dell'Europa, e accontentandosi di mettere in piedi festival di vetrina, divistici o di tendenza, “comprando fatto” ciò che si presume piaccia al pubblico (anziché formare un pubblico più agguerrito), oppure dare finalmente un bel segno di discontinuità, studiando come adattare i migliori modelli altrui alla realtà italiana. Effimero o strutture? Festival o stagioni? Palcoscenici all'aperto o spazi permanenti dedicati? Compagnie private sovvenzionate con il contagocce o centri coreografici con dotazione almeno biennale mista Stato-Regione-Città-privato? Sarebbe tempo di scegliere tra presunti vantaggi immediati e prospettive più serie e durature.



Sopra, Beatrice Mille e Adrien Boissomet, Compagnia Aterballetto - Foto di Roberto Ricci

Quando si uccide il luogo in cui ragionare insieme

Intervista a Carlo Sini
di Daria Dibitonto

Nelle sue opere lei mantiene ben distinta la "cultura" dalla filosofia. Ci può illustrare la natura di questa differenza?

Si tratta di una distinzione provocatoria, naturalmente, che va presa con più buon senso di chi la propone. È una distinzione che si rifà a quella heideggeriana, più nota, tra *Weltzivilisation* (letteralmente "civiltà mondiale", per estensione "cultura di massa") e *Bildung* (formazione), ovvero tra pratica dell'informazione culturale e reale approccio alla formazione. Se naturalmente l'informazione culturale in sé non ha nulla di male, negli ultimi tempi si è però enormemente gonfiata a discapito della formazione. Si sono moltiplicate occasioni culturali, testi, esposizioni, ma si è molto depresso l'esercizio, quello filosofico in particolare. Vedo, ad esempio, un'università sempre più orientata a una ricerca storiografica abbastanza piatta. Certo la storiografia è necessaria, ma ridotta a ricerca di seconda o terza mano non è una vera e propria indagine sui documenti e finisce per portare al chiacchiericcio filosofico, a un'illusione su cosa sia filosofia. I filosofi che noi studiamo non hanno mai aspirato a rientrare in un manuale, hanno avuto esigenze ben più sostanziali, in certi casi rivoluzionarie. Allo stesso tempo anche l'editoria è in difficoltà, e non solo economicamente: moltiplica i titoli, gli editori si copiano l'un l'altro e tendono a pubblicare i libri più "facili", che ripetono quel che la gente sa già. C'è invece un grande sospetto verso un libro che dica qualcosa di diverso dal clima culturale generale, l'editore non è più un coraggioso promotore di cultura, ma un abile organizzatore e diffusore di un sapere abbastanza scontato. In Italia, certo, si traduce moltissimo, ed è un merito, riconosciuto anche all'estero, che giova alla nostra lingua. Però la completa passività nei confronti dei titoli stranieri produce in Italia un amore per l'esotico non sempre giustificato, come diceva Augusto Guzzo già anni fa: abbiamo in Italia opere filosofiche di grandissimo livello e andiamo a tradurre insipidi testi solo perché stranieri. È un difetto che esiste ancora oggi. È vero che si sta verificando una diffusione di cultura filosofica a macchia d'olio, ma spesso purtroppo più in superficie che in profondità.

In quale rapporto sta quella "virtù politica", che lei analizza a partire da Platone e Aristotele, con la responsabilità politica dello sviluppo culturale di un paese?

La responsabilità politica, nella mia opera, rientra nella categoria di antropologia, cosa che può sembrare strana, a prima vista: solitamente non si pensa che antropologia e politica siano direttamente connesse. Il riferimento è naturalmente a Platone, come fondamento di tutte le nostre dottrine politiche. Penso che la politica sia un'attività eminentemente formativa ed educativa, non solo in senso corrente – la politica deve certamente occuparsi della formazione dei futuri quadri dirigenti –, ma quale problema in cui ne va della stessa democrazia: una società che non educi i suoi elettori non può essere davvero democratica. Se gli elettori non sono in grado di operare scelte razionali, se non hanno una formazione che li favorisce in questo senso, il voto diventa un consenso estorto attraverso strumenti di persuasione subliminale, psicologica, mediatica. Allora abbiamo la pessima democrazia, il peggiore dei governi, cui noi siamo molto vicini, a mio modo di vedere. Ecco perché la politica non è soltanto una mediazione fra interessi, né è solo un'attività che si fa carico delle questioni dell'economia originaria della vita umana, ma è anche un'attività che plasma gli esseri umani. Oggi ce ne stiamo rendendo conto, nel bene e nel male. Quello che è successo da noi in Italia in 30-40 anni di televisione ha voluto dire forgiare dei nuovi cittadini. In questo c'è una responsabilità forte.

La politica è dunque innanzitutto etica, come costume, "abito" che rende pronti a rispondere. Parlare di scelte politiche significa analizzare le possibilità di modificare il futuro dei nostri figli e dei nostri nipoti in un senso o in un altro. La degenerazione democratica è sotto gli occhi di tutti: gli scandali degli ultimi giorni mostrano che la corruzione è diventata così spontanea e normale da non essere più nemmeno avvertita come tale, se non attraverso un'improvvisa presa di coscienza. La politica non può disinteressarsi di tutti i condizionamenti cui siamo esposti, né se ne può interessare solo sotto il profilo economico, ma deve farlo anche sotto quello antropologico. Mi rendo conto che sia un discorso molto difficile, che può sembrare aristocratico. Il discorso non aristocratico, però, tanto caro ai giornalisti, è un profondo inganno perpetrato ai danni del pubblico.

Come intende lei, quindi, il nesso tra etica e politica?

Il nesso è proprio nel tema della responsabilità. Sostengo da tempo che in Occidente la rincorsa continua ai principi, e con essi ai diritti, abbia fatto il suo tempo. Si assiste a una retorica buonista e inutile, che non scalfisce la realtà nonostante abbia le migliori intenzioni. Io ai principi preferisco le conseguenze, da buono studioso di Pierce. Mettere insieme etica e politica non vuol dire essere in grado di dire cosa è bene e cosa male, ma studiare le conseguenze delle proprie scelte. Naturalmente credo anch'io in una società pluralista, che difenda la tolleranza reciproca quale principio aureo, ma vorrei che coloro i quali prendono decisioni e fanno promesse venissero verificati nelle conseguenze, perché è solo in questa luce che un principio dimostra di essere veramente efficiente e condivisibile. Si può subito fare un esempio scomodo: la libertà di espressione. Ricordo sempre ai miei ragazzi che la libertà di espressione è costata la vita, o il carcere e le torture, a molti nostri grandi padri. Oggi, però, alcune canaglie approfittano di questa libertà per farla degenerare in forme assolutamente inaccettabili, mettendo al primo posto l'interesse e il vantaggio economico, o il semplice gusto della distruzione, della devastazione. Naturalmente non propongo la censura, ma non è nemmeno possibile che la pubblicità sia onnipotente, che esponga, ad esempio, corpi nudi di donna dappertutto. Io non sono moralista, i corpi nudi mi piacciono moltissimo, ma se sono esposti per vendere un'automobile non lo capisco. Tutti noi abbiamo ovviamente una quota di curiosità malsana, di morbosità, di attrazione per ciò che è proibito, lo sapeva bene già Dante Alighieri, ma è inaccettabile e canagliesco quest'utilizzo della libertà di espressione per fare i propri interessi. Una via sarebbe proprio quella di vagliare le conseguenze, e rimettere in discussione la libertà di espressione a partire da esse. Il che non significa dare ragione a Ruini, sia chiaro.

Più concretamente, quali sono, secondo lei, le esigenze più urgenti nell'ambito delle politiche culturali italiane? Quali sono le pratiche da incentivare, quali le innovazioni da promuovere per mettere in comunicazione tra loro i diversi saperi specialistici e favorire la crescita comune?

È vero che, in Italia, persino all'università è difficile far incontrare i saperi, se non grazie alla buona volontà talvolta esercitata dai singoli. Dobbiamo arrenderci all'idea che la scuola pubblica non possa fare tutto da sola, seppur io sia un difensore accanito del suo importantissimo ruolo. Tuttavia fronteggiare la scolarizzazione di massa è un'opera importante che non può coprire tutte le responsabilità sociali. L'unico modello alternativo che

abbiamo, in fondo, è quello dei paesi più ricchi dei nostri, come gli Stati Uniti d'America, dove c'è una netta distinzione tra scolarizzazione di massa, università di serie B, e centri di ricerca di comprovata eccellenza, però in questo caso tutto è basato sulla differenza di censo, seppur con qualche correttivo. Non è un modello adeguato all'Italia: siamo troppo poveri per un sistema di questo genere. Bisognerebbe che il capitale privato si decidesse a ricoprire quel ruolo che nel Rinascimento svolgeva così bene: dovrebbe operare accanto alla scuola pubblica con iniziative private di grande respiro e originalità, liberando la ricerca dalla burocrazia e consentendole di avviare sperimentazioni metodologiche innovative. Invece ci troviamo di fronte all'egoismo e all'ottusità del capitale privato. Il discorso diventa, a questo punto, molto delicato: vorrei che la politica si dotasse di strumenti per poter indurre con forza questi esiti. Da un lato c'è, sì, l'esenzione dalle tasse, ma non basta: la politica non dovrebbe consentire la totale privatizzazione del capitale finanziario. Però, per dire questo, bisogna aggiungere la frase di Kant: «per dirllo voglio avere alle spalle un reggimento di fucilieri».

Una politica di questo tipo sarebbe davvero rivoluzionaria, perché non si arrenderebbe alla prepotenza della logica di mercato e del capitale finanziario, a un liberismo che ormai è una finzione, una totale menzogna. È una violenza della quale noi siamo, come paese occidentale, largamente complici, rispetto alla quale siamo fortemente incapaci di trovare una reazione efficiente. Purtroppo anche l'Unione Europea, finora, è stata soltanto un'unione di interessi bancari, non in grado di proporre un modello alternativo nel modo di produrre le cose della vita. Se non vedo differenze nel modo di ragionare tra europei e americani, se si tratta solo di concorrenza tra capitalisti non mi interessa.

In questo difficile orizzonte, non soltanto la scienza sembra necessitare di una prospettiva filosofica per non ridursi a mera tecnica produttiva; anche in ambito teatrale si riscontra la necessità di confrontarsi col pensiero del nostro tempo. Esiste, secondo lei, un necessario legame tra teatro e filosofia? In cosa può consistere oggi?

Certo che esiste, il teatro è sempre stato il luogo della mediazione fra l'origine della società e la sua effettualità storica, come direbbe Hegel. Il teatro è la soglia, la "tenda" dietro alla quale stanno gli dei. È un punto, questo, mai venuto meno. Una società che non abbia una soglia a partire dalla quale la parola sia pubblica e insieme coinvolga le vite private, che in qualche misura perda il teatro come proprio rito fondamentale, è una società allo sbando, perché non ha più un luogo dove ragionare insieme. Ecco perché sono molto belle iniziative come il caffè filosofico sul tramonto del nichilismo proposto dal Tst a maggio: ragionare insieme è compito del teatro. Non si può fare con i pur straordinari strumenti della tecnica moderna, come il cinema e la televisione. Sono strumenti da usare forse di più nella formazione, perché ci consentono un grande arricchimento, ma non possono essere sostitutivi del teatro, che a sua volta non può poi confinarsi in un estetismo chiuso in se stesso. Né il rito può confinarsi nelle chiese dove si fa la consacrazione dell'ostia, perché questo riguarda i fedeli, e gli altri? Tutti i cittadini hanno bisogno della loro "consacrazione dell'ostia", che è la consacrazione della parola. Non è un fatto lontano, ma vicino a tutti, costituito dalla semplice riflessione che dice: una parola che non sia condivisa non è parola. Tanto che, se l'altro non c'è, devo immaginarlo. Se il teatro è il luogo del dialogo dell'altro con l'altro noi non possiamo farne a meno. Eppure lo stiamo uccidendo.

Misurare la qualità dell'architettura

Intervista a Luca Davico
di Giusi Bivona

Docente di sociologia urbana e dell'ambiente della II Facoltà del Politecnico di Torino, Luca Davico, con il sostegno del Comitato Giorgio Rota e L'Eau Vive, tramite l'Ordine degli Architetti, ha raccolto, attraverso un'indagine su "La qualità dell'Architettura Torinese", una sintesi delle opinioni degli addetti ai lavori a proposito delle ultime trasformazioni architettoniche e urbanistiche della Città



Qual è stato il motivo dell'indagine e quale situazione traspone dalla raccolta dei rapporti di ricerca presentati?

A seguito delle ultime trasformazioni che hanno interessato la Città negli ultimi anni, ha preso corpo il dibattito sulla qualità dei cambiamenti intervenuti sul tessuto urbano ed extra-urbano. Questa riflessione ha puntato alla presentazione di uno spaccato del pensiero attuale contemporaneo di tutte le figure professionali che gravitano attorno all'Ordine degli Architetti, come ad esempio docenti dei corsi di formazione, membri delle Commissioni, liberi professionisti. Da un'indagine di carattere generico si è giunti alla valutazione di 26 sottostimoli fotografici, per esaminarne la qualità architettonica intrinseca e l'opportunità dell'inserimento nel contesto urbano.

Su quali parametri di valutazione si sono basati i protagonisti dell'indagine e quali sono stati gli esempi della migliore architettura?

I principali riferimenti per misurare la qualità dell'architettura sono stati la coerenza con il contesto, la fruibilità, la creatività del progettista, la funzionalità e la coerenza stilistica. Tra gli edifici maggiormente portati ad esempio risultano il complesso del Lingotto, che non appartiene al ciclo delle risistemazioni recenti e il Cortile del Maglio, esempio positivo di trasformazione e reinterpretazione della preesistenza.

Oltre alle trasformazioni già in atto, l'evento delle Olimpiadi ha innescato un fenomeno di riprogettazione e ricostruzione della città. Quali destinazioni d'uso avranno gli edifici e le strutture nate per questa specifica occasione?

Il tema dell'eredità post-olimpica è uno dei più ricorrenti tra le questioni legate alle conseguenze delle Olimpiadi.

Nonostante i buoni risultati dell'Amministrazione Comunale, anche sotto il profilo della gestione degli eventi concomitanti a quelli sportivi, come ad esempio le Olimpiadi della Cultura, ci si trova adesso nell'imbarazzo della gestione di strutture come il palazzo dell'Hockey o il palazzo del pattinaggio. Sappiamo infatti che Torino non necessita di strutture sportive specifiche oltre agli stadi.

A questo proposito, ricordiamo che il Palaisozaki ha ospitato BookStock, manifestazione culturale dedicata alla letteratura, al teatro e alla musica. Questo modo di utilizzare le strutture non genera confusione? Quale sarebbe diventato allora il ruolo dei veri luoghi di spettacolo come i teatri?

La mancanza di coordinamento alla base della grande organizzazione è la causa principale di un modo affrettato di risolvere alcune situazioni lasciate a metà. Ad esempio, la facilità con cui vengono spostati alcuni edifici pensati come veri e propri oggetti d'architettura, ideati per un luogo e poi ricollocati in un altro contesto. Questo si scontra inevitabilmente con l'essenza della progettazione, che è innanzi tutto riflessione, ragionamento, espressione della cultura, delle condizioni e dei valori di una civiltà.

Che cosa bisognerebbe chiedere al governo che si è appena insediato e alla "nuova" giunta? Quali proposte avanzare all'amministrazione in ambito urbanistico e normativo?

Sarebbe necessario impiegare meno tempo nei processi decisionali e puntare alla qualità sostanziale degli interventi per restituire integrità e coerenza al valore della professione di architetto.

Rapporto su Torino

Una lettura della Città che raccoglie dati e informazioni attorno a tematiche prevalentemente sociali, trasformandole in strumento di discussione e riflessione collettive: il 17 giugno alla GAM di Torino si è discusso del "Settimo Rapporto Annuale su Torino" alla presenza degli autori, dei Rettori dell'Università e del Politecnico di Torino, dei Segretari Generali della Compagnia di San Paolo e della Fondazione CRT, e di tre rappresentanti di Città, Provincia e Regione Piemonte. Il Rapporto è promosso dal Circolo L'Eau Vive, rappresentato dall'architetto e imprenditore Federico De Giuli, Presidente di quest'associazione di manager e liberi professionisti, tutti accomunati dall'impegno e dalla volontà di contribuire, attraverso analisi e proposte, allo sviluppo di Torino. All'interno del Rapporto di quest'anno, scritto da Luca Davico, Silvia Crivello, Luisa De Bernardi, Andrea Stanghellini e Luca Starico, due sono i nuovi principali argomenti: l'analisi dell'evento olimpico e la formazione, perché guardando al futuro sarà sempre più necessario poter contare su un tessuto diffuso di qualificate risorse umane. Prendendo spunto dall'indagine fotografica di Francesco Jodice rivolta al mondo dell'istruzione sotto forma di "atlante scolastico" documentato nelle scuole della città, ed esposta nel 2005 in occasione della Mostra collettiva "Sei x Torino" alla Galleria d'Arte Moderna, gli autori del Rapporto presentano una panoramica del sociale nell'ambito dell'istruzione che racconta la multiculturalità che oggi caratterizza la città, alimentandone la continua trasformazione. Racconta De Giuli: «Il tema del dibattito, Giochi Aperti, anticipa dunque le aspettative di un proiettarsi sempre più verso la realtà internazionale, per dare un senso alla nuova attenzione del mondo sulla città».

G.B.

Sopra,
un'immagine del Lingotto

/Habimah, un teatro rivoluzionario

Intervista a Ilan Ronen, Direttore Artistico di Habimah Teatro Nazionale d'Israele
di Ilaria Godino

Habimah Teatro Nazionale di Israele entra nell'Unione dei Teatri d'Europa. Il Direttore Artistico Ilan Ronen parla dell'organizzazione e delle linee artistiche di un'istituzione che ha attraversato la storia del teatro del Novecento

L'Habimah ha una lunga e affascinante storia, che attraversa il Novecento partendo dalla Russia rivoluzionaria per approdare in Israele alla vigilia del secondo conflitto mondiale. Quali sono stati i momenti più importanti nella storia del teatro?

Il primo periodo importante è stato quando il teatro è stato fondato sotto l'egida di Stanislavskij, ed era diretto dal geniale regista armeno Vachtangov. Oltre ad aver creato lo stile scenico più originale del tempo, la lingua degli spettacoli era l'ebraico, una lingua che era rimasta morta per 2000 anni. Era difficile immaginare una cosa simile, quasi come mettere in scena uno spettacolo in latino. È stata una rivoluzione culturale. Il secondo periodo importante è stato quando Habimah è arrivato in Israele nel 1928, e ne è diventato il Teatro Nazionale.

Nel corso degli anni ci sono state diverse evoluzioni. Habimah ha assunto il ruolo di vivaio per i nuovi drammaturghi israeliani come Nissim Aloni, Hanoch Levin, e questa è una tradizione che perdura tuttora. Nel complesso potremmo definire Habimah un teatro rivoluzionario, nato dalla rivoluzione russa, unitosi alla rivoluzione sionista e che ha contribuito alla rivoluzione di Israele.

Che significato ha, in questo momento, l'ingresso di Habimah nell'Unione dei Teatri d'Europa?

Habimah è nato in Europa. È cominciato come un Teatro europeo ed ha introdotto in Israele la cultura teatrale europea. Il suo credo artistico è stato forgiato da direttori e scrittori dell'avanguardia europea. Nel corso degli anni le influenze locali hanno interagito con quelle tradizionali, creando il nostro stile unico. L'ingresso nell'UTE rappresenta per noi un punto di arrivo, la chiusura del cerchio, un ricongiungimento con le nostre radici.

Quanti artisti lavorano in Habimah? Quanti sono gli spazi teatrali gestiti dal teatro e che tipo di caratteristiche hanno? Con quale genere di finanziamento vive Habimah (sostegno pubblico, intervento di sponsor, sbigliettamento)?

Habimah gestisce quattro sedi. Tre di esse si trovano all'interno del complesso di Habimah, mentre una è situata all'interno di una scuola d'arte nelle vicinanze. La sede principale (il Teatro Rovina) ha 1000 posti; il secondo auditorium (il Teatro Meskin) ne ha 300; il piccolo teatro "black-box" (il Teatro Bertinov) ha 180 posti a sedere. A tutti e tre sono stati dati i nomi di attori dell'Habimah delle origini, i padri fondatori. Il 30% del budget di Habimah viene stanziato dal governo israeliano. Il 70% del budget invece proviene dagli incassi della biglietteria. La compagnia è composta da 80 attori, un direttore permanente ed un drammaturgo. Tutti gli altri artisti vengono impiegati a seconda delle produzioni come freelancer.

Come è strutturato il cartellone del vostro teatro? Quali sono gli autori e i generi più rappresentati? Quale spazio occupano gli autori europei?

Mettiamo costantemente in discussione la politica che regola il nostro repertorio. Non è mai una questione semplice. Ci chiediamo: Cosa significa essere un teatro nazionale? Quali obblighi particolari abbiamo? Siamo fermi sostenitori della qualità artistica e dell'originalità. Siamo convinti che il nostro lavoro debba riflettere le preoccupazioni del Paese, politicamente e socialmente, anche se questo ci espone a degli attacchi. Ci sforziamo di presentare ai nostri spettatori il mondo che ci circonda, sia attraverso i classici sia tramite opere moderne. Recentemente abbiamo messo in scena *War* del drammaturgo norvegese Lars Noren. La prossima stagione comprende anche un nuovo spettacolo svizzero. *Il Servitore di due padroni* ha avuto un successo clamoroso,

ed è stato messo in scena per quattro stagioni sul nostro palco principale. Abbiamo anche messo in scena Dario Fo ed Eduardo De Filippo.

Negli anni Ottanta il cosiddetto teatro politico è stato in qualche modo accantonato a favore di un genere definito "domestic drama", che per vent'anni ha dominato le scene israeliane. In questi ultimi anni si è assistito al ritorno di tematiche politiche sul palcoscenico. Come considera questa tendenza?

In qualità di direttore, sono famoso per il mio coinvolgimento politico, che ho portato avanti anche quando la tendenza generale nel Paese andava in una direzione opposta. Anche prima di diventare Direttore Artistico di Habimah, avevo fondato una compagnia di giovani attori, chiamata Giovane Habimah, ed insieme a loro ho messo in scena diversi drammi e spettacoli politici ideati da noi: *Il cerchio di gesso del Caucaso*, *À la guerre comme à la guerre*, *License to Kill* e tanti altri. Probabilmente avete sentito parlare del mio *Aspettando Godot* in arabo ed ebraico, che al tempo era diventato famoso.

Le vostre pièces si rivolgono a comunità linguisticamente ed etnicamente molto diverse. Come può il teatro contribuire al dibattito sui conflitti che coinvolgono, sul piano interno ed esterno, Israele?

Noi abitiamo in Israele e ne condividiamo con tutti gli altri le gioie e le tragedie. In quanto artisti teatrali, abbiamo a disposizione un palcoscenico e a volte mettiamo in scena le nostre frustrazioni, ricavandone arte. La prossima stagione metteremo in scena *Hebron*, una tragedia moderna sul conflitto con i palestinesi. Abbiamo attori che provengono da gruppi etnici diversi e sono membri della compagnia come tutti gli altri. Sartre ha detto che il teatro è un luogo dove poter discutere pubblicamente di problemi importanti. Siamo d'accordo con Sartre.

Lei ha costituito una giovane compagnia stabile all'interno di Habimah. Che tipo di lavoro realizza con loro? Che tipo di aspettativa ha un giovane nell'avvicinarsi al teatro?

Attualmente Giovane Habimah è composta da laureati provenienti dall'Accademia Drammatica, con a capo una giovane direttrice. Usufruiscono di una formazione speciale ed avanzata, lavorando sul corpo, sul linguaggio e sull'allenamento vocale.

Sotto la guida della regista Sigal Avin, l'attuale Giovane Habimah ha prodotto un progetto corale volto ad esplorare alcune tematiche della vita dei giovani moderni che vivono nelle città. Molti giovani attori che escono dall'Accademia Drammatica desiderano entrare a far parte dei teatri tradizionali. Noi abbiamo creato questa sede per offrire un'opportunità a produzioni alternative, che si pongono al di fuori delle correnti principali, ma rimangono in questo modo pur sempre all'interno del sistema.

A sinistra, una scena di *War* di Lars Noren, regia di Ilan Ronen



A Belgrado un teatro d'eccellenza

Intervista a Gorčin Stojanović, Direttore Artistico del Teatro Drammatico della Jugoslavia
di Ilaria Godino

Il Teatro Drammatico della Jugoslavia (Jugoslovensko Dramsko Pozoriste) nasce nel 1947 con un profilo strutturato su quello del Teatro d'Arte di Mosca. Quanto le vicende politiche della Jugoslavia si sono riflesse sulla vita e sulle scelte artistiche del teatro?

I primi anni del JDP coincidono con la lotta tra il "modernismo" ed il "realismo sociale" in diversi ambiti della letteratura, delle arti, del teatro e delle politiche culturali. Il JDP è stato un portabandiera del modernismo. Nel 1948, qualche mese dopo lo spettacolo di inaugurazione, la Jugoslavia ha spezzato la fortissima relazione che la legava all'Unione Sovietica ed al blocco dei Paesi dell'Europa dell'est. Di conseguenza il modello sovietico ha perso l'influenza che aveva sulle politiche teatrali e/o sull'estetica.

JDP programma tre spazi teatrali. Che tipo di architettura li caratterizza? Esistono programmazioni mirate per ogni sala teatrale?

Il Teatro Principale ed il Teatro Bojan Stupica sono teatri all'italiana con arco di proscenio. Il primo può ospitare circa 600 spettatori. Ha a disposizione equipaggiamenti tecnici di ultima generazione. Quello intermedio, il Teatro Bojan Stupica, offre 240 posti a sedere, ed ha delle buone potenzialità per spettacoli su piccola scala, grazie anche alla presenza ravvicinata degli attori rispetto al pubblico. Il Teatro Studio è del tipo "black-box" e può ospitare fino a 120 spettatori.

Un'attenta e specifica programmazione fa sì che il Teatro Principale ospiti prevalentemente grandi opere classiche e/o nuovi spettacoli di autori nazionali. Il Teatro Bojan Stupica è invece riservato alla nuova scrittura europea e mondiale, oltre alla scrittura nazionale, ma con produzioni su piccola scala. Il Teatro Studio non ha limitazioni ed è destinato ad essere una sorta di spazio libero per gli artisti più giovani.

La vocazione letteraria è la base della linea artistica del vostro teatro fin dalla sua



fondazione. Quali sono gli autori più rappresentati? Qual è spazio date alla giovane drammaturgia? Rappresentate autori europei?

Nel corso dei decenni, grandi autori classici come Shakespeare, Molière, Cechov, Dostoevskij, Sofocle, Goldoni, insieme ad autori classici nazionali (Marin Držić, Branislav Nusić, Jovan Sterija Popović) sono stati e rimangono tuttora alla base del nostro repertorio. Un'attenzione particolare tuttavia è sempre stata dedicata ad un approccio diverso e meno convenzionale alla direzione ed alla recitazione.

Lo JDP ha "inventato" diversi importanti giovani drammaturghi. Nel decennio appena trascorso abbiamo messo in scena tre spettacoli di Biljana Srbljanović, compresa la sua opera prima. Un altro esempio è costituito da Milena Marković, le cui prime tre opere sono state rappresentate allo JDP nel corso di cinque anni. Tra gli altri possiamo citare anche Dejan Dukovski, Ugljesa Sajić, Milena Bogavac.

Al momento, nel nostro repertorio annoveriamo degli spettacoli di Patrick Marber, Marc Ravenhill ed Ivan Viripayev, così come spettacoli di alcuni autori provenienti dalla regione dei Balcani e riconosciuti a livello internazionale, citati in precedenza. Nel corso della prossima stagione prevediamo di mettere in scena degli spettacoli di Fausto Paravidino (*Malattia della famiglia M*), David Harrower (*Blackbird*) e Sarah Kane (*L'amore di Fedra*).

Quanti artisti lavorano in JDP? Con quale genere di finanziamento vive il teatro (sostegno pubblico, intervento di sponsor, sbugliamento)?

La compagnia permanente è formata da 35 attori ed attrici. Tutti gli altri artisti (vale a dire altri attori, registi, scenografi, costumisti, compositori, coreografi, musicisti, ballerini, ecc.) vengono impiegati a seconda delle esigenze di ciascun progetto.

Le risorse economiche: circa il 30% del budget proviene dalla vendita di biglietti, il 20% da sponsor ed approssimativamente il 50% proviene da finanziamenti pubblici. Lo JDP ricade sotto la responsabilità amministrativa del Comune di Belgrado.

Ora che la Jugoslavia è definitivamente articolata in stati autonomi, come si

mantiene il rapporto di collaborazione in ambito culturale e come avvengono gli scambi con le altre istituzioni teatrali?

Negli ultimi cinque anni abbiamo collaborato con molti registi provenienti dalla ex Jugoslavia, come lo sloveno Dusan Jovanovic che ha messo in scena due spettacoli, il macedone Slobodan Unkovski che ne ha messi in scena tre, il croato Paolo Maggeli che si appresta a mettere in scena il suo secondo spettacolo nel corso della prossima stagione. Scenografi, compositori e costumisti provenienti da Slovenia e Croazia hanno contribuito a questi spettacoli (Meta Hocevar, Leo Kulas, Bjanka Ursulov, Drago Ivanusa). Abbiamo prodotto uno spettacolo macedone di Dejan Dukovski. Dino Mustafic, originario della Bosnia Erzegovina, Snjezana Banovic e Larry Zappia provenienti dalla Croazia produrranno nuovi spettacoli nel corso della stagione 2006/7. Nelle ultime tre stagioni, nel nostro Teatro Principale appena ristrutturato, abbiamo ospitato teatri provenienti da Slovenia, Croazia, Macedonia, Montenegro e Bosnia Erzegovina. Abbiamo assiduamente girato in tutte le repubbliche della ex Jugoslavia, partecipando a festival regionali o a tournée isolate.

Che significato ha l'ingresso di JDP in UTE e che tipo di collaborazioni intendete realizzare con gli altri membri dell'Unione?

La nostra missione è offrire ai nostri spettatori un teatro eccezionale. Le parole chiave della nostra missione sono esclusività ed eccellenza. La base della nostra futura collaborazione con i teatri europei consiste nell'approfondire ciò che abbiamo già raggiunto a livello regionale. Il prossimo passo che faremo all'interno della comunità dei teatri europei sarà quello di portare qui da noi il grande teatro ed, al tempo stesso, rappresentare all'estero i nostri lavori. Cerchiamo delle possibilità per portare registi ed altri artisti europei nel nostro teatro, come parte di una tradizione del JDP che affonda nel passato.

In alto, una scena di *The Forest*, di A.N. Ostrovsky, regia di Egon Savin
Foto di Nenad Petrovic

A sinistra, Dara Friedman: *Vertical Smile*, 2004
Adhesive-backed vinyl; mirrored Plexiglas
81 x 216 cm/32 x 85 in - Courtesy the artist
September 9 - October 6, 2004 - 516A1/2 W. 20th St



/Spielzeiteuropa: tempo di teatro, tempo di gioco

di Daria Dibitonto

Spielzeiteuropa (che si potrebbe approssimativamente tradurre "tempo di teatro in Europa", ma ricordando che il tedesco Spiel evoca immediatamente una dimensione giocosa), è un nuovo programma all'interno dei Berliner Festspiele, inaugurato soltanto nel 2004 e tuttavia rapidamente affermato a livello internazionale. I Berliner Festspiele nacquero invece nel 1951, in pieno dopoguerra, quale necessario segnale, ai tempi della ricostruzione, di una normalità non ancora ritrovata, ma da conquistare al più presto. Che il teatro sia un luogo in cui gioco e svago si fanno tramite di coesione sociale e di responsabilità condivisa è qualcosa di cui i berlinesi sono consapevoli da tempo, ma certo gli anni di guerra e quelli di separazione hanno consolidato l'impellente bisogno d'arte che sembra muovere tutt'oggi la città. I Berliner Festspiele, diretti dal 2001 da Joachim Sartorius – poeta, traduttore di letteratura americana e professore onorario all'Università delle Arti di Berlino – ospitano oggi al loro interno alcune delle manifestazioni culturali di maggior pregio della città e dell'intera Germania. Tra questi spicca sicuramente il Theatertreffen, la rassegna di teatro tedesco in occasione della quale vanno in scena i dieci migliori spettacoli dell'anno, selezionati da una giuria di critici rinnovata di stagione in stagione; tuttavia non vanno dimenticati festival musicali come il JazzFest e il Musikfest Berlin, il secondo dei quali è organizzato in collaborazione con la celebre Fondazione dei Berliner Philharmoniker.

Il Theatertreffen 2006, chiuso lo scorso 21 maggio, ha ospitato, tra gli altri, la *Hedda Gabler* di Thomas Ostermeier (produzione della Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino), il *Macbeth* e le *Tre sorelle* di Jürgen Gosch (il primo prodotto dal Düsseldorfer Schauspielhaus e il secondo dallo Schauspielhannover), l'*Ivanov* di Dimitter Gotscheff (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz di Berlino) e il *Platonov* di Karin Henkel (Schauspiel Stuttgart), per nominare solo i classici.

Spielzeiteuropa è invece una rassegna europea di teatro e danza che si svolge nei mesi invernali. Da quest'anno è diretta da Brigitte Fülle, già membro del team direttivo dello Schauspiel Frankfurt ed erede della recente esperienza di direzione del Festival dei Teatri d'Europa promosso dall'Unione dei Teatri d'Europa, ospitato dallo stesso Schauspiel Frankfurt lo scorso aprile. Come la gran parte delle manifestazioni dei Berliner Festspiele, Spielzeiteuropa si svolge all'interno dell'omonimo Haus der Berliner Festspiele, edificio che ha ospitato, dal 1963 al 1999, il Theater der Freien Volksbühne inaugurato da Erwin Piscator, affidato a questa diversa gestione a partire dal 2001: oggi è uno dei centri culturali di maggior rilievo della città, dove si

svolgono festival, rassegne teatrali e musicali, convegni e dibattiti, ma soprattutto spettacoli e messinscena provenienti da tutto il mondo. Spielzeiteuropa si inserisce dunque in un più ampio programma culturale, e lo fa con la dignità che spetta a spettacoli teatrali e coreutici frutto del lavoro e talvolta della cooperazione dei teatri, delle compagnie o degli artisti di maggior calibro europeo.

L'edizione 2006/07 ha scelto un titolo semplice e diretto, neppure troppo sottilmente ironico: "Andrà tutto bene". «Il motto è fuggivevole utopia – scrive Brigitte Fülle –, provocazione, un segno. La casa dei Berliner Festspiele, ex-sede della Freie Volksbühne, ha fatto storia e oggi Spielzeiteuropa riporta qui il teatro. E non solo per il breve periodo di un festival, ma nella libera artistica e nelle possibilità inaugurate da un'intera stagione. Il che significa tempo per l'insolito, persino per il lusso dell'unicità. "Andrà tutto bene" racconta anche del teatro come forma di sopravvivenza, come macchina della nostalgia e come spazio-tempo. Racconta il tentativo di una decelerazione. Qualcosa che non può essere, ma che si può mettere in scena. Utopia esattamente come il non raccontabile».

La stagione europea s'inaugura il 21 ottobre 2006 con *Schutz vor der Zukunft* (Tutela dal futuro) di Christoph Marthaler, un progetto teatral-musicale sulle più terribili pratiche naziste di eutanasia e di epurazione ideologica, e sulla violenza commessa contro i bambini nella clinica "Am Spiegelgrund". Teatro che si fa immediatamente ca-

rico della più inenarrabile e più temibile memoria di violenza che ha devastato l'Europa nel secolo scorso, per difendere la sua popolazione da un futuro, purtroppo possibile, che va scongiurato a tutti i costi. A novembre seguirà *Spettri* di Ibsen, messo in scena da Stéphane Braunschweig, già presentato con successo all'Ibsen Festival di Oslo, mentre a dicembre andrà in scena lo spettacolo che vanta il maggior numero di coproduttori: *The Andersen Project*, scritto, diretto e interpretato da Robert Lepage. Con l'anno nuovo, invece, sono le donne a dare la loro impronta a Spielzeiteuropa: prima Marie Brassard, attrice, regista e attrice di *Peep Show*, spettacolo caleidoscopico di intimi raccontati fatti di tentazioni, flirt e cuori infranti, poi Pina Bausch, regista e coreografa di *Rough Cut*, spettacolo ispirato ai contrasti che caratterizzano Seul e la Corea del Sud, tra meraviglie dell'high-tech e tradizione contemplativa asiatica, che completa la ricerca della Bausch sulle città del mondo. In occasione di questa edizione, inoltre, Spielzeiteuropa invita per la prima volta giovani artisti europei a realizzare progetti artistici per la Casa dei Berliner Festspiele, perché "il teatro è anche architettura". L'artista lettone Monika Pormale realizzerà per Spielzeiteuropa 06/07 un'installazione fotografica che ne illustrerà il motto, "Andrà tutto bene". Ad accompagnare gli spettacoli saranno quindi le istantanee dell'artista che testimoniano inusuali tracce di umanità nella frenetica vita metropolitana, della quale teatro e arte vogliono da sempre incrinare la fredda superficie.

Premières, un festival giovane

di Patrizia Bologna

Qual è oggi lo stato del teatro europeo? Quali sono le nuove figure, le ultime tendenze, i futuri artisti che lo animano? Queste le domande da cui ha preso spunto la direzione artistica di Premières, composta da Bernard Fleury (Direttore del Teatro Nazionale di Strasburgo), per la nuova edizione che ha debuttato il 1 giugno nella città di Strasburgo. L'attenzione del Festival è rivolta ai giovani: a coloro che si sono appena diplomati nelle principali scuole di teatro europee e a coloro che, partendo da altre esperienze della scena, si sono direttamente impegnati in un progetto lavorativo. Due diversi percorsi per apprezzare il mestiere artistico, due differenti realtà del teatro europeo di cui Premières ha disegnato, ancora una volta, un possibile panorama.

Questa seconda edizione ha previsto dieci spettacoli, di cui alcuni work in progress, provenienti da sette paesi e che aprono su altrettanti percorsi e personalità, legati alle tradizioni nazionali o alle identità peculiari delle singole scuole. Gli spettacoli delle nazioni ospitate – Germania, Croazia, Spagna, Francia, Gran Bretagna, Italia, Svizzera – hanno avuto luogo in quattro differenti spazi della città, tra cui il Teatro Nazionale di Strasburgo, membro dell'Unione dei Teatri d'Europa.

La Spagna ha presentato *No és fàcil de dir* tratto da *Il gabbiano* di Cechov di Marta Gil Polo, uno spettacolo che si propone di investigare i riferimenti metateatrali della pièce russa.

La Francia ha proposto tre spettacoli: *Petit camp* da Pierre Mérot diretto da Simon Delétang, uno spettacolo "pornocratico" ambientato in un garage dal clima surrealista; *L'étang* di Robert Walser diretto da Émile Rousset che racconta, attraverso una forma piana, classica e normale – ma proprio per questo inquietante – la vita di un giovane; il testo di *Happy people* messo in scena da Jean-François Auguste che si presenta come un materiale di costruzione, come un pre-testo per dare libera espressione al gioco inteso come gesto primordiale.

Lo svizzero Tomas Schweigen ha proposto con *Titaniamania* un audace parallelismo tra il *Sogno shakespeariano* e la follia degli odierni casting televisivi; l'inglese Max Key ha diretto *Year 10*, un testo che, senza compromessi, immerge lo spettatore nel cuore della violenza adolescenziale, ingiusta, radicale, selvaggia; il croato *Outrage au public* di Miran Kurspahić rivisita il dramma di Peter Handke quasi come fosse un vero e proprio atto di nascita del teatro post-moderno.

La Germania ha presentato due spettacoli: *Fruchte des Nichts* di Ferdinand Bruckner messo in scena da Roger Vontobel che racconta il viaggio di cinque giovani in fuga da una società soffocata dalle immagini prefabbricate, alla ricerca di un possibile "altrove"; *Dreckig tanzen*, scritto e diretto da Susanne Zaun, che fonde dialoghi del film *Dirty Dancing* con monologhi degli attori presenti sul palco creando un collage grottesco.

L'Italia è stata rappresentata da *La vita bestia* di Filippo Timi, Premio Ubu 2004 come miglior attore under 30 affermatosi in diversi lavori di Giorgio Barberio Corsetti. In una cavalcata ricca di espressioni gergali e immagini dei cartoni animati, di realtà e finzione, Timi ripercorre, in un racconto che sta tra la biografia e l'autobiografia, la storia di un giovane della provincia perugina, alle prese con la scuola, la famiglia, la sessualità e la consapevolezza di scoprirsi "diverso".

Il punto di forza di Premières risiede nel fatto che è un Festival che non si vuole "giovane" solo sulla carta dei comunicati stampa, ma si presenta come un'occasione importante per artisti esordienti veramente giovani: basta guardare le date di nascita dei registi che vanno dal 1975 al 1980. È stimolante e incoraggiante vedere come sia possibile organizzare un festival teatrale scommettendo sulle nuove tendenze – che spesso in Italia vengono identificate con registi che hanno ormai passato i cinquanta – e dando agli spettatori la possibilità di assistere davvero a delle "premières".



A sinistra, Regina Advento in *Rough Cut* di Pina Bausch & Tanztheater Wuppertal Spielzeiteuropa 2006/07 (c) Ursula Kaufmann

A new meeting place

by Agostino Re Rebaudengo (p.1)

The Fondazione del Teatro Stabile di Torino, while presenting the new season, draws a first positive balance of the three years just passed: the entry into the prestigious Union of the Theatres of Europe comes to crown a journey which – with high profile events such as the Domani project and the awarding, in Turin, of the Europe Theatre Prize to Harold Pinter – has laid the solid foundations of a new growth. “Opening up to Europe, then, means also to foresee productions that may be “exported”, which will be able to speak the universal language of theatre. The artistic direction by Walter Le Moli has strongly adhered to these perspectives”. So the President Agostino Re Rebaudengo announces the programmatic guidelines for the next future: strengthening productive activity, broadening the vocational system not only through the School, but also thanks to new training courses for students and teachers, and through a renewed relation with the public, and with younger spectators in particular. Carrying out our task with earnestness and rigour is the only way to allow artistic potentialities to spring up, and to render theatre a new and in-depth meeting place.

Problematic allegro

by Walter Le Moli (p.1)

The Teatro Stabile di Torino, in the season just ended, has worked out a difficult program, perhaps one of the most complex and articulated programs ever realised in Italy, and with unanimous agreement has become a member of the Union of the Theatres of Europe. And this makes us *allegri* (cheerful).

At the same time, this situation pushes us to consider some substantial problems, because in the comparison with the rest of the Continent we emerged quite humiliated: compared to other European countries, we do not dispose of an adequate legal apparatus. In our country we cannot count on a progressive preparation to theatre (theatre, just as music, is a language) by some of the education systems. We totally lack of the very idea that Civic Theatres “contain” public resident companies, which makes it impossible to put on stage repertoire programs. Finally, we are not capable of imagining the creation of stable networks, systems, synergies not only within Italy but also between Italy and other countries. As happens in many other sectors of Italian life, the Institution should then be redefined in order to be able to deal with the European system. To build the concept of a theatrical Institution in our country remains one of the hardest tasks to be achieved, as it means founding a “canon” that does not exist.

And so today, as the Teatro Stabile di Torino enters into the Union of the Theatres of Europe, it should also look at this acknowledgement in a complex way. Can we really think that being part of the Union of the Theatres of Europe is just a medal?

This is why the *allegro* is problematic.

Beyond fiction: the Second Reformation of theatre in the twentieth century

by Franco Perrelli (p.5)

Twentieth century theatre has experienced at least two great Reformations: the first one is linked to the names of Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov (but also of Craig, Piscator, Copeau and Artaud); the second one, in the Sixties, stretches itself between the United States and Poland, between the Living Theatre by Julian Beck and Judith Malina and the research carried out by Jerzy Grotowski. What these two poles have in common, though geographically and politically far apart, is the perspective of going beyond a feature usually considered innate in theatrical activity: fiction and illusion. At the heart of the Second Reformation then lie the ambition, the need and the utopia of some sort of recovery of the theatre of life.

It is Eugenio Barba, founder in 1964 of the Odin Teatret, who points out the connection between the first and the second half of the twentieth century, as far as theatre is concerned. As a matter of fact, all the masters of the Second Reformation would put themselves in utter continuity with those from the first decades of the century. Almost all of the Second Reformation masters would confront Stanislavskij's lesson, the man who, according to Barba, «succeeded in abolishing the artificial barrier between theatre and life; for him theatre becomes [...] a moral form».

For the Russian director, “physical actions” were the means to penetrate the sphere of authentic feelings and deep renewals. Precisely the work on “physical actions” influences the masters of the second half of the twentieth century, opening a theoretical breach that Grotowski above all has managed to expand to its limits. The Second Reformation moves along this line, defined by Taviani as «the interface between the so called “physical” and the so called “spiritual”», searching for a primary theatrical lexicon, that is to say, as Peter Brook has written, «that may be communicated directly, without passing through the phase of cultural references»: a form of translogic transmission, on the border between the intensification of the theatrical experience and the existential experience in a broad sense.

Creating a model out of a system

by Andrea Porcheddu (p.1)

Marco De Marinis has written: «Theatre, being born out of the constant elaboration of cultural codes of its own time, often ends up exerting an influence on them, sometimes even changing them».

Theatre can therefore become a model, or rather, following the definition by Russian semeiologists of Lotman's school, a “secondary modeling system”. In today's Italy, where there are laborious efforts to start again, to set in motion again a weighed down and numb mechanism, theatre seems to still have something to say. While football is collapsing, research suffers a brain drain and the Vatican flings its darts against social progress, it is on stage that thought, ideas, innovations are constantly borne, together with economics and employment, all this despite the recent heavy cut to the FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo, public funding to performance arts). This is precisely why we should think about the future of our stages in terms of planning skills, strategies, proposals: theatre should become a “modeling system” capable of giving directions to the national social system. Teatro/Pubblico has intended to investigate the European scene, in order to understand how Italian theatre is perceived abroad, and to reflect on what must be “reformed” as to stand in front of the new government with a dialectic and purposeful stance.

Dancing on the contrary with Antonin ArtaudInterview to Marco De Marinis
by Andrea Porcheddu (p.4)

«I have long been claiming – De Marinis states – that there is a fracture going on within twentieth century theatrical culture, a “leakage” or in any case a clear-cut discontinuity. Nevertheless Artaud continues not only to be quoted, but he is also very much present in today's imaginary and theatrical culture. One of Artaud's extraordinary features is his being the theatre theorist who more influenced twentieth century arts – from music to poetry, from cinema to dance, even in the East – with an interdisciplinarity and a transversality that have no equal. Artaud focalizes that ridge in which research on performance and research on stage art come, on the contrary, to a meeting point with research on the art of life or on life itself as art, under the auspices of the founding notions of the actor's work on her/himself. This working on one's self, from being a “means” for an artistic-performance product, becomes an “end” in itself: it is oriented towards an outcome which has more directly existential and therefore ethical and spiritual aims, rather than artistic purposes. Artaud in the Forties is a madman for his excess of lucidity, for his capability of seeing things. He anticipates everything that the human and social sciences would produce from the Fifties: when he talks about this society as the society of the “great masquerade” cheating and dominating everybody, he takes to the extreme Marxist positions on one side, and Freudian instances on the other. Theatre in the Forties is no longer a stage, but rather an instrument of struggle. Artaud defines himself as a “rebel of the body” and he uses the stage as a means of “liberation” because it is the place where the individual becomes aware of the conditionings that dominate and dispossess him. Therefore the scene is conceived as the place where man reconstructs himself, creates the famous “body without organs” and learns to “dance on the contrary”: here is the extraordinary image which not by chance seals Artaud's last work, his final essay».

A new season for TurinInterview to Fiorenzo Alfieri
by Ilaria Godino (p.3)

Recently re-elected Councillor for the Resources and Development of Culture, Fiorenzo Alfieri presents to Teatro/Pubblico the next interventions he is planning to implement in an ever changing city and he states: «The tensions I feel and share are directed towards the necessity of boosting as much as possible cultural production with roots in Turin, and promoting as much as possible initiatives involving young talents. We cannot be satisfied with a good cultural offer addressed to the citizens, we should really conceive culture as a driving force and therefore taking it into account also from the point of view of employment and above all of creativity/innovation».

Regarding the development of the Teatro Stabile, Alfieri carries on saying: «In the so-called cultural system, theatre occupies a fundamental space because, as it happened in the past and as it should happen again in the future, it is a form invented by man to help himself to reflect and share basic values with others; and also because it is one of the fastest and more efficient means to place a cultural community (and more than that) within the international scenario. I feel the Teatro Stabile di Torino's project has precisely these two aims: to offer citizens many occasion to confront conspicuous aspects of modern society and to contribute to make Turin known and appreciated in Italy, in Europe and in the world».

The dream and the sign

by Maria Grazia Gregori (p.6)

The history of the Piccolo Teatro – which just in the coming season will celebrate its sixty years – in many ways has been a unique and enthralling season.

The first Italian civic theatre was born in Milan in 1947 on the initiative of two young men just a little over twenty: Giorgio Strehler and Paolo Grassi. Their meeting led to the creation of a theatre which was neither experimental nor avant-garde, but rather an institution built outside the official blessings of a speculative management, but rather conceived as a “public service” for the community. Ideality and reality, theory and utopia meet again in the Manifesto of the Piccolo Teatro, where the challenge of being an art theatre for everybody was riveted.

Grassi and Strehler, by founding their activity on a neat division of tasks (the one basically invented from scratch the profession of cultural organizer, the other took care of the artistic line of the productions), boosted the continuative assertion of direction in Italy, thus allowing our theatre to fall into line with European levels.

In the light of a changed cultural context, of the multiplication of ways of making and conceiving theatre, of the growth and fragmentation of the public, today it is necessary to “build up again” the motivations and drives at the origin of that experience, while at the same time looking for new ones.

Training, trials of dialogue between masters and pupils...

Interview to Roberta Carlotto
by Andrea Porcheddu (p.7)

Roberta Carlotto, President of the Associazione Santa Cristina, tackles the issue of the training of young artists in Italy. «In our country – she declares – in every sector, and especially as far as live performance is concerned, it can be noticed a certain difficulty in the confrontation with the rest of Europe. Theatre then may make sense as a training resource». Two years ago the Associazione Santa Cristina, with Luca Ronconi, has thus started a course for actors' specialisation. «Out of the first "cycle" – she recounts – came some of the youth who later have almost become the protagonists not only of the Piccolo Teatro di Milano's season, but also, for example, of the *Domani* project implemented in Turin on the occasion of the Olympic Games».

Whereas *Arrevuoto*, the educational project Roberta Carlotto has managed for the Teatro Stabile di Napoli directed by Ninni Cutaia, has another horizon and other aims. Director Marco Martinelli has worked with the youth of the Scampia neighbourhood «not to make them become actors, but to develop their potentialities, to teach them to believe in their own means». Such a model could become suitable for exportation also in other contexts in our country.

Culture between France and Italy

Interview to
Bernard Faivre d'Arcier
by Patrizia Bologna (p.9)

Bernard Faivre d'Arcier outlines an overview of the world of French theatre in which the situation seems quite stagnant. The percentage of the budget devoted by the State to the cultural sector is extremely low; local administrations have taken up many economic responsibilities, although in an uneven way.

If some of the staff is employed with permanent contracts in a few permanent structures, the majority of workers are subject to a seasonal activity based on projects to be renewed on a yearly basis. Besides economical problems, we witness an overproduction of plays not matched by an adequate distribution: "the action of national or local public authorities have been directed too much towards the support of creativity and too little towards the support of distribution and the development of the public. France will then have to start a radical debate on its ways of supporting culture".

Having been for many years the director of the Festival d'Avignon, he states that festivals are opportunities to bring together new spectators in particular times of the year, playing a key role in the spread of live performance, even though often they lack a strong artistic project.

Regarding the relations between Italy and France, Faivre d'Arcier is rather pessimist: "in the last ten years, we have observed remarkable efforts to increase exchanges between the two countries, but despite this not any kind of permanent network has been established within the Euro-Mediterranean sphere, contrary to what has happened for theatrical exchanges between East and West. In France we keep on living in the memory of Strehler's years and, looking at the present, the only well-known artists are those who have gone through peculiar and rather artistic journeys".

Choices of freedom

Interview to Melania Giglio
by Andrea Porcheddu (p.8)

Melania Giglio, young actress of eclectic choices, describes her artistic journey: from the audition for the school at the Teatro Stabile di Torino, directed at the time by Luca Ronconi, to the debut in *Medea* in '96, together with Franco Branciaroli, from the experience at the École des Maîtres with Alfredo Arias up to *The war plays* by Edward Bond, directed by Ronconi for the *Domani* project.

It is a journey studied with important encounters and precious teachings, yet all always elaborated again in the light of an extremely personal conception of theatre, which sometimes has led her astray from "official" routes, to tackle not much frequented texts and odd challenges. «I believe – Giglio concludes – we ourselves are our own masters...».

A house in Europe

Interview to Alex Rigola
by Giorgia Marino (p.10)

Alex Rigola, enfant terrible of the Catalan scene and dynamic director of Barcelona's Teatre Lliure, talks about new trends in Spanish theatre (Rodrigo García, Calixto Bieito, Lluís Pasqual, Joan Ollé, Xavier Albertí, Juan Mayorga, Lluís Cunillé, Paco Zarzoso, Sergi Belbel, Benet i Jornet, Carlota Subirós, Roger Bernat, Sergi Faústino, Amaranto...).

Turning towards Italy, though, he praises its «theatrical tradition, counting on directors of the calibre of Giorgio Strehler and Luca Ronconi, and on forerunners of new trends such as Romeo Castellucci and Pippo Delbono», yet he also wonders where is the new dramaturgy in our country.

Finally he talks about his latest work, on tour in Rome and Turin the next season: *European house (prólogo a un Hamlet sin palabras)*, an incursion in the house of a contemporary Hamlet.

Cine-enterprise: product, tax and classics

Interview to
Stefano Della Casa
by Lorenzo Barello (p.14)

Stefano Della Casa, newly elected director of the Film Commission Piemonte, though supporting the protests against the cuts to the FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo, public funding to performance arts), believes Italian cinema should look for new types of funding, especially private ones, and that the State should represent not only a direct support to new productions, but it should provide and control new funding procedures such as the product placement and the tax shelter.

The first one is a commercial communication technique by which the image of a product is placed in a seemingly casual way within the scenes of a film, as a form of advertisement for a company; the second is the possibility of exempting from the payment of taxes the capital invested.

Besides these solutions though, Della Casa wishes the creation of a society capable of collecting the rights related to the great classics of national cinematographic heritage, just as has happened in France and the United States.

This would allow to take possession of a vast amount of funds to be reinvested in new productions.

As far as Turin's situation is concerned, the formative side will have to be promoted, thus sparing the city from becoming a mere set, but rather allowing it to offer a real technical and productive support for all films passing through Piedmont.

Small episodes of everyday theatre

Interview to Daniela Nicolò
and Enrico Casagrande
by Patrizia Bologna (p.11)

Motus, one of the leading companies of Italian experimental theatre, well-known across Europe, tell Teatro/Pubblico about the difficulties of the world of national culture and about the changes to be hoped for with the new government. Daniela Nicolò and Enrico Casagrande, freshly arrived from the début of *Rumore rosa* (Pink noise) within the Festival delle Colline Torinesi, run over their beginnings in Romagna's countryside and the first collaborations with national festivals, up to the great French production of *L'ospite* (The Guest).

They recount with some bitterness the consequences brought about to their company by the change in the policy of Eti (Ente Teatrale Italiano), an organisation which for some time had provided them with a distribution system in a number of theatres both in northern and in southern Italy.

They look at Europe as a potential model for overcoming the now obsolete and useless distinction between traditional Theatre and experimental Theatre, usually separated in the playbills of the structures of our country.

They hope in the future the new government will increasingly open up to foreign collaborations, as sources of exchange and enrichment, because placing oneself towards art with a wider perspective has become an unavoidable value.

Culture: social progress and economic wellbeing

Interview to Patrizia Sandretto
Re Rebaudengo
by Valentina Sansone (p.15)

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, President of the Fondazione devoted to contemporary art bearing her name, sheds light on the important work achieved by the city of Turin and the whole Piedmont Region in order to assure a broad cultural offer. Thanks to significant investments towards places of public interest, and to the planning skills of cultural operators, the Piedmont's scene today appears rich and interesting.

Thank to these choices the Fondazione has gained a strong recognition from the city, leading also to the realization of the first Triennale of Contemporary Art in collaboration with the Rivoli Castle and GAM (Galleria d'Arte Moderna, Gallery of Modern Art).

It is a must now to look at the future towards the goal of a greater recognition of culture as an instrument to improve the quality of life and to stir young artists' creativity. Interventions at national level are much needed though, such as a reductions of VAT on the acquisition of pieces of art and incentives to collectors and gallery directors.

Dance in Italy: what to do now?

by Elisa Vaccarino (p.16)

Casting a quick glance at the state of the arts of contemporary dance, the comparison with other European countries is not flattering at all, as far as Italy is concerned.

While the tendency in Europe is to provide premises and resources to choreographers-authors who have emerged from the long wave of the "new dances", our country seems to waive doing the same. Out of the generation which has created Sosta Palmizi, Vera Stasi, Enzo Cosimi, Fabrizio Monteverde, only Virgilio Sieni has reached the objective of a venue (permanent premises) for his work. Today some younger groups, such as the Kinkaleri, even choose to operate in social centres, "alternative" by definition. Nevertheless without adequate resources – and without the necessary production responsibilities – it is impossible to grow, and we remain in a minority / elitist position, from which to protest / balk.

Furthermore it should be noted that in Italy, while on the classical side there are four public institutions operating – the Teatro alla Scala, the Teatro dell'Opera di Roma, the Teatro di San Carlo of Naples and the Accademia Nazionale – there isn't any school for high profile contemporary dance.

It should also be added that because of the lack of dedicated theatres, in our country it was preferred to play the card of summer festivals, linked to tourism. This has led to the current situation, in which for decades the "prêt à danser" has been purchased from other countries – countries that on the contrary have invested far reaching resources and long term planning skills.

Funds in Italy are assigned on the basis of what already exists, or what has already been done, renouncing to a policy of foundation of permanent activities. Here dance is a private matter, to be taken into consideration "when all is said and done". Dance is not a public matter, a field on which "corrective" guidelines for intervention may be issued – something, by the way, which everybody consider necessary.

It is clear that the newly elected administrations, both at central and local level, must / should decide: ephemeral or structures? Festivals or seasons?

It's high time for a choice to be made between supposed immediate advantages and more serious and lasting perspectives.

In Belgrade a theatre of excellence

Interview to Gorčin Stojanović,
Artistic Director of Yugoslav
Drama Theatre
by Ilaria Godino (p.20)

The Yugoslav Drama Theatre was founded in 1947 on the model of the Moscow Art Theatre, but it soon emancipated itself from the Soviet Union's influence.

This year it has become a member of the Union of the Theatres of Europe.

The Artistic Director Gorčin Stojanović talks about the organisation, the premises and the artistic guidelines of the Belgrade theatre, which operates paying a constant attention to the classics and the national repertoire, while at the same time opening up to young authors, both Yugoslav (Biljana Srbljanović, Milena Marković, Dejan Dukovski, Ugljesa Sajić, Milena Bogavac...) and from abroad (Sarah Kane, David Harrower or the Italian Fausto Paravidino).

Provided with a repertory company, the YDT can count also on an intense activity of collaboration with external directors, composers and stage designers and on a network of hospitality and tournées which systematically covers all the States born out of the former Yugoslavia. Today, with the entry in the UTE, the YDT aims at strengthening the results achieved so far at regional level, in consideration of ever growing exchanges with the rest of Europe.

When we kill the place of our common reflections

Interview to Carlo Sini
by Daria Dibitonto (p.17)

Carlo Sini outlines the Italian cultural panorama starting from a provocative distinction between culture and philosophy. Quite often culture runs the risk of being reduced to a matter of mere cultural information, in the form of a proliferation of shows, texts, events and occasions, while philosophy is a real exercise of thought, and thought itself is being more and more sacrificed.

Not only philosophy, but also politics is mainly a formative activity: the citizens, as voters, must be capable of taking rational decisions in order for democracy to be possible. Sini sheds light on the link between ethics and politics and he suggests to analyse the consequences of political choices in order to evaluate the principles guiding our actions. As far as Italy is concerned, he wishes greater courage and initiative both by private capital and by politics, which, according to Sini, should not allow the entire privatisation of financial capital.

And he lets out a warning: a society that kills theatre is a society running wild, as theatre is the threshold from which public words touch private lives, a place of common reflections.

Turin's architecture: quality and contradictions

Interview to Luca Davico
by Giusi Bivona (p.18)

Luca Davico, teacher of urban sociology and of environment sociology at the II Faculty of Turin's Politecnico, has carried out a survey on the quality of Turin's Architecture within the Board of Architects, with the purpose of gathering a synthesis of insiders' opinions regarding the latest architectural and urban transformations of the City.

The main indicators to measure the quality of Architecture have been the coherence with the context, the possibility of fruition, the designer's creativity, the practicality and the stylistic coherence. Among the buildings more often cited as good examples, appear the Lingotto's complex, though it does not belong to the cycle of recent restructurings, and the Cortile del Maglio, a positive example of transformation and reinterpretation of what previously existed. Some perplexities though still remain, related to the lack of coordination at the base of the great organisation, which often force to rapid readjustments of buildings initially conceived for other uses, and to the necessity of shortening the time devoted to the decision-making process, in order to restore integrity and coherence to the value of the architect's profession.

Habimah, a revolutionary theatre

Interview to Ilan Ronen,
Artistic Director of Israel's
Habimah National Theatre
by Ilaria Godino (p.19)

The history of Israel's Habimah National Theatre runs through the twentieth century, starting from revolutionary Russia and landing in Israel on the eve of World War II.

Managed in its first years by director Vachtangov, since 1928 it has introduced in Israel the European theatrical culture and avant-garde achievements. Therefore today the entry into the Union of the Theatres of Europe, as Habimah's artistic director Ilan Ronen states, represents a «point of arrival, coming full circle».

Ronen talks about the structure and artistic guidelines of Habimah, a theatre which always stood out for its political engagement: «We believe our work must reflect the concerns of the country, politically and socially, even if we are attacked for it. We try to bring the world around us to our spectators whether through classics or through modern plays.»

This is why *War* by the Norwegian Lars Norén was recently put on stage, and for the next season is already scheduled the staging of *Hebron*, a modern tragedy on the conflict with the Palestinians, while Habimah's young repertory company is exploring the theme of youth hardships in cities.

Spielzeiteuropa: a time for theatre, a time for play

by Daria Dibitonto (p.21)

Spielzeiteuropa is a new program by the Berliner Festspiele, inaugurated in 2004 and already well-known internationally. Directed by Brigitte Fülle, former member of the managing team of the schauspiel Frankfurt and director of the latest Festival of the Theatres of Europe promoted by UTE, the European exhibition of theatre and dance takes place during the winter months, from October 2006 to February 2007.

The latest edition has chosen a simple and direct title, which is also rather ironic though: "Everything's going to be all right". «This motto signifies fleeting utopia and a form of provocation, a statement. The Haus der Berliner Festspiele – formerly the Freie Volksbühne theatre – has written theatre history, and now spielzeiteuropa is doing theatre here again. Not only for the short duration of a festival, but for a whole season with all the artistic liberty and potential that can offer».

The artists on stage are of international established fame, such as Christoph Marthaler, Stéphane Braunschweig, Robert Lepage, Marie Brassard, when they don't even represent a real column of theatre, as is the case of Pina Bausch.

Accompanying the plays on stage is a photographic installation by Monika Pormale, a young Latvian artist invited by spielzeiteuropa to give body to the title of the exhibition: the artist's snapshots will bear witness to unusual traces of humanity in the frenzied metropolitan life.

Premières, a young festival

by Patrizia Bologna (p.21)

What is the state of the arts of European theatre today? What are the new figures, the latest trends, the future artists bringing it to life? These are the questions inspiring Premières' artistic direction, represented by Bernard Fleury (Le-Maillon) and Stéphane Braunschweig (Théâtre National de Strasbourg), for the new edition which made its début on the 1st of June in the city of Strasbourg.

The Festival's attention is directed towards young people: towards those who have just graduated at the chief European theatre schools and towards those who, having started from other stage experiences, have now directly taken up a working project. Two different ways of approaching the artistic profession, two different realities of European theatre of which Premières has portrayed, once more, a potential panorama.

Premières's strong feature lies in the fact that it is a Festival which does not want to be "young" only on the paper of press releases, but represents an important occasion for truly young artists making their début: it is enough to have a look at the directors' dates of birth, which range from 1975 to 1980.

It is stimulating and encouraging to see how it is possible to organize a theatrical festival betting on new trends – which often in Italy are identified with directors who are well into their fifties – and offering spectators the chance of truly attending some "premières".

OSPITI TST

Teatro Carignano

Marciel in Italia - I Colori della Vita

24 - 29 ottobre 2006

Il padre

14 - 19 novembre 2006

Ivanov

21 - 26 novembre 2006

La dolorosissima tragedia romana di

Tito Andronico

28 novembre - 3 dicembre 2006

Le false confidenze

12 - 17 dicembre 2006

Peter Pan

o la fine inizia a due anni

ovvero il bambino che si rifiutò di crescere

20 dicembre 2006 - 1 gennaio 2007

Memorie dal sottosuolo

10 - 21 gennaio 2007

European house

(prólogo a un hamlet sin palabras)

2 - 3 febbraio 2007

Teatro Astra

D. João

Dom Juan ou le Festin de Pierre (1665)

1 - 2 marzo 2007

Bakchen

30 marzo - 4 aprile 2007

War

17 - 19 aprile 2007

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

Hey girl!

13 - 18 gennaio 2007

Cani di bancata

7 - 11 febbraio 2007

Questo buio feroce

9 - 13 maggio 2007

Teatro Gobetti

Smemorando

la ballata del tempo ritrovato

13 - 19 novembre 2006

Finale di partita

30 novembre - 7 dicembre 2006

Alice delle meraviglie

13 - 17 dicembre 2006

La Maria Zanella

24 - 28 gennaio 2007

Le intellettuali

6 - 11 febbraio 2007

Il sorriso di Daphne

27 febbraio - 4 marzo 2007

Processo a Dio

27 marzo - 1 aprile 2007

L'amante inglese

11 - 15 aprile 2007

La pecora nera

elogio funebre del manicomio elettrico

8 - 13 maggio 2007

Teatro Alfieri

Le due zittelle

31 ottobre - 5 novembre 2006

Morte di un commesso viaggiatore

13 - 18 febbraio 2007

Le voci di dentro

6 - 11 marzo 2007

Così è (se vi pare)

10 - 15 aprile 2007

Cavallerizza Reale

La sagra del signore della nave

13 - 22 dicembre 2006

Ubu c'è

14 - 18 marzo 2007

Teatro Vittoria

La casa d'argilla

29 novembre - 17 dicembre 2006

Casa del Teatro Ragazzi e Giovani

Il piccolo principe

14 - 19 novembre 2006

info:

www.teatrostabile.it

Chiuso il 16 giugno 2006

Il programma è suscettibile di variazioni

