

teatro/ PUBBLICO



info

biglietteria TST

Via Roma, 49

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

numero verde

800 235 333

informazioni 24 ore su 24

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

vendita telefonica

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

orario 12.00-18.00 dal martedì al sabato

biglietteria on line

(pagamento con Carta di Credito)

www.teatrostabiletorino.it

www.teatrostabiletorino.it

info@teatrostabiletorino.it

redazione@teatrostabiletorino.it

Teatro/Pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu, Adriano Bertotto

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Progetto Grafico Stoppini.org

Realizzazione di Gianpaolo Alciati

Art consulting Paola Manfrin

Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Relazioni esterne Elisabetta Donat-Cattin

In redazione

Ilaria Godino (caporedattore)

Daria Aime (impaginazione), Lorenzo Barello, Patrizia Bologna,

Silvia Carboti, Daria Dibitonto, Giorgia Marino

Hanno collaborato a questo numero

Antonio Attisani, Gilberto Corbellini, Ada d' Adamo,

Barbara Delle Vedove, Guido Di Palma, Pino Donghi,

Franco Fabbri, Paolo Garbolino, Valter Malosti, Rosaria Ruffini,

Valentina Sansone, Luca Scarlini, Elisa Guzzo Vaccarino,

Gabriele Vacis

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

Chiuso il 23 dicembre 2005

Immagine di copertina e quarta di copertina:

Luca Stoppini

UNTITLED (glass #6), 2005

50 x 63 cm - Stampa digitale lambda; alluminio, legno

Courtesy: Luca Stoppini

Tutte le immagini dell'artista riprodotte in questa pubblicazione sono parte della mostra: "Manierismo", a cura di Sergio Risaliti. Quarter - Centro.

Produzione Arte. Firenze 2005.



gli spettacoli in programmazione nei mesi di gennaio e febbraio 2006

Slava's snowshow

Teatro Carignano, 3 - 8 gennaio 2006

Il comico e la spalla

Teatro Gobetti, 10 - 22 gennaio 2006

Senza

Cavallerizza - Maneggio Reale, 11 - 22 gennaio 2006

La tempesta

Teatro Carignano, 13 - 15 - 17 - 19 - 20 febbraio 2006

Delitto e castigo

Teatro Alfieri, 24 gennaio - 5 febbraio 2006

Se questo è un uomo

Teatro Gobetti, 25 - 29 gennaio 2006

La locandiera

Teatro Carignano, 28 febbraio - 12 marzo 2006

Progetto Domani:

Troilo e Cressida

Lumiq Studios, 2 febbraio - 10 marzo 2006

Atti di guerra: una trilogia

Teatro Astra, 3 febbraio - 12 marzo 2006

Il silenzio dei comunisti

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri, 5 febbraio - 12 marzo 2006

Lo specchio del diavolo

Lumiq Studios, 6 febbraio - 11 marzo 2006

Biblioetica.

Dizionario per l'uso

Teatro Vittoria, 14 febbraio - 10 marzo 2006

Teatro/Pubblico - Terza Stagione

Grazie a

Giorgio Albertazzi Carmelo Alberti Fiorenzo Alfieri Roberto Alonge Giuliano Amato Vittorino Andreoli Sergio Ariotti Antonio Audino Marc Augé Jean-Cristophe Bailly Alberto Barbera Guido Barbieri Anita Bartolucci Francesca Benazzi Alessio Bergamo Serena Bertetto Alessandro Berti Valerio Binasco Fabio Biondi Gabriele Boccacini Stefano Boeri Julien Bohdanowicz Francesco Bonami Lorenzo Bonardi Michela Bondardo Lino Bongiovanni Milena Boni Sergio Bonino Oreste Bossini Francesca Bracchino Arturo Brachetti Franco Branciaroli Fiorenza Brogi Peter Brook Gian Piero Brunetta Alessandra © Antonio Calbi Mimmo Calopresti Azzurra Camoglio Nicola Campogrande Mariuccia Casadio Barbara Casavecchia Gian Carlo Caselli Romeo Castellucci Maurizio Cattelan Ola Cavagna Ascanio Celestini Alessia Cervini Laura Cherubini Sergio Chiamparino Vito Chiarella Guido Chiesa Ugo Chiti Roberto Ciancarelli Alfonso Cipolla Giancarlo Cobelli Sergio Cofferati Gilberto Corbellini Robertha Cortese Lella Costa Roberto Cuoghi Laura Curino Ada d' Adamo Fabrizio D' Alessio Masolino d' Amico Maria Valeria d' Avino Gianfranco de Bosio Marco De Michelis Giovanni De Luna Andrea De Rosa Pippo Delbono Jacques Delcuvelerie Alberto Di Gennaro Rodolfo di Giammarco Guido Di Palma Giacinto Di Pietrantonio Faustino Didier Fuiza Pino Donghi Luca Doninelli Franco Fabbri Paolo Fabbri Edoardo Fadini Gian Luca Favetto Roberta Ferraresi Ernesto Ferrero Francesca Fimiani Luca Fontana Oberdan Forlenga Francesco Fossa Benedetta Francardo Susanna Franchi Susanne Franco Pietro Gabriele Bruno Gambarotta Paolo Garbolino Rodrigo Garcia Matteo Garrone Massimiliano Gioni Giulio Giorlino Massimiliano Giovana Valter Giuliano Sergio Givone Heiner Goebbels Barbara Graglia Giulio Graglia Carlo Grassi Emilio Greco Maria Grazia Gregori Enrico Groppali Gerardo Guccini Osvaldo Guerrieri Enrico Guglielminetti Elisa Guzzo Vaccarino Margherita Hack Alvis Hermanis Nicola Hümpel Valerio Iacobini Elfriede Jelinek Vladimir Jurowski William Kentridge Sotiguy Kouyaté Franco La Cecla Silvano Landoni Orietta Lanzarini Francesca Lattuada Serge Latouche Gabriele Lavia Giulia Lazzarini Davide Livermore Claudio Longhi Michela Lucenti Agostino Magnaghi Enzo Majorca Valter Malosti Diego Marani Bob Marchese Giovanna Marini Vincenzo Marra Francesca Marsan Glauco Mauri Paul McCarthy Abdelwahab Meddeb Graziano Melano Beatrice Merz Mario Merz Nuccio Messina Nicola Milana Rena Mirecka Marco Molendini Giorgio Molino Antonio Moresco Yolande Mukagasana Maria Cristina Mundici Karin Munck Bruce Myers Jayant Narlikar Lisa Natoli Beppe Navello Federico Nicolao Bob Nigrone Aldo Nove Diego Novelli Piero Nuti Andrea Occhipinti Pierniorgio Odifreddi Gianni Oliva Margherita Palli Alberto Papuzzi Antonella Parigi Chiara Parisi Massimo Pasquini Franco Passatore Pier Giorgio Paterlini Joanna Pawelczyk Mariella Perletti Franco Perrelli Jean-Louis Perrier Diego Perrone Rolando Picchioni Michelangelo Pistoletto Dominique Pitoiset Rosa Polacco Elisabetta Pozzi Andrea Prono Maria Giuseppina Puglisi Radek Community Nello Rassu Michele Robecchi Carlo Roncaglia Luca Ronconi Remo Rostagno Richard Rorty Paola Rota Franco Ruffini Rosaria Ruffini Judith Russi Kirshner Pierluigi Sacco Doris Salcedo Valentina Sansone Tiziano Santi Maria Antonietta Saracino Giacomo Scaramazza Luca Scarlini Luca Scarzella Arpad Schilling Roland Schimmelpfennig Toni Servillo David Shrigley Renzo Sieto Santiago Sierra Marcello Sorgi Matteo Spadafora Claudia Spoto Marica Stocchi Antonio Taormina Roberto Tarasco Roberto Tessari Grazia Toderi Stefano Tomassini Anna Trevisan Gabriela Trujillo Marco Tutino Elvijo Ubaldi Marco Vacchetti Gabriele Vacis Barbara Valmorin Dora Varnai Gianni Vattimo Walter Veltroni Sara Venturino Anton Vidokle Dario Voltolini Werner Waas Giuseppe Zambon Lilia Zaouali Roberto Zibetti

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro/
PUBBLICO

Il privilegio del dubbio

di Andrea Porcheddu

Il giornale del Tst festeggia due anni di uscite. Continuando a porre domande...

Teatro/Pubblico raggiunge quota 12.

Ovvero due anni di uscite: per un giornale – per ogni giornale – è un compleanno importante. Tanto più se questo giornale è nato dallo spirito di iniziativa di un “teatro pubblico”, come lo Stabile di Torino.

Certo, ci sono stati errori ed incertezze, ma numero dopo numero abbiamo aggiustato il tiro, calibrato il percorso: procedendo per piccoli, ma significativi, miglioramenti, stiamo raggiungendo un livello che – speriamo – sia interessante per i lettori.

Grazie al progetto grafico di Luca Stoppini, alle folgoranti scelte dell'art Paola Manfrin, grazie ad una pattuglia di redattori e redattrici giovani e motivati (selezionati tra gli oltre mille e duecento curricula giunti in teatro); grazie ai tanti, illustri collaboratori, e a tutto lo staff del Tst, oggi Teatro/Pubblico è diventato – e lo diciamo con orgoglio – uno strumento di informazione e di aggiornamento che ci piace, che leggiamo volentieri.

Sarebbe bello potesse diventare un “modello” da superare: che tutti i teatri d'Italia facessero altrettanto. Si moltipicherebbe la riflessione sullo stato e sul futuro della cultura, del teatro, dell'arte, della politica di settore...

Nel frattempo è nato un “supplemento” dedicato al Sistema Teatro Torino, curato da Ilaria Godino; numeri “speciali” per eventi ed iniziative particolari; e sono nati tre siti internet, che si affiancano all'abituale lavoro editoriale del Teatro: programmi di sala, schede per gli spettacoli...

Certo, non siamo ancora soddisfatti: e continuiamo a porci – e porre – domande.

Questo numero vuole investigare il rapporto Teatro-Scienza, anche inseguendo una delle mille suggestioni del Progetto *Domani* di Luca Ronconi e Walter Le Moli. Naturale, allora, chiedere cosa voglia dire, oggi, il termine “ricerca”, cosa significhi “laboratorio”. A teatro, come nelle scienze, quel che importa è continuare ad esplorare territori, non accontentarsi di risultati ottenuti, di primati conclamati. Per questo abbiamo interrogato studiosi e artisti, scienziati e registi, coreografi e cineasti, indiscussi maestri e promettenti allievi. Con una convinzione: che il dubbio, il grande privilegio del dubbio, è sempre il primo motore del cambiamento...

La ricca base della ricerca

Intervista a

Margherita Hack
di Ilaria Godino

Come scienziata, quale valutazione si sente di esprimere sul livello di comunicazione tra cultura scientifica e cultura umanistica in Italia?

E vero, a suo parere, che la separazione tra i due ambiti continua a riproporsi?

Sì, ritengo che il livello di comunicazione tra i due campi sia sempre stato piuttosto basso. Gli scienziati magari hanno anche interessi umanistici, ma, da parte loro, gli umanisti considerano la scienza qualcosa di serie B. D'altra parte la scienza richiede applicazione e solide basi, mentre per la letteratura è sufficiente avere una discreta sensibilità. Sono dell'opinione, e con me molti studiosi, che ci vorrebbe molta più cultura scientifica fin dalle scuole elementari e medie, così che chiunque sia in grado di comprendere almeno i fondamenti della scienza.

gennaio/febbraio/06

Garbolino Il teatro della scienza; **Hack e Odifreddi** Lo stato della ricerca; **Goebbels** Il paradosso del barbiere; **Castellucci** Verso l'enigma; **Vacis** Il laboratorio; **De Rosa e Natoli** Tra innovazione e tradizione; **Nadj** Le mie domande; **Delle Vedove** Scena e tecnologia; **Attisani** Su Grotowski; **Mirecka** Vita e teatro; **Myers** Verso la semplicità; **Donghi e Corbellini** Teatro e divulgazione scientifica; e ancora **Nove, Lazzarini, Scarlini, Bonami, Munck, Casadio, Stoppini...**

Il teatro della scienza e la scienza del teatro

di Paolo Garbolino

Cosa significa fare ricerca in teatro e in generale nell'arte? Non ho delle risposte da offrire quanto piuttosto delle domande da fare, a partire da alcune considerazioni su una somiglianza, e una differenza, fra la ricerca scientifica e la ricerca artistica. “La scienza fa scoperte, l'arte fa opere”. Così si pronunciava Victor Hugo, citato con approvazione dal matematico Gabriele Lolli in un suo intervento di qualche anno fa (*Beffe, scienziati e stregoni. La scienza oltre realismo e relativismo*). È veramente questa la differenza fondamentale? Lo scienziato s'imbatte in leggi di natura che esistono dall'inizio del tempo in attesa di essere scoperte, come l'America aspettava Colombo, mentre l'artista crea delle opere?

Si può sostenere che la scienza non scopre leggi di natura, senza per questo cadere nelle voluttuose braccia della Circe Relativista. Secondo il filosofo della scienza Bas van Fraassen l'attività scientifica è «un'attività di costruzione piuttosto che di scoperta: costruzione di modelli che devono essere adeguati ai fenomeni, e non scoperta della verità concernente l'inosservabile». Detto molto sommariamente, un “modello” è una struttura matematica, una parte della quale (la sua “struttura

SEGUE A PAGINA 2

SEGUE A PAGINA 2

empirica") è in corrispondenza con certi fenomeni osservabili (van Fraassen le chiama "apparenze"); un modello è empiricamente adeguato se la sua struttura empirica è vera; una teoria scientifica è una famiglia di modelli più le ipotesi e le procedure di misurazione che mettono in relazione strutture empiriche e apparenze; una teoria è accettabile se almeno un suo modello è empiricamente adeguato. La struttura empirica è un artefatto, il palcoscenico sul quale va in scena l'"esperienza", un pezzo di mondo chiuso e stilizzato nel quale pochi e scelti personaggi, fra tutti quelli possibili, recitano il copione contenuto nel modello. Fu Galileo nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* a inventare il teatro delle "sensitive esperienze", dove i personaggi si muovono secondo il suo principio di relatività, per spiegare i "moti apparenti" del pubblico in platea. E quel teatro si è arricchito col tempo di macchine di scena sempre più titaniche, dal cannocchiale al telescopio Hubble, e di maestranze sempre più numerose. Le apparenze in un laboratorio possono essere oggi il prodotto di sofisticati e complessi apparati a cui lavorano migliaia di persone ma, attenzione, anche un pezzo di mondo stilizzato e artificialmente costruito in laboratorio è un pezzo del mondo fisico e non solo una rete di "attanti": nell'esperimento scientifico c'è qualcosa che fa resistenza, e la resistenza può a volte essere così forte da mandare al macero "belle" teorie.

Dunque, anche la scienza "fa opere" e, lasciando da parte l'ovvia considerazione che il concetto di "verità in una struttura" non ha un corrispettivo nell'arte, il parallelismo fra scienza e arte come attività di produzione di artefatti permette di articolare meglio la domanda di fondo: quali sono le differenze fra le due attività di ricerca in quanto attività? Una differenza, forse, sta in questo: la produzione di artefatti per lo scienziato è strumentale rispetto allo scopo, non è essa stessa lo scopo e lo scienziato risponde a domande di spiegazione, a "domande-perché?". Scrive lo psicologo Paolo Legrenzi in *Creatività e innovazione* che «gli artisti non rispondono a domande come gli scienziati, non interrogano la natura tramite esperimenti. Semplicemente producono risposte in assenza di domande esplicite». Proviamo a capovolgere quanto dice Legrenzi: l'artista produce domande implicite interrogando il pubblico (non è parte della natura, il pubblico?) ma è quest'ultimo, non l'artista, che deve dare delle "risposte".

Poiché il suo fine è dare risposte la pratica scientifica ha selezionato nel corso della sua storia un efficiente *corpus* di regole per interrogare la natura e risolvere problemi, *corpus* che è cambiato nel tempo conservando una certa articolazione interna. Esso contiene regole euristiche di "alto" livello per decidere quando una domanda è legittima e ben formulata, e quando una risposta è giusta, e anche esempi di problemi risolti che stabiliscono lo stile di ricerca e vengono insegnati, ciò che Thomas Kuhn ha chiamato "paradigma". Contiene anche regole di "basso" livello, per così dire, che non appartengono al paradigma ma servono per risolvere i problemi che si incontrano nello stabilire la corrispondenza fra strutture empiriche dei modelli e apparenze: regole che fanno parte di quel bagaglio di competenze e abilità che non stanno nei manuali e spesso non sono neppure verbalizzabili, possedute dal personale che deve far funzionare le macchine di scena. Regole importanti per permettere la traduzione da uno stile di ricerca ad un altro proprio perché, appartenendo ad un livello più basso dei modelli (lo storico della scienza Peter Galison lo ha chiamato la *trading zone*), sono più stabili e condivise fra scuole diverse. Negli ultimi trent'anni un campo di ricerca molto attivo è stato lo studio di come "si pratica una teoria", di come l'attività sperimentale possa retro-agire sulle teorie.

Le mie domande riguardano allora la possibilità di applicare alla riflessione sulla ricerca artistica categorie usate nello studio della ricerca scientifica. Se l'artista non dà risposte, un *corpus* di regole artistiche non può contenere regole di "alto" livello per stabilire quando una risposta sia giusta. Contiene, invece, delle regole per stabilire quali siano le domande legittime? E si danno domande "ben formulate"? Anche l'artista incontra problemi nel formulare la domanda, nella produzione dell'opera. In che misura la soluzione di questi problemi è guidata dalle regole di "alto" livello? Soluzioni ottenute grazie a regole di "basso" livello possono cambiare le domande stesse e le regole "alte"? E si può parlare di una *trading zone* per la pratica artistica che permette la traduzione, almeno parziale, fra paradigmi artistici?

(P.G.)

Nota bibliografica

G. Lolli, *Beffe, scienziati e stregoni. La scienza oltre realismo e relativismo*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 189
B. van Fraassen, *L'immagine scientifica*, Bologna, Clueb, 1985, p. 29
P. Legrenzi, *Creatività e innovazione*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 21
P. Galison, *Image and Logic. A Material Culture of Microphysics*, Chicago, University of Chicago Press, 1997

Quindi l'incomunicabilità tra diversi saperi, per troppo tecnici per potersi parlare, danneggia la nostra società?

La società è danneggiata soprattutto dal fatto che ci sono troppo pochi ricercatori, troppo poche persone che si dedicano alla scienza. Dedicarsi alla scienza, fare ricerca, significa aprire la via alle innovazioni necessarie nelle applicazioni scientifiche e rimanere competitivi in un mercato sempre più affollato, soprattutto da produzioni a basso costo, come nel caso della Cina e dell'India.

Da scienziata, come giudica lo stato della ricerca di base e il peso dei finanziamenti?

L'Europa e in particolar modo l'Italia necessitano di molta ricerca di base, fondamentale per fare ricerca applicata. La ricerca applicata nasce dalla ricerca di base; senza ricerca di base non può svilupparsi la ricerca applicata. I finanziamenti per gli studi di base nel nostro paese sono deficitari, anche se ciò non riguarda tutti i settori. Gli investimenti infatti sono molto buoni in fisica e in astrofisica perché, per nostra fortuna, fisici ed astrofisici fanno parte di grossi consorzi europei come il Sern di Ginevra, che si occupa della ricerca sulle particelle elementari, l'ESA Agenzia Spaziale Europea, l'ESO Osservatorio Europeo per l'Emisfero Australe della Ricerca Astrofisica. Facendo parte di questi consorzi, l'Italia è tenuta a pagare una certa quota, garantendo l'accesso a strutture di punta per gli scienziati del nostro paese, favorendo quindi un'ottima ricerca. In altri campi dove non ci sono questi vantaggi la ricerca langue.

Come si costruisce, secondo la sua esperienza, una comunità di ricerca?

La comunità di ricerca si costruisce a partire dagli studenti universitari, interessandoli a questo tipo di lavoro e favorendo la comprensione del suo valore. I più curiosi cercano di laurearsi, di fare un dottorato di ricerca, di frequentare l'Istituto. È molto importante, poi, dare loro la possibilità di proseguire nella carriera, e cioè di trovare un vero posto di lavoro; altrimenti, per un anno o due i laureati possono vivere da precari, con borse di studio, ma poi è necessario che trovino una sistemazione che dia loro una certa sicurezza. Nella mia esperienza mi sono trovata a riunire le persone migliori già a partire dalla nostra università e accogliendo quelle provenienti da altre atenei: costoro erano desiderosi di fare ricerca e cercavano al contempo un luogo per svolgerla. In questo modo si è creato un primo insieme di giovani volenterosi ed entusiasti e da questo ne sono nati altri: a Trieste per la maggior parte il gruppo di lavoro si è formato a partire da miei allievi e successivamente dagli allievi di costoro. L'attrattiva anche professionale di un Istituto nasce dal far comprendere l'interesse di alcuni campi della ricerca, lasciando la libertà, a chi ha idee da sperimentare, di poterlo fare al meglio. Così sono nati parecchi filoni di studio, anche spontanei, animati da scienziati che non hanno proseguito nei campi iniziali ma hanno affrontato altri percorsi..

Ad esempio?

Il mio campo di lavoro è la Fisica delle Stelle, ma alcuni colleghi hanno dimostrato interesse per la Radioastronomia, sviluppando un filone di ricerca in quella materia; altri si sono orientati verso l'Informatica o la costruzione di strumenti; un altro gruppo verso la Fisica delle Galassie. Questi quattro filoni e i loro promotori hanno a loro volta creato gruppi di lavoro, approfondendo la ricerca sui rispettivi argomenti.

Recentemente i finanziamenti all'ESA sono stati

insperatamente incrementati dai paesi promotori del consorzio. Dal punto di vista scientifico, come si posiziona l'astrofisica italiana rispetto al resto d'Europa?

Il livello degli studi di astrofisica in Italia è molto buono oggi. Ha superato diversi periodi di crisi, soprattutto tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del secolo scorso. Nel diciannovesimo secolo l'astrofisica e l'astronomia italiane erano rinomate: Giuseppe Piazzi ha scoperto il primo pianetino; Angelo Secchi è stato l'iniziatore dell'astrofisica; Giovanni Virginio Schiaparelli ha fatto le prime importanti ricerche su Marte. La prima rivista internazionale di Astrofisica, nata nel 1872, si chiamava "Memorie degli Spettroscopisti italiani". Dagli anni Venti agli anni Sessanta c'è stato un calo, un degrado: la maggior parte dei direttori degli osservatori erano matematici, non fisici, e quindi non sviluppavano la nuova astrofisica, rimanendo ancorati all'astronomia di posizione, l'astronomia che si occupa dei movimenti e delle distanze delle stelle. La nuova astrofisica, invece, si occupa di fisica dei corpi celesti: di cosa sono fatti, della loro temperatura, densità, energia, insomma dello studio dell'universo nel suo insieme. In Italia ci fu un'unica eccezione e fu l'Istituto Astrofisica di Arcetri, dove mi sono laureata io. Nel 1968 anche in Italia c'è stato un movimento di protesta tra i ricercatori, che ha portato ad avere maggior libertà da parte delle istituzioni. Oggi la nostra astrofisica è una delle migliori, anche grazie al fatto che l'Italia è inserita in organizzazioni internazionali come l'ESA e l'ESO, che hanno dato la possibilità di accedere a strumentazioni d'avanguardia e di inserirsi in gruppi internazionali di ricerca, facendo crescere enormemente e rapidamente la comunità italiana.

(I.G.)



/Dalla matematica al teatro per avvicinare scienza e letteratura

Intervista a Piergiorgio Odifreddi
di Daria Dibitonto

Parlando di ricerca tra teatro e scienza viene spontaneo soffermarsi su ciò che le accomuna: la creatività. Quale ruolo gioca la creatività nel campo di ricerca di una materia apparentemente logica e fredda come la matematica?

Hilbert, grande matematico vissuto tra fine Ottocento e inizio Novecento, venne un giorno a sapere che uno dei suoi studenti aveva lasciato lo studio della matematica per andare a fare l'artista e si dice che commentò così: «Ha fatto bene, perché non era abbastanza creativo». Ecco, questa frase riassume bene la prospettiva dei matematici sulla creatività. Senza creatività la matematica muore; si tratta certamente di una creatività più sommersa di quella artistica, ma simile, ad esempio, alla creatività musicale, che opera in un'arte "razionalista", codificata entro regole precise. In matematica si cerca di essere creativi all'interno di un sistema formale spesso estremamente rigido, quello delle regole della logica, ma c'è almeno altrettanta creatività quanta ce n'è in campo artistico.

Nell'ambito della sua vasta produzione, si è soffermato anche sulla contrapposizione culturale tra fronte umanistico e scientifico...

Sì, ma si tratta di un'alternativa che, secondo me, si trova soltanto nelle menti annebbiate di alcuni umanisti stolidi. È una contrapposizione che non ha ragione di esistere e che, di fatto, non è mai esistita, se non nell'Ottocento e nella prima parte del Novecento. È stato il Romanticismo a portare avanti l'idea di una contrapposizione fra umanesimo e scienza. Qualche esempio: i pittori del Quattrocento e del Cinquecento, inventori della prospettiva – Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Leonardo –, non erano soltanto artisti, ma anche scienziati. La prospettiva era un mezzo per descrivere la natura attraverso l'arte pittorica, ma era anche una teoria matematica, che poi nell'Ottocento darà origine alla geometria proiettiva, la parte più importante della matematica classica. Altro esempio è Galileo, l'iniziatore della scienza moderna, che Italo Calvino indica come il più grande scrittore italiano in prosa, intendendo riservare a Dante l'eccellenza in poesia.

D'altra parte esistono anche casi di artisti e letterati che provengono da studi matematico-scientifici. Coetzee, Nobel per la letteratura due anni fa, è laureato in matematica, così come Pierre Boulez, il più grande direttore d'orchestra vivente e uno dei più grandi compositori della seconda metà del Novecento. Solo chi non conosce la scienza può sostenere che vi sia contrapposizione e separazione tra scienze umane e naturali, e parlare, come fa Severino, di una "tecnica" ipostatizzata, che, in realtà, in quei termini non esiste.

Come superare, allora, questa ingiustificata separazione?

C'è un errore sistematico di fondo: credere che la cultura greco-occidentale sia l'unica e stia alla base di qualsiasi comprensione del mondo. Oltre alla separazione tra cultura umanistica e cultura scientifica, c'è un'altra dicotomia ancor più fondamentale, quella tra Est e Ovest. L'unico filosofo che ha avuto il pudore di inserire l'aggettivo "occidentale" nella sua storia della filosofia è stato Russell, ma le altre, come ad esempio quella di Abbagnano, hanno per titolo semplicemente *Storia della filosofia*. Cosa c'è di filosofia indiana, o cinese, su quei cinque volumi? Niente. È tuttora una nostra miopia ritenere che solo l'umanesimo occidentale sia "la cultura", ed è una miopia che ci pone di fronte al resto del mondo in un'ottica da "conquistatori del mondo".

Conoscenza scientifica e ricerca filosofico-letteraria procedono però davvero con metodi diversi e spesso distanti...

Sì, sono l'espressione dei nostri due diversi emisferi cerebrali: la scienza è l'espressione dell'emisfero sinistro, quello più razionale, sede della formazione del linguaggio, mentre l'arte è espressione di quello destro, più intuitivo, sede dell'istinto. Ai due diversi emisferi corrispondono due modi complementari di interpretare il mondo, che vanno integrati tra loro. Chi pensi di usare soltanto uno dei due fa un errore enorme. Io, però, ritengo che ci sia soltanto uno dei due emisferi che pensi di poter fare a meno dell'altro, ed è quello destro. Bella metafora per dire anche altre cose...

A cosa allude?

Per esempio, al fatto che sia così anche politicamente: la destra fa le riforme da sola, mentre la sinistra si impegna a farle con gli avversari...

Lei indica nella matematica la cerniera di collegamento tra cultura umanistica e cultura scientifica...

Naturalmente, ognuno porta l'acqua al suo mulino. Continuando sull'onda della metafora, i due emisferi sono collegati da un corpo calloso, che permette loro di comunicare. Normalmente si assimila la matematica alla scienza, mentre sono due discipline molto diverse: la scienza è lo studio della natura, la matematica invece è un mondo ideale di forme logiche, che interviene nella scienza come suo linguaggio. Da questo punto di vista, però, in quanto linguaggio e in quanto mondo ideale, è più vicina alla letteratura. La scienza fa esperimenti che sono sempre a rischio di fallimento, mentre la matematica costruisce mondi logici che stanno necessariamente in piedi, ed in questo è più simile alla letteratura fantastica. La scienza è una "letteratura realista", affine a

quei romanzi veristi che mirano a raccontare la realtà, mentre la matematica pratica la letteratura fantastica (nella quale per me rientra anche la *Divina Commedia*, perché Inferno, Purgatorio e Paradiso non crediamo certo esistano): la matematica ha i suoi mondi, contrapposti tra loro, che però coesistono. Si trova così in una situazione privilegiata: avendo caratteri in comune sia con le scienze sia con l'umanesimo – della scienza ha il metodo logico, il procedere per ragionamenti, dell'umanesimo ha l'inventiva, la creatività – può metterli agevolmente in comunicazione.

Se il privilegio della matematica può essere vero da un punto di vista logico-strutturale, da un punto di vista pratico sembra necessaria l'azione che solo una "letteratura vissuta" come il teatro può svolgere: la messa in scena dei problemi teorici in forma di narrazione. Cosa ne pensa?

Ne penso ogni bene. Voglio aggiungere, però, che anche la matematica può essere utile per fare teatro. Quando intervistai Dario Fo, che ha studiato architettura, mi fece lo schema de *La morte accidentale* di un anarchico: era uno schema di geometria proiettiva. Per fare improvvisazione sulla scena, è necessario avere in testa uno schema geometrico, altrimenti si parla a vanvera. Il pensiero logico-matematico può servire anche dove meno ce lo si aspetta.

Ma il teatro può narrare la scienza?

Certamente, ci sono diversi begli esempi di divulgazione scientifica a teatro. A fronte del notissimo *Infinites*, di Luca Ronconi, o dell'ultimo *I figli dell'uranio* di Greenaway, messo in scena per il Festival della Scienza di Genova, spettacoli non divulgativi, che si servono di temi scientifici per fare sperimentazione teatrale, ci sono, soprattutto in America, spettacoli teatrali di grande successo legati alla matematica: *Proof*, ad esempio, che adesso è diventato un film, con Gwyneth Paltrow, o *L'ultimo tango di Fermat*, sulla dimostrazione del teorema di Fermat da parte di Wiles. Persino il teatro cantato, l'opera, ha svolto un ruolo importante in questo senso. Philip Glass ha scritto due opere di natura scientifica, una, del 1977, dal titolo *Einstein on the beach* e una più recente, *Galileo Galilei* (2001). Non è un caso: anche Glass è laureato in matematica.

Un'opera meno nota, ma molto interessante, è stata *Da Mistretta a Gödel* di Mimmo Sorrentino, messa in scena a Milano qualche anno fa, a rappresentare l'incompletezza dei sistemi matematici teorizzata da Gödel attraverso l'handicap fisico. Altro spettacolo bellissimo è *Copenhagen*, di Michael Frayn, messo in scena in Italia da Mauro Avogadro, con Umberto Orsini, sull'incontro tra Heisenberg e Bohr sull'atomica durante la seconda guerra mondiale; infine voglio citare *Oxygen*, scritto da un premio Nobel come Roald Hoffman insieme a Carl Djerassi, l'inventore della pillola. Sono tutti esempi molto calzanti di cosa significhi coniugare perfettamente contenuto scientifico e rappresentazione teatrale.

A sinistra,
Luca Stoppini
UNTITLED (glass #3), 2005
100 x 248 cm
Stampa digitale lambda, alluminio, legno

Pagina a fianco,
Luca Stoppini
Installazione: *UNTITLED (glass #1)*, *UNTITLED (glass #2)*,
anatra mandarina impagliata, teca in vetro - Dimensioni variabili
Particolare



/Heiner Goebbels e il paradosso del barbiere

di Franco Fabbri

Max Black, basato su testi di Paul Valéry, Georg Christoph Lichtenberg, Ludwig Wittgenstein e Max Black, con la musica di Heiner Goebbels (che è anche regista e assemblatore del materiale verbale) è andato in scena al Teatro Due di Parma. Sul palcoscenico un solo (meraviglioso) attore, André Wilms, che interagisce con musiche, suoni, effetti pirotecnici, oggetti, mai come questa volta coprotagonisti, coinvolti nel progetto di decentralizzazione scenica e di percezione multisensoriale che Goebbels teorizza e pratica. Riflessioni, paradossi, aforismi scientifici (anche nei materiali del poeta Valéry, nel periodo della sua totale dedizione alla matematica e alla logica), si accavallano, incidono nel profondo, stordiscono. Il paradosso del barbiere ("il barbiere è colui che rade coloro che non si radono da soli; dunque, il barbiere si rade?") dal dominio della logica passa a quello del teatro, e viceversa. Un incontro col pubblico prima della seconda rappresentazione è un'occasione per ragionare con Heiner Goebbels su ricerca e scienza (e su musica e teatro).

Questo è un lavoro sulla scienza. Come concepisce il suo rapporto con il pensiero scientifico, con la ricerca, essendo un umanista?

Nelle università tedesche abbiamo la divisione tra ricerca e insegnamento. Io non credo in questa divisione, perché quando si insegna una materia viva come la musica o il teatro il confine che separa la ricerca dall'insegnamento è molto labile: quando ci si occupa di arte contemporanea – per insegnarla – ci si rende conto che la si può sviluppare soltanto a partire da ogni singola opera, e quando si vuole sviluppare una ricerca questa implica necessariamente un insegnamento, perché è il materiale che ti insegna qualcosa. Attualmente sono direttore di un istituto, in un'università tedesca, dedicato alle scienze teatrali applicate. Certo lì insegniamo delle teorie, ma facciamo anche ricerca artistica, allo stesso momento, e credo che questa sia l'unica combinazione possibile. Nelle arti performative ci sono tanti elementi che interagiscono tra loro, e lo si può dire anche della musica da sola: qualità, emozioni, dimensioni, parametri che interagiscono. Questo fa sì che si debba continuamente verificare che effetti stanno producendo in noi, perché anche la nostra percezione cambia (è diversa oggi

rispetto a com'era dieci anni fa): se si vuole avere un rapporto vivo tra l'opera d'arte e la nostra percezione è necessario rinnovarla, costantemente, e questa è la ragione per cui nel nostro istituto manteniamo un legame così stretto fra ricerca e insegnamento.

Interessante, anche confrontandola con la situazione italiana, questa appropriazione di concetti scientifici nel lavoro artistico: "scienze teatrali applicate", "dimensioni", "parametri", "percezione". Non sembra di cogliere una distanza tra mondo umanistico e mondo scientifico. Ma le interessano le scienze naturali? Legge libri sulla scienza contemporanea, che so, sulla cosmologia, la fisica teorica, le neuroscienze?

Posso dire che sono ispirato dalla scienza per il mio lavoro. Ad esempio, per Max Black sono stato ispirato dal lavoro dei logici, ho letto libri di logica. Ho trovato che questi studiosi non lavorano all'interno delle categorie, ma al di là di esse: penso a Wittgenstein, Russell, lo stesso Max Black, e anche Paul Valéry. Tutti lavorano non all'interno di un genere definito, ma attraverso i generi. Quando penso alla ricerca e alla scienza vedo che sono così specialistiche, mentre credo che ci voglia piuttosto una certa distanza, una vista onnicomprensiva, se si vogliono scoprire delle cose. Heiner Müller una volta ha detto che quando sei sdraiato su un oggetto non lo vedi: abbiamo bisogno di distanza per vedere che possibilità ci sono nel materiale, e credo che questo valga per la chimica, per il teatro, per l'astrofisica, per la musica, e così via. Io preferisco il vecchio tipo di scienziato, quello che sapeva un po' di tutto, rispetto a questo approccio iperspecialistico della scienza contemporanea.

Facevo questa domanda perché, d'altra parte, mi sembrava che il suo lavoro nel teatro musicale abbia qualche risonanza con alcune delle teorie più avanzate della scienza contemporanea: l'idea di universi

paralleli, ad esempio, o certe ricerche sulla percezione e sulla multisensorialità.

In effetti, ho avuto qualche *feedback* sul mio lavoro da parte di neuroscienziati, proprio per la combinazione di elementi in continua trasformazione, a volte in modo impercettibile. Quando penso alla divisione tra immagini e suoni che metto in scena, penso anche che per ascoltare e per vedere usiamo processi percettivi e mentali diversi, e che abbiamo bisogno di usarli insieme: la nostra percezione è molto più ricca, ampia, individuale, e aperta all'interazione con altre (anche l'olfatto, e così via), e quindi dobbiamo lasciare aperte tutte le possibilità, e non concepire la percezione in modo ristretto.



Sopra, un ritratto di Heiner Goebbels

/Il ricordo di quel laboratorio...

di Gabriele Vacis

Laboratorio è il luogo in cui si osservano e si sperimentano i fenomeni. Nella quotidianità i fenomeni sono sempre inquinati dalle circostanze. Il laboratorio è il luogo in cui la quotidianità viene purificata dalle circostanze. Il laboratorio è un luogo "puro". In teatro l'intuizione di un luogo puro in cui osservare e sperimentare i fenomeni si deve a Jerzy Grotowski, fondatore del Teatr Laboratorium di Wroclaw, una cittadina della Polonia in cui si è sviluppata una delle più importanti esperienze teatrali del ventesimo secolo. Grotowski e il suo gruppo di attori, per una decina d'anni a partire dal 1959, hanno sperimentato l'essenza del teatro nell'epoca del cinema. Hanno spogliato il teatro da tutti gli orpelli, da tutte le impurità, fino a praticare una disciplina da monaci dell'arte teatrale che ha dato vita a capolavori quali *Il Principe Costante* e *Apocalipsys cum figuris*.

Dal 1968 il Teatr Laboratorium non ha più fatto spettacoli, però Grotowski ha continuato a lavorare in direzioni parallele. Nel 1985 ha fondato quello che oggi si chiama "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". Il Workcenter è a Pontedera, in provincia di Pisa, e vi si svolge un lavoro separato dal mondo, segreto: una dozzina di ragazzi canta e danza per ore tutti i giorni in un casale fuori città che è una specie di monastero.

Nel 1990, per tre giorni, ho assistito a quel lavoro. Il casale nella campagna di Pontedera è su due piani. L'attività era divisa in due gruppi. Un gruppo agiva al piano di sopra, un gruppo al piano di sotto. Io arrivai con alcuni attori del Laboratorio Teatro Settimo. Eravamo stati invitati ad assistere al lavoro del piano terreno, che era guidato da Thomas Richards, collaboratore del maestro. Al piano di sopra si svolgevano pratiche misteriose: lavorano "sul rito", ci dissero, quindi non era il caso di disturbarli. Il programma era il seguente: noi avremmo assistito al loro lavoro per tre giorni.

Poi avremmo mostrato il nostro spettacolo *Stabat Mater* e l'ultima sera si sarebbe potuto parlare.

Prima di entrare nella sala di lavoro si entrava in una specie di spogliatoio, come quelli delle palestre di lusso, che sembrano dei salotti, e come nelle palestre di lusso, niente odore di palestra, niente odori, solo quello delle mele gialle che stanno in un portafrutta al centro del tavolo. Sulla sinistra c'erano le docce: verranno utilizzate spessissimo durante il lavoro, alla fine di ogni ciclo di esercizi che potrà variare da mezz'ora a un'ora. L'impressione era di una pulizia minuziosa, la pulizia dei laboratori scientifici, appunto. La sala di lavoro era bianca, non c'erano finestre ma un condizionatore d'aria che manteneva una temperatura costante molto confortevole. A terra parquet ad assi di legno chiaro. Grotowski stava in un angolo e guardava, insieme a noi, i suoi ragazzi. Veramente ogni tanto guardava anche noi osservatori, ma se provavi ad incrociare il suo sguardo lui staccava, faceva finta di niente, e intanto i ragazzi, tutti vestiti di bianco, cantavano melodie antillane antiche, quando finivano uscivano dalla sala per una decina di minuti. Quando rientravano avevano un costume da bagno nero e per una mezz'ora buona staccavano certe acrobazie da farli restare secco. Quindi: doccia. Verso la fine del secondo giorno si vide persino il leggendario esercizio del gatto, e tutti restammo molto impressionati, perché dopo averne parlato, dopo aver provato a farlo per anni seguendo le istruzioni del libro di Grotowski *Per un teatro povero*, vedendolo dal vivo ti rendevi conto che non avevi capito niente. Quell'esercizio, come tutti gli altri, era eseguito veramente al limite delle possibilità, senza alcuna condiscendenza, era matematicamente esatto: era quello che un corpo poteva fare senza alibi, senza riserve, senza nient'altro che estendere muscoli e nervi. Era esattezza da gabinetto delle analisi, una autopsia del movimento. Noi facemmo il

nostro spettacolo e l'ultima sera fummo invitati a cena a casa di Grotowski. Pappardelle al sugo di cinghiale, crostini toscani al fegato di coniglio... Eravamo stupiti, no? Dopo tre giorni di vita monastica ci aspettavamo una cena monastica. E invece? Castrato alla brace e Rosso di Montalcino con un trionfo di frutta sul finale che pareva di cenare alla corte di Lorenzo il Magnifico. Dopo qualche giro di grappa, Grotowski disse che se qualcuno aveva qualcosa da chiedere lui era a disposizione.

Qualcosa da chiedere? Per tre giorni non avevamo fatto altro che farci domande. Ci si erano accumulate al ritmo di due o tre al minuto, perché il lavoro a cui assistevamo era, nello stesso tempo, impressionante ed irresistibile. Dovevamo essere ben contenti di poterne scaricare almeno qualcosa prima di andar via. E allora che cosa abbiamo fatto?

Niente. Abbiamo staccato lo sguardo e fatto finta di niente... Cosa vuoi chiedere a uno come Grotowski? Non sono tanti quelli che riescono a farti vedere paesaggi che neanche immaginavi. Cosa vuoi chiedergli? Che te ne facciano vedere ancora, magari, puoi chiedergli di continuare, basta stare ancora un po' lì, vicino a loro, non vorrai mica essere così presuntuoso da far domande? Se sono maestri, sono loro che sanno cosa ti serve sapere. Infatti la domanda di Grotowski doveva essere una specie di test: vediamo chi sono gli imbecilli. Trenta secondi, forse un minuto di silenzio. Nessuno? Meglio così, e comincia a rispondere a tutte le domande che ti erano venute in mente fin dal primo momento, infallibile, con un ordine esatto... Rispondeva anche alle domande che tu ti eri dimenticato, e quando rispondeva te le ricordavi, ed erano importanti.

Sono così i maestri, sono loro che sanno che domanda vorresti fargli e quando ti hanno risposto, allora anche tu la conosci. Tutto qui. Questa autorevolezza doveva essere il risultato di trent'anni di Laboratorio.

La ricerca è camminare verso l'enigma

Intervista a Romeo Castellucci
di Andrea Porcheddu

Quanto e quando il teatro incontra il pensiero contemporaneo? È possibile un dialogo tra ricerca teatrale e ricerca scientifica?

In quest'epoca credo non esista un modo "privilegiato" o un'unica traccia per cui il teatro si rende possibile. Ogni metodo è lecito. Ciò che rende necessaria un'opera, piuttosto che un'altra, è l'ispirazione: il modo e il mezzo attraverso cui si realizza diventa, a questo punto, quasi indifferente. Alla Biennale Teatro, nell'edizione da me diretta, ci sono stati esempi di teatro in cui la tecnologia era completamente assente, e in altri casi, completamente opposti, alcuni spettacoli che si trasmettevano solo attraverso la tecnologia, addirittura con la sparizione completa degli attori. Ad esempio, nel lavoro di Kurt Hentschäger, inserito nel raggruppamento di *Teatro sine corpore*, non c'erano attori. Non c'erano attori, ma delle poltrone immerse nel fumo. Gli spettatori percepivano un senso di solitudine, non vedevano nulla, nemmeno le parti del proprio corpo, proprio per la presenza di questo fumo molto denso. Poi, con luci stroboscopiche, in un certo ordine, si formavano delle immagini nella testa di ogni singolo spettatore. Si trattava, quindi, di un lavoro sulla percezione corticale dello spettatore: solo in un secondo momento, quando gli spettatori confrontavano la propria esperienza, si capiva che le immagini erano, o meglio risultavano, diverse, che ognuno aveva visto cose diverse dall'altro. La tecnica, la tecnologia produce l'incanto. Ma la stessa sensazione di incanto si è avuta, nel lavoro di Maria Donata D'Urso, un corpo che ruotava su se stesso con grande lentezza...

Sembra quasi che il nuovo confine dell'indagine sia proprio la percezione dello spettatore: un ambito sempre affascinante. Le "teorie della ricezione" si stanno spostando da un ambito accademico ad uno più propriamente spettacolare?

Sì, la percezione dello spettatore è il punto fondamentale, il palcoscenico definitivo. È l'esperienza che lo spettatore fa a determina-

re la riuscita dello spettacolo. La rappresentazione, la drammaturgia è tutta interna alla testa, al corpo dello spettatore. Sempre più, quando si parla di "corpo a teatro" dobbiamo riferirci a quello dello spettatore anziché a quello dell'attore. Il corpo dell'attore è un'esperienza assolutamente esausta: l'espressione, l'espressività dell'attore in questo momento non mi sembrano così interessanti...

Eppure, nel suo teatro, ha sempre dato grande importanza all'evidenza corporea dei suoi attori, quasi che il corpo sulla scena fosse il fulcro drammatico dell'azione. C'è uno slittamento d'indagine dalla scena alla platea?

Credo sempre più che il nucleo di questa tensione rispetto alla scena sia da giocare, da intendersi, nell'intimità dello spettatore. È una figura deflagrante. Lo spettatore ha un ruolo ovviamente denso di significati, persino politici: ne trova uno in più che è quello della "intimità", come luogo in cui si determina una vera e propria drammaturgia, che è blindata, non verificabile. Un ruolo dunque molto forte, in grado di scavalcare persino l'autorità, l'autorevolezza dell'attore.

Il teatro ha il compito di porre domande, di istigare ad una riflessione sul pensiero contemporaneo. Ma quanto sono, se lo sono, legittime le domande che può porre un artista?

Le domande più interessanti, come si può facilmente immaginare, sono quelle in cui la risposta non è data, in cui la risposta rimane sospesa. Compito del teatro – a differenza della scienza, o della filosofia –, non è cercare di tracciare linee di comportamento, neppure di pensiero. Il teatro non deve produrre pensiero, anche se questo può sembrare paradossale...

In che senso?

Deve produrre qualcosa che comprenda il pensiero, ma lo scavalchi, lo ecceda. Qualcosa che colpisca, e comprenda l'esperienza

completa del corpo. Una domanda, quindi, che possibilmente deve essere una "domanda scandalosa", che riguarda ciascuno spettatore, veramente, nella sua intimità e nel rapporto dell'intimità con chi gli sta vicino. Lo spettacolo non si consegna ad uno spettatore, ma alla intimità di ciascuno, in un contesto cittadino. Qualcosa di molto diverso, dunque, da uno spettacolo mediatico che si può fruire in perfetta solitudine. In teatro non c'è solitudine, c'è intimità...

In questo senso, forse, si può interpretare anche il vostro lungo lavoro di ricerca sulle possibilità del tragico nel contemporaneo...

Il tragico è una forma invincibile, non c'è nulla che può superare la meccanica della tragedia. È una forma nella quale il pensiero dell'uomo occidentale si è formato. Il tragico non è altro che una domanda organizzata. Riprende la dinamica dell'enigma. Non è qualcosa di misterioso né tantomeno di misterico: all'enigma appartiene sempre una logica. L'enigma si può risolvere, ma la risoluzione si sposta sempre un po' più in là. È questa, la forza non troppo benevola, persino maligna, della tragedia. È l'enigma della vita. In ogni tragedia c'è una sfinza da qualche parte, c'è l'immagine della vita.

E allora possiamo forse dare una definizione sintetica di "ricerca". Cosa vuol dire "ricerca" per la Societas Raffaello Sanzio? Forse rispondere a questo enigma?

Vuole dire, semmai, tentare di risolvere l'enigma. Sappiamo bene che non si può risolvere una cosa che per natura ha un elemento oscuro, non si lascia illuminare. Secondo me la ricerca è camminare, fare la strada, andare, muoversi. Un movimento verso dimensioni che non conosciamo. Se le conoscessimo avremmo una vera e propria paralisi, l'impossibilità del movimento: se davvero sapessimo cosa veramente vogliamo, cosa vogliamo dire, se l'obiettivo fosse chiaro davanti a noi, chi avrebbe il coraggio di muovere un dito, di alzare un pennello, di scrivere una nota? Ecco la sfida del pensiero...

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8, 20129 Milano
tel 0220241604 fax 0229510265
edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Bernard-Marie Koltès
Da Sallinger a Roberto Zucco
con l'aggiunta di
Le amarezze e l'eredità
a cura di Franco Quadri
pp. 192, € 22,00
novità

Il teatro Vagante di Giuliano Scabia
a cura di Fernando Marchiori
con scritti di
Eugenio Barba, Gianni Celati,
Antonio Costa, Massimo Marino
pp. 288, ill. b/n e colore, € 20,00
novità

Copi
Teatro
*(La giornata di una sognatrice, Eva Peron,
L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi,
Le quattro gemelle, Loretta Strong, La piramide,
La torre della Défense, Il frigo, La notte di Madame Lucienne,
Le scale del Sacro Cuore, Una visita inopportuna)*
a cura di Franco Quadri
pp. 336, € 24,00

Stefano Casi
I teatri di Pasolini
introduzione di Luca Ronconi
pp. 320, € 26,00

Annibale Ruccello
Teatro
*(Le cinque rose di Jennifer, Notturmo di donna con ospiti,
Week-end, Anna Cappelli, Mamma, Ferdinando)*
introduzione di Enrico Fiore
pp. 188, € 19,00

Davide Enia
Teatro
(Italia-Brasile 3 a 2, maggio '43, Scanna)
pp. 156, € 16,00

Scorsese secondo Scorsese
a cura di Ian Christie e David Thompson
nuova ed. aggiornata, pp. 376, ill., € 27,00

Franco Brusati
Commedie
*(Il benessere, La fastidiosa, Pietà di novembre, Le rose
del lago, La donna sul letto, Conversazione galante)*
pp. 340, € 15,49

in uscita a febbraio

Edward Bond
I drammi di guerra: una trilogia
Il testo dello spettacolo diretto
da Luca Ronconi per le Olimpiadi della cultura

Il piacere della scoperta

Intervista ad Andrea De Rosa
di Giorgia Marino

Ha fatto parlare di sé per l'innovativo e affascinante allestimento dell'*Elettra* di Hofmannsthal, realizzato con le raffinate tecnologie sonore di Hubert Westkemper. Regista eclettico e curioso, ora Andrea De Rosa affronta il territorio più tradizionale della lirica, senza però rinunciare ad un approccio sperimentale alla scena.

In queste ultime stagioni ha curato la regia di due opere liriche, l'*Idomeneo* di Mozart e *The Curlew River* di Britten, che ha debuttato nel novembre 2005 a Trento. Come è avvenuto l'incontro con la lirica?

Da spettatore devo confessare che sono arrivato piuttosto tardi ad interessarmi di opera, dopo i vent'anni. Come regista ci sono arrivato insieme a Mario Martone, di cui sono stato assistente per diversi anni. Mi ci sono trovato un po' per caso: gli avevano proposto la regia di *Così fan tutte* di Mozart al San Carlo di Napoli, e lui, che si era fino ad allora accostato all'opera lirica solo come scenografo, era abbastanza riluttante ad accettare. Alla fine disse sì e ci trovammo, entrambi, di fronte ad un'esperienza completamente nuova. Lavorando accanto a Martone in quella circostanza scoprii che era possibile un modo di intendere il teatro lirico tutto diverso da quello che è l'approccio esclusivamente "illustrativo" da cui non ci si discosta quasi mai. Andando all'opera ci si aspetta in genere di vedere un teatro di immagine, un teatro che rimane fermo, inchiodato alle sue grandiose scenografie e ai suoi sontuosi costumi. In quel caso, invece, Martone puntò tutto sull'essenzialità, per evidenziare gli effetti di recitazione, le sfumature espressive degli interpreti. Grazie a quell'esperienza mi si è aperto un mondo...

E dopo Martone, nel 2004, è arrivata la prima proposta di una regia lirica tutta sua...

Sì, e per combinazione ancora Mozart, l'*Idomeneo re di Creta*. Si trattava però di un lavoro completamente diverso da *Così fan tutte*, che è un'opera sostanzialmente da camera. *Idomeneo* ha una struttura narrativa e un impianto scenografico decisamente più complessi, che ho cercato di risolvere con le armi dell'evocazione e della suggestione, scelta poi premiata dal pubblico. È un'opera che di solito si allestisce con imponenti impianti scenografici, mentre io ho giocato semplicemente con dei grandi teli bianchi e pochi altri elementi, spostando lo spazio scenico verso la platea. Ad esempio ad un certo punto veniva issata sopra le teste degli spettatori una grande vela di nave: espediente abbastanza semplice, ma che sul pubblico abitudinario della lirica ha un impatto sorprendente.

Veniamo a *The Curlew River*. In quest'opera Benjamin Britten parte

da una tradizione antichissima, quella del teatro Nô giapponese, per proporre delle prassi sceniche innovative...

Infatti. Ho suggerito al teatro di Trento la scelta di quest'opera proprio perché permetteva un azzardo sperimentale abbastanza raro nella lirica: la collocazione dei cantanti davanti all'orchestra. La buca dell'orchestra tradizionalmente è posta davanti al palco per motivi pratici piuttosto banali, cioè per consentire ai cantanti di seguire le indicazioni del direttore. Invece in *The Curlew River* un organico strumentale molto ridotto, composto soltanto da sette elementi come una piccola orchestra da camera, fa sì che l'opera possa essere eseguita senza che i cantanti siano costretti a guardare continuamente il direttore. Ho potuto così costruire uno spazio a pianta centrale, con il pubblico tutto intorno ai cantanti e all'orchestra, in modo che l'azione si svolgesse al centro della platea.

Ripercorrendo le sue regie di prosa è più che evidente un grande interesse per la tragedia classica: l'*Encomio di Elena* di Gorgia da Lentini, le *Troiane* di Euripide, *Il decimo anno* tratto ancora da Euripide e da Eschilo, e infine il tragico reinterpretato da un moderno come Hofmannsthal in *Elettra*. Da cosa deriva questa propensione?

Ho fatto studi di filosofia e questo mi ha portato, quasi fosse una naturale prosecuzione di quegli interessi, ad occuparmi di tragedia classica. Cerco quel famoso senso della vita e del dolore che si insegue sempre nell'arte e nel teatro soprattutto, e la tragedia in questo senso è un piatto più ricco di quanto non sia normalmente il resto della tradizione drammaturgica occidentale. O meglio, lo è in modo più esplicito: è più chiaro il rapporto con il mistero, con le domande fondamentali, i personaggi pongono determinati interrogativi eterni in maniera piuttosto diretta. Il che non significa, però, che siano più facili da portare in scena, anzi...

Elettra è uno spettacolo in cui è centrale un vero e proprio studio scientifico del suono affrontato con Westkemper. La tecnica dell'olofonia,

che tramite l'ascolto in cuffia scinde la voce dall'azione scenica, fa pensare in qualche modo a Carmelo Bene e agli esiti ultimi del suo percorso di "smembramento" tecnologico del corpo dell'attore. Bene si concentrava sulla voce che, dichiarava, "non è il dire, è l'ascolto"...

L'accostamento non può che lusingarmi...

Affermare, come faceva Carmelo Bene, che "la voce non è il dire, ma l'ascolto" significa spostare l'attenzione dalla mera comprensione delle parole pronunciate al suono vero e proprio, all'esperienza del flusso della voce che si sta ascoltando. Platone diceva che la vista è l'organo che ci mette più in contatto con la razionalità, mentre l'udito è il tramite privilegiato dell'emotività. Non a caso il verbo "sentire" in italiano ha un significato ambiguo, vuol dire sia ascoltare che provare delle emozioni. Entrando in una stanza, con un sguardo possiamo sapere in che punto ci troviamo, che aspetto ha quel luogo, quante persone ci sono, se c'è luce: attraverso lo sguardo abbiamo, insomma, l'impressione di poter controllare la situazione. Ma se in quella stanza c'è un suono, questo si insinuerà immediatamente dentro di noi, senza possibilità da parte nostra di controllarlo. Si possono, infatti, più facilmente chiudere gli occhi per non vedere che tappare le orecchie per non sentire. Chiudere le orecchie non è sufficiente, perché il suono arriva anche attraverso le vibrazioni, dalla pancia. Una musica molto forte, ad esempio, non si può "oscurare". Durante l'allestimento di *Elettra* riflettevamo con Westkemper sui film dell'orrore e sulle dinamiche della paura. Se si sta guardando un horror non basta chiudere gli occhi per smettere di aver paura, perché ciò che spaventa veramente sono i rumori: una porta che sbatte, gli scricchiolii, le urla. E quelli non li puoi eliminare. Puoi tappare le orecchie, ma non è la stessa cosa...

Abbiamo parlato di sperimentazione nella lirica, un ambito con tradizioni e canoni piuttosto rigidi che permettono ancora la possibilità di interventi innovativi. Cosa vuol dire invece, oggi, "fare ricerca" in teatro, in un territorio che non conosce più canoni di riferimento?

Una volta la ricerca era legata soprattutto all'impiego di materiali provenienti da altre discipline e linguaggi con un certo eclettismo. Si tratta però di una spinta che adesso si è esaurita: non c'è più nessuna meraviglia, nessuno scandalo, idee che in definitiva muovevano gli sperimentatori e le avanguardie degli anni Settanta e Ottanta. C'era questo desiderio di stupire, di portare in teatro cose che con il teatro apparentemente non avevano a che fare, ma ormai nessuno si meraviglia più di vedere un laser o una proiezione in 3D in uno spettacolo teatrale... Non può più essere l'ansia di sconcertare il pubblico a muovere la ricerca.

Molto semplicemente, penso che ci sia una ricerca in atto solo quando non c'è un risultato garantito, quando si prova mettendo in conto di poter fallire l'esperimento, quando si intraprende un viaggio senza avere già in testa la meta prefissata. Ogni scienziato lo sa: nessun esperimento è vero se si parte con l'idea di trovare un risultato determinato e definito. La maggior parte delle scoperte scientifiche sono state fatte per caso, mentre si stava cercando un'altra cosa. Ho letto dei due scienziati che vinsero nel 1978 il premio Nobel per aver scoperto il rumore di fondo dell'Universo, l'eco del Big Bang, una sorta di radiazione residua della nascita dell'Universo. Lo scoprirono per caso: stavano cercando di ascoltare la radiazione di non so quale stella e non riuscivano perché c'era questo disturbo costante, si sono chiesti che cosa fosse e hanno scoperto che si trattava dell'eco del Big Bang. Ecco cosa vuol dire ricerca, anche nell'arte, anche in teatro: non dare per scontato il risultato finale.

Si può dunque parlare, in questo senso, di approccio scientifico al teatro?

Beh, si potrebbe anche dire che è la scienza ad avere un approccio artistico...



/Corpo, testo, immaginario...

Intervista a Lisa Ferlazzo Natoli
di Andrea Porcheddu

Lei è una artista giovanissima, figlia d'arte, eppure ha alle spalle un percorso articolato e originale. Partiamo da una minima autopresentazione: come racconterebbe il suo lavoro?

Ho una "doppia" nascita: la prima è legata al Teatro SpazioZero di Roma, e soprattutto, affettivamente, ad un periodo in cui quel teatro era davvero un "cantier dell'arte" di grande vivacità. Ho avuto il privilegio e il modo, sin da bambina, seguendo i miei genitori, di vedere John Cage, Merce Cunningham, Trisha Brown... Una formazione assolutamente "involontaria" e forse per quello molto bella. Ho lavorato con mio padre, Lisi Natoli, a SpazioZero, in spettacoli come *Esenin, Cime tempestose* fino a *Canto d'amore e di Morte dell'Alfiere* di Rilke, di cui ho curato da poco la ripresa. È stata una formazione, quindi, "dal basso".

Poi, l'altra mia "nascita": il primo lavoro teatrale è stato con Leo de Berardinis, in *Novecento e Mille*. Leo, da giovanissima, mi ha regalato tutti i testi di Pirandello e mi ha detto di studiare, di imparare dalle vocali... Con lui ho fatto l'assistente alla regia ne *I Giganti della Montagna*, e ho lavorato quattro anni in compagnia. In mezzo, casualmente, un anno a Londra: mi ero preparata per sostenere l'esame di ammissione alla Royal Academy. Avevo grande desiderio di una formazione strutturata, e ho avuto il privilegio di poter scegliere la scuola. Per puro caso ho fatto l'esame di fronte al direttore della scuola, e lui mi ha proposto di seguire un anno di corso come "esterna" sotto tutoraggio, in un percorso privilegiato, ma difficoltoso, molto duro...

Ora lei sta lavorando con un suo gruppo. Dopo un'edizione di *Tre sorelle*, sta preparando un nuovo lavoro, dal titolo *La casa d'argilla*. Cosa vuol dire, per lei, fare ricerca a teatro?

Dobbiamo fare un passo indietro. Credo sia avvenuto, ad un certo punto della storia teatrale italiana, un fatto significativo: a partire da una comprensibile esigenza – che nel tempo si è trasformata in una "camera chiusa" – alcuni teatranti della "ricerca degli anni Settanta" hanno avuto bisogno di essere riconosciuti, di avere spazi propri. Questo però ha creato una sorta di ghetto, di divisione, tra la ricerca e il teatro non-di-ricerca. Certo, questa esigenza nasceva da una scelta funzionale, perché i luoghi non sono mai neutri: fare teatro in una cantina significa smantellare uno spazio, producendo una dislocazione che costringe il corpo a lavorare in maniera particolare, diversa. Oggi simili dati sono acquisiti, quasi banali, ma allora non lo erano. Quello che trovo allarmante, però, è definire "ricerca", ancora oggi, un teatro che non ha più a che fare con un luogo di provenienza. Mi sembra una definizione restrittiva, sia per i giovani registi sia per i grandi maestri, come Luca Ronconi. Il teatro dovrebbe sempre essere di ricerca. Pensiamo al *Professor Bernhardi*: ha messo gli attori sotto vetro, quasi per analizzarne il linguaggio, in un procedimento che è, senza dubbio, di ricerca...

E cosa vuol dire "laboratorio"? Il suo spettacolo sta crescendo proprio come frutto di un lungo laboratorio con un gruppo di attrici...

Per quel che mi riguarda "laboratorio" ha un doppio valore: l'insegnamento più impreveduto e incantevole di Leo è stato di far sì che il corpo rilanciasse sempre la parola, e la parola il corpo. Sento che mi è mancata una lingua: l'italiano, non

perché i dialetti non vadano bene – pensiamo alla grazia del dialetto nel teatro di Emma Dante –, ma un italiano che sia una lingua non letteraria. Fare ricerca, allora, significa *fare colare le parole*. Nei miei laboratori do agli attori i testi e chiedo loro di fare una prima memoria, una memoria approssimativa. Con delle improvvisazioni creiamo un contesto, e il compito successivo è quello di *far colare le parole* dei testi. Magari di quei testi rimane pochissimo, solo qualche frammento, solo qualche parola, appunto. Ma da quelle si parte: perché diventano parole davvero in memoria. Piano piano, allora, la lingua che emerge è frutto del testo acquisito dal corpo, sedimentato nel corpo dell'attore. Dunque lingua e corpo. A questi due termini unirei "l'immaginario".

In che senso?

Mi ha colpito Strasberg, quando diceva che il lavoro dell'attore è soprattutto di immaginazione. Aprire porte, aprire senza farsi troppe domande, aprire un immaginario. Durante le prove di *Tre sorelle* facevamo esercizi, semplici giochi per produrre un immaginario ludico, senza responsabilità. La parola detta dall'attore, in quell'esercizio, non pesa, perché non deve andare in scena, ma serve per orientare il corpo. Di quegli esercizi è rimasto pochissimo nello spettacolo, se non un "substrato", un passato acquisito dalle attrici. Dunque, non si tratta di pensare ad un immaginario psicologico, ma a qualcosa che permette al corpo di passare da uno stato all'altro...

In Italia sono davvero poche le donne che fanno regia. Sono,

spesso, carriere complicate e difficili. Quanto nel suo lavoro c'è di attenzione ad un universo femminile se non femminista?

Nella carriera incide, e non poco, essere donna. È un fatto che un "regista uomo" è un "neutro", mentre una regista donna, per molto tempo, resta una donna. Quindi serve un'arroganza, una durezza – anche se non la si possiede – per affermarsi, per far dimenticare il "genere". Ed è anche difficile non essere "inchiodata" al fatto di essere una donna. Non si tratta tanto di femminismo o di femminile, quanto di "femminino": un termine che potrebbe andare bene anche per Carmelo Bene o per Leo de Berardinis quando faceva Ilse nei *Giganti*. Comunque, per caso o per scelta, lavoro con delle donne: ecco allora, che in *La casa di Argilla* ho messo in scena una veglia con cinque donne. Mi viene chiesto perché: penso che se fossero stati uomini probabilmente nessuno mi avrebbe chiesto nulla. Ma ho una risposta, canonica: nello spettacolo si declina Alceste, si declina Antigone e quel rapporto di reversibilità con la morte. Il rapporto con la morte mi interessa, e mi interessa più nelle donne, che negli uomini: mi interessa la flessibilità del corpo, la disponibilità, e la pericolosa attitudine ad andare in fondo alle cose, a scavare. Per il momento, in Italia, quando un uomo si "muta" al femminile, o è l'attore che fa il canone elisabettiano, o è *en travesti*. In una donna, invece – pensiamo ad Elisabetta Pozzi quando faceva Amleto – c'è la possibilità di "portarsi" con più levità, proprio perché è, seguendo Deleuze, un popolo "minore": come una lingua "minore", non ancora formata, che può levitare. Mi piacciono le donne in scena...



A destra,
Luca Stoppini: *UNTITLED (glass #4)*, 2005 - 145 x 190 cm
Stampa digitale lambda, alluminio, legno

Pagina a fianco,
una scena dell'*Elettra* di Hugo von Hofmannsthal

Le incessanti domande di Nadj

di Elisa Guzzo Vaccarino

Josef Nadj è un caso a sé, uno di quegli artisti incatalogabili, che godono della fortuna, rara quando si ha successo, di non poter essere imitati.

La sua biografia intricata corrisponde alla nuova labilità dei confini e delle certezze di un'Europa in deriva di allontanamento dall'assetto emerso dal secondo dopoguerra, tra globalizzazione e conflitti "locali". Di nazionalità francese, Nadj nasce nel 1957 in Voivodina, a Kanjiza, piccolo paese compreso in un'enclave ungherese della ex Jugoslavia. Fin da bambino dipinge, studia poi Belle Arti e frequenta l'Università a Budapest dove inizia, quasi per caso, a seguire corsi di teatro, dedicandosi intanto alle arti marziali. Nel 1980 si trasferisce a Parigi ed è qui che scopre la danza, quella di Mark Tompkins, Catherine Diverres e François Verret, nomi di prua della *nouvelle chorégraphie* d'autore.

Nel 1986 decide di fondare una propria compagnia e l'anno dopo crea la sua prima pièce-biglietto da visita, *Canard Pékinois*, ispirata ai ricordi del suo villaggio. Da allora ha prodotto lavori esemplari che gli sono valsi la direzione, dieci anni fa, del Centre Chorégraphique National d'Orléans e la nomina ad artista associato alla direzione artistica del festival di Avignone nel 2006.

Dagli anni Ottanta, quelli dei trionfi del Tanztheater di Pina Bausch, erede dell'*Ausdruckstanz* tedesca, madre di un teatro che non può fare a meno della danza e di una danza che non può privarsi della teatralità, Nadj è il campione, in Francia, di una formula scenica personalissima, che incorpora danza, mimo al modo dell'Est europeo, gestualità, e che si nutre volentieri di fonti letterarie colte.

Una su tutte, Franz Kafka, che aleggia nel suo *Les Veilleurs* del 1999 con musica di Mauricio Kagel. Ha dichiarato Nadj: «L'influenza del mondo kafkiano è evidente nel mio immaginario. Amo la sua scrittura, il suo stile. Lo rivedo costantemente. Per *Les veilleurs* ho proposto ai miei interpreti la lettura di novelle kafkiane – come *Contemplazioni*, *Descrizione di una battaglia*, *L'esame* –, ma anche della famosa *Lettera al padre*, del *Processo*, cioè il senso di colpa, e del *Castello*, cioè l'altrove e le sue leggi ignote. Dopo di che, però, in questo alone di parole-immagini, tutto è passato attraverso il corpo e l'azione». Il teatro "metamorfico" di

corpi e ambienti, che Josef Nadj ha saputo imporre – un universo tutto suo – certo è debitore degli incubi dello scrittore praghese, incubi lucidi, grotteschi, più veri del vero, materia prima d'elezione per allestire cerimoniali dell'assurdo, del macabro, del burlesco. Se in *Comœdia tempio* (1990), ispirato agli scritti di Gesa Csath, Nadj accostava mimi e danzatrici, alienati e capovolti, in *Petit psaume du matin* lui stesso si specchia nello humor acido di Dominique Mercy, smilzo e biondo veterano francese del Wuppertal Tanztheater bauschiano. In *Il n'y a plus de firmament* (2003), che sottende un intreccio di rimandi al poeta Ottó Tolnai, al pittore dell'inquietudine adolescenziale Balthus e al visionario della drammaturgia moderna Antonin Artaud, impiega la straordinaria presenza di un ballerino "naturale" eccelso, di una gloria della storia della danza francese, Jean Babilée, a riprova che a "nutrirlo" sono proprio le personalità degli interpreti, tutti scelti perché dotati – dice il coreografo – di «una



buona tecnica corporea, sia essa classica occidentale o buto giapponese». Ed ecco allora *Le cri du caméléon* (1995), per i diplomati dell'École Nationale du Cirque, ideato usando gli abituali, vertiginosi, claustrofobici, trucchi scenici, come botole, praticabili, sportelli, finestri, trappole, assi altalenanti, pezzi di mobilio incongrui – che qualcuno apparenta ai set poveri di Kantor – lucine da limbo, musiche di retrogusto mitteleuropeo, per amplificare gli effetti delle acrobazie e delle giocolerie dei giovani ginnasti-illusionisti. Tra i suoi lavori non poteva mancare un *Woyzeck* ovvero *L'anatomie d'un fauve* (1994) dal testo di Büchner, che si affianca a *Le vent dans le sac* (1998), omaggio a Beckett e a Dante, e a *Les Philosophes* (2001), dedicato a Bruno Schulz, scrittore nato nel 1892 a Drohobycz – nella Galizia austroungarica, diventata polacca, poi sovietica e infine tedesca – e ucciso in strada dalla Gestapo nel 1942. E ci sono anche *Le temps du répli* (2001), passo a due puro, per una volta senza riferimenti testuali; *Les Commentaires d'Habacuc* (1996), enigmatico e ludico, e *Poussière de soleil*, omaggio al poeta Raymond Roussel, per tornare infine alle atmosfere del suo villaggio natale, una terra argillosa e quasi desertica, carica di leggende e di tracce di civiltà scomparse, con il recente *Last Landscape*, a solo per sé su musica dal vivo di Vladimir Tarasov, compositore, percussionista, danzatore e artista plastico: due silhouettes di clown da teatro d'ombre.

Nadj, con la sua fisicità alta e ingobbita, con il suo sguardo azzurro "interiore", con la sua singolare maestria nell'uso del tempo, come ritmo inquietante e come luogo di tutti i "possibili", in cui muovere oggetti animati, manichini disarticolati, figure umane e animali, in un'aura metafisica, allucinata e autoderisoria, alle parole preferisce la forza intima del movimento e l'incisività delle sue tavole di piccolo formato, altrettanti mondi "micro", strettamente parenti delle versioni "macro" di quelle visioni notturne, da dormiveglia, che la sua fantasia onirica porta in scena. Personaggio schivo e laconico, ha esplicitato meglio di chiunque, però, la chiave dell'appeal misterioso del suo teatro-danza: «Nelle mie pièce, forme e immagini generano domande; ognuna ne suscita altre. E non ci sono mai risposte».

Fra cervello e movimento

Intervista a Emio Greco
di Ada d'Adamo

Ha compiuto da poco quarant'anni il brindisino Emio Greco, "corpo" (straordinario interprete in scena, insieme ad altri danzatori) oltre che "mente" del gruppo Emio Greco | PC, binomio fondato nel 1996 con il regista olandese Pieter C. Scholten (è suo il nome che si cela enigmaticamente dietro le iniziali PC).

Impegnati in una comune indagine sul corpo, i due artisti hanno attuato in questi dieci anni una ridefinizione del linguaggio della danza, dando vita a un vocabolario di movimento tanto personale quanto ormai riconoscibile a ogni nuova produzione. Priva di intenti narrativi, lontana da implicazioni sociali, politiche o di genere, la danza di Emio Greco è frutto di una indagine tutta interna al corpo e ai suoi meccanismi, costantemente tesa a superarne, se possibile, i limiti e a scandagliare il dualismo della relazione tra cervello e movimento. Soli in scena, i corpi si misurano unicamente con la luce e con il suono che, insieme al movimento, danno vita a costruzioni architettoniche pure, rigorose, emozionanti per la loro perfezione, tanto da riscuotere unanimi consensi europei.

Tutt'altro che isolati in questa indagine che apparentemente potrebbe sembrare quasi mistica, Emio Greco e Pieter Scholten hanno da sempre cercato il contatto con il pubblico, non solo attraverso gli spettacoli ma anche stimolando un dibattito intorno alla danza, tramite dichiarazioni, forum di discussione su internet, incontri, e workshop, secondo una pratica ormai consolidata nel metodo di lavoro del gruppo, che spesso affianca alle performance momenti di apertura e di incontro con il mondo della danza. E non è un caso che Antoon van den Braembussche, professore di filosofia ed estetica all'Università di Rotterdam, abbia dedicato uno studio ai presupposti filosofici della loro trilogia *Fra cervello e movimento*.

Che significato ha il concetto di "workshop" nel lavoro della compagnia Emio Greco | PC?

Il senso è quello di "scendere dalla scena" e avvicinarsi a un altro tipo di realtà, abbandonare un ruolo e confrontarsi con persone diverse, spesso giovani danzatori. Quello del workshop è il mo-

mento in cui un metodo creativo che è stabilito fino a quel momento dalla compagnia si apre alla relazione con persone che non hanno alcun legame con quel percorso, tranne il fatto di aver visto i nostri spettacoli, cosa che peraltro non sempre accade. Da una parte c'è la compagnia, il nostro corpo e il nostro modo di pensare, dall'altra chi partecipa, con il suo mondo personale. È un "doppio", un ulteriore esempio di dualità da esplorare. Per questo chiamiamo i nostri laboratori *Double points*...

Che tipo di scambio avviene, cosa "prende" e cosa "da", in questa relazione?

All'inizio, da parte mia credo prevalga un "dare" più che un "ricevere": c'è bisogno di tempo perché chi riceve riesca ad accogliere ciò che gli trasmetto, a metabolizzarlo e a farne qualcosa di suo. In questa fase il danzatore è molto preoccupato per sé, teso a ricevere e ad assorbire gli input che vengono dal lavoro, mentre quello che arriva a me non è valutabile tanto in termini di stimoli creativi immediati quanto piuttosto in termini di ricchezza umana. Ma, al di là di tutto, credo che la cosa più interessante sia il processo stesso della comunicazione: il fatto di riuscire a trasferire qualcosa a qualcun altro è già per me un modo di instaurare un linguaggio. La trasmissione mi fa capire che ho fatto chiarezza intorno a una determinata idea, che il linguaggio è uscito dal codice ed è stato trasmesso.

C'è una relazione diretta e immediata tra il lavoro dei workshop e la nascita dei vostri spettacoli?

Per alcuni spettacoli del nostro repertorio c'è una relazione piuttosto stretta. Uno di questi è stato *Rimasto orfano* (2002) che si è sviluppato proprio da un workshop. In quel caso il nostro tentativo era di catturare influssi dall'incontro con persone sconosciute, che molto probabilmente poi non avremmo più incontrato. Questa esigenza nasceva dal fatto che alla base di *Rimasto orfano* c'era l'idea dell'abbandono. Ma in fondo anche tutto il lavoro di ricerca che c'è nella serie *Double Points* è in qualche modo frutto di workshop...

Quindi per lei c'è uno stretto legame tra il concetto di "workshop" e il concetto di "ricerca"...

Sì, anche se a volte non è immediato, ma sotterraneo. Spesso il risultato di un workshop non è così esplicito, ma affiora a distanza di tempo, quando gli stimoli emersi durante un lavoro laboratoriale vengono ripresi e rielaborati insieme ai componenti della compagnia, i quali possiedono gli strumenti necessari per "cercare" attorno a questi stimoli.

La trilogia *Fra cervello e movimento* esplora la tensione tra mente e corpo, mentre la serie *Double Points* è costituita da studi su diversi aspetti della dualità che indagano il confronto con influenze esterne al corpo del danzatore. Si può dire che esiste un fondamento scientifico in questo lavoro?

Esistono delle analogie tra alcuni concetti su cui ho lavorato nel corso di questi anni e alcuni principi che ho riscontrato nel pensiero filosofico, cosa di cui ho avuto conferma grazie anche al confronto con filosofi e pensatori che hanno assistito ai nostri spettacoli.

Quanto alla scienza, io credo che se si riesce a riprodurre fisicamente dei risultati è come se essi acquisissero un fondamento scientifico. Recentemente un ricercatore di genetica ci ha detto che, assistendo al nostro lavoro, aveva visto operare i geni: aveva riscontrato per la prima volta una formulazione del movimento analoga a quella del genoma. Così ci ha proposto di collaborare per poter realizzare in scena un progetto tra danza e scienza. Ma, dopo averci riflettuto, io e Pieter gli abbiamo risposto che l'impressione che ne aveva ricavato voleva dire che la scienza era già, in un certo senso, presente nello spettacolo. Spiegarlo non avrebbe fatto altro che banalizzare qualcosa che già c'era...

/Teatro virtuale o realtà aumentata? Questa è la domanda...

di Barbara Delle Vedove

Credo che, oggi, non ci sia nulla di più reale del multimediale e del virtuale a teatro: pochi spettacoli non sono dotati di "effetti speciali".

Sicuramente bisogna intendersi sulle parole e comprenderne il significato. Multimediale, nella sua accezione etimologica significa: uso di diversi strumenti e supporti, dall'uso della voce al movimento del corpo, dalla luce al suono, dalla musica all'audiovisivo, fino al computer e a complessi programmi informatici.

Virtuale, come contrapposto al reale, viene sempre accompagnato dalla parola "realtà" (curioso), una realtà generata, simulata, creata, ma non concreta come quella vissuta nella quotidianità (o almeno nella comune accezione).

Il teatro ha sempre accettato nuovi strumenti nella sua evoluzione, ogni innovazione tecnologica ha contribuito ai cambiamenti che hanno generato nuove forme di arte: l'avvento della luce elettrica, la nascita della fonica, l'invenzione del cinema hanno stravolto le regole, i punti di vista, la creazione teatrale stessa, ma siamo ancora nel secolo scorso.

Dalle prime sperimentazioni in senso tecnologico e computeristico sono passati almeno una quarantina di anni, ma quando si parla di nuove tecnologie teatrali viene evocato un territorio sconosciuto, esclusivo e ancora tutto da studiare e quasi da scoprire.

Frequentando, per lavoro e per ricerca, festival, università e scuole, centri di ricerca, associazioni culturali, compagnie private e artisti, la realtà dei livelli di studio e la loro scientificità supera ogni fantasia e cosa più virtuale di quest'ultima?

Nella pratica, la ricerca e l'impegno più intensi sono quelli che da vicino riguardano il corpo, e quindi quelli che riguardano l'ambito del teatro-danza. Ultimamente, e per fortuna, non solo.

È proprio questo settore che va indagato e le "nuove" tecnologie usate come lingua pura, e in più, di espressione

anche per il teatro musicale e di prosa. La cosa non risulta facile, soprattutto quando il digitale viene usato come arredo scenografico e non ha un rapporto chiaro e collaborativo con la drammaturgia.

Personalità storiche come Cunningham, Forsythe, Kaiser, hanno saputo fare del multimediale-digitale una fonte di arricchimento di conoscenze e di scienze, integrando l'uso di programmi informatici come il *Mandala System*, *Life Forms* e altre varianti con il risultato della messa in scena, a volte discutibile ma sempre coerente.

Giorgio Barberio Corsetti con Studio Azzurro dal 1985 collaborano per una interazione drammaturgica dei vari mezzi espressivi, predominante il rapporto complesso ma risolto, e a volte poetico ed emozionante con il digitale.

Ambienti interattivi rilevati con il programma *Eyes Web*, che si pone gli obiettivi dello studio di nuovi modelli di interazione in luoghi esecutivi e lo sviluppo e realizzazione di sistemi informatici per il supporto di performance, coinvolgono Antonio Camurri e la sua equipe dell'università di Genova. L'AIEP, associazione culturale di matrice svizzera, con la *Motion Capture*, attivata da telecamere o sensori, realizza esperienze dall'innesto video in scena alla complessità di tecnologie fino a "sottili interferenze" e ricerche sempre più approfondite. È attiva a Milano dal 1996 e accanto a una vera e costante ricerca affianca cicli di conferenze e workshop con le personalità e gli istituti di ricerca più significativi oltre ogni frontiera.

A Parigi, nel dipartimento di danza di Paris 8 lavorano ricercatori e musicologi, tra cui gli italiani Armando Menicacci ed Emanuele Quinz, nelle applicazioni e nell'insegnamento del programma di coreografia assistita dal computer *Life Forms* e nella divulgazione attraverso articoli, riviste (*Anomalie digital_arts* è l'esempio più importante e completo), e libri come *La Scena Digitale*, testo fondamentale per la conoscenza di esperienze e di ricerche, concentrato esclusi-

sivamente sulla danza.

Di diversa natura lo ZKM di Karlsruhe, università e luogo di sperimentazione con spazi interni e teatri dotati di materiale umano e digitale di qualità e specializzazione elevati. Lo ZKM firma con i suoi docenti e ricercatori vere e proprie messe in scena come *Turned* di Chris Ziegler e *L'ebreo di Malta* di Marlowe di Bernd Lintermann, presentato alla Biennale di Monaco nel 2002 dove anche i costumi erano proiettati sui cantanti in movimento con una *Motion Capture* semplice e sofisticata allo stesso tempo.

Ci sono poi differenti artisti, registi, musicisti e scienziati che non vorrei dimenticare almeno in questo articolo, gli altri non ne vogliamo.

Paolo Atzori, che per diversi anni ha collaborato con il centro di ricerca di Colonia, ha una vasta esperienza in danza e in lirica affrontata con pedane sensibili, camere direzionate, rilevatori corporei con partner come Roberto Castello e la coreografa Michèle Noiret.

Klaus Obermaier con collaboratori di diversa formazione è passato da esperienze musicali, come catturatore d'aria con un semplice laser (*Immateriaux*, 1995), al fare del pubblico un'orchestra all'aperto in trecento metri quadrati di spazio usando la *Motion Capture* e dei simpatici cappellini gialli (*Act Opera*, 2000), all'uso di una camera agli infrarossi e uno specchio che permettono proiezioni in movimento sul corpo dei danzatori e diverse animazioni del fondale, il tutto in tempo reale (*Apparition*, 2004, con la Osaka University).

Inoltre ingegneri ricercatori, come Flavia Saracino, attiva anche al MIT Media Lab, ha introdotto l'argomento della realtà aumentata, non virtuale, non solo nella danza ma anche nel teatro tradizionale e in quello di strada. La "performance aumentata" diventa un modo diverso di usare il digitale, amplificatore della vista, con la camera usata come terzo occhio, per cambiare la visuale unica. L'attore si muove su palchi IVE (*Interactive Virtual Environment*) dove la tecnica *Chromakey* viene sostituita dalla tecnologia Pfinder (*Person finder*) che usa una telecamera con lente grandangolare puntata su una persona. Esistono (?) poi anche dei "mediatori" che sono immagini, video, suoni e altro, ma soprattutto agenti software che recitano veri e propri copioni.

Nel mondo reale della ricerca virtuale compaiono anche strane personalità tra il mondo teatrale e quello della performance e dell'installazione, come Stelarc con i suoi *The third hand*, *Exoskeleton* e l'intima *Stomach sculpture*, tra *The Matrix* e un'endoscopia per il pubblico.

Rimane più legata al teatro l'esperienza di Marcel.li Antunez, fondatore de La Fura dels Baus, curioso ricercatore di recondite realtà. In *Requiem*, 2001, ingabbiato in un corpo di acciaio permette al pubblico con un semplice mouse di muovere il suo corpo e il suo volto e, al tempo stesso con *Transperma*, 2004 affronta in modo ironico e dissacratorio il "virtuoso" mondo della sperimentazione tecnologica.

Sembra veramente che con quello che intendiamo per teatro, tutte queste esperienze non siano compatibili, ma la lingua, anche se non nuovissima, va assimilata e dosata con parsimonia. Romeo Castellucci vede una superstizione delle nuove tecnologie e crede nella loro efficacia quando non siano rivelate per quello che sono. Luca Ronconi sostiene che quando le stesse vengono usate da molti non sono più interessanti.

Il mio piccolo parere è quello di aprire nuove porte, guardarci dentro e decidere cosa rubare. Ogni conoscenza ci permette variabili nuove che poi l'intelligenza dosa e sceglie per le diverse situazioni. Immergersi in un mondo significa conoscerne le regole e comprenderle. Sicuramente i compartimenti non sono ancora comunicanti, forse per paura di una radicale cambiamento dello status quo. Vedremo, e lo spero, un'evoluzione non dettata da un innamoramento di quello che si conosce poco, ma da una padronanza e da una fredda conoscenza, che ci possano portare una collaborazione prolifica e, se lo deve essere, necessaria.

A sinistra, un momento di *Pond Way*, coreografia di Merce Cunningham

Pagina a fianco, Dominique Mercy e Josef Nadj in *Petit psaume du matin*, coreografia dello stesso Nadj



Uno sguardo capace di futuro

di Valter Malosti

Appunti notturni, dopo lo spettacolo, sul senso della ricerca

Mi trovo a scrivere questa breve riflessione dopo aver finito l'ultima replica torinese di *Disco pigs*. Sono appunti sparsi e non mi sono preoccupato troppo della coerenza, pensieri sull'idea di ricerca, raccontati attraverso il lavoro di scena, unico modo per me di definire una poetica: un lavoro importante che ha segnato l'incontro con una grande danzatrice e coreografa, per me di livello internazionale: Michela Lucenti. Stiamo progettando diversi lavori ma intanto dividiamo la scena di Disco Pigs "infettandoci a vicenda", come dice lei.

Al di là del risultato, è stato importantissimo il processo, lo spettacolo che si è visto alla Cavallerizza è nato da un processo di creazione felice e necessaria. È forse interessante approfondirlo, questo processo, così magari, incidentalmente, mi ritroverò a parlare di ricerca e a esaminare in che cosa possa consistere un'ipotesi di ricerca, che poi dovrebbe cominciare con una poetica e un'etica. *Disco Pigs* è un testo che volevo fare da almeno sette anni. Mi parlava, mi chiamava, evocava il dolore sordo della mia adolescenza, universalizzava quegli impulsi d'amore e di morte, così potenti a quella età. Eppure questo testo l'ho sempre considerato un canovaccio, al contrario della gloriosa lussuria linguistica che compone *Bedbound*, altro testo di Enda Walsh da me affrontato nel 2001. *Disco Pigs* è un canovaccio che contiene pulsioni fortissime all'interno di una forma drammaturgica volutamente rozza. Per tradurlo, e soprattutto per ritrovare un suono, ci sono voluti sei mesi, seguiti dal prezioso lavoro fatto in scena durante le prove.

C'è voluto il coraggio del Teatro Stabile di scommettere su questo progetto, molto rischioso sotto tanti aspetti. C'è voluto il coraggio e la competenza di chi ha cominciato a organizzare il lavoro per la mia compagnia, una volta deciso il progetto, e di chi vi ha collaborato non solo in ruoli strettamente artistici, ed in cui è stata preziosa la collaborazione all'interno dello Stabile, dove ho trovato persone molto disponibili e appassionate.

Abbiamo iniziato a lavorare sullo spettacolo da giugno, alternando audizioni a momenti di puro laboratorio in cui abbiamo messo alla prova le idee di spettacolo che, setacciando, ci sembravano le più necessarie. Così da questa prima fase abbiamo salvato l'idea delle maschere, del palchetto della Commedia dell'Arte, della Commedia stessa rivisitata nell'ottica della danza contemporanea: per me potentissimo corto circuito.

La Commedia è snodo fondamentale in questa mia ricerca-chiarificazione delle mie radici e ragioni espressive, la ricerca delle ricerche, e che arriva dopo Pasolini, Fellini,

Testori, ma anche Alfieri, e con in testa un progetto di un prossimo lavoro sul melodramma: altro fondamento della nostra cultura teatrale.

Di Testori ho affrontato testi che non sono nati per la scena ma sono prose d'arte. In particolar modo posso affermare, senza retorica, che il lavoro realizzato nella chiesa di S. Bernardino – dove c'è un tramezzo capolavoro affrescato da Martino Spanzotti su cui Testori, su commissione di Camillo Olivetti, scrisse un pari capolavoro di critica d'arte – mi ha cambiato la vita. Lì, anche grazie ad un meraviglioso coro popolare (il Coro Bajolese), ho avuto una vera lezione di stile, oltre che di vita, un segno che non mi abbandonerà più, e che amplifica un desiderio fortissimo di incontro tra cultura alta e cultura popolare.

Per *Disco Pigs*, dopo molti incontri, la decisione è stata quella di lavorare con il gruppo di Michela Lucenti, che con generosità si è prestato all'incubazione di questo progetto. La classe di danza in questi mesi è diventata una mia compagna giornaliera, ha ricostruito, credo, l'attore che avevo perduto, ricollegandomi alla mia parte più selvaggia, e ha contribuito a formare un respiro comune con il gruppo.

Ci sono ben tre coppie diverse di attori che possono fare i protagonisti dello spettacolo, nella mia interpretazione nel mio modo di stare in scena c'è un po' di tutti loro. Solo a venti giorni dal debutto abbiamo deciso chi avrebbe interpretato i due ruoli principali; a quel punto abbiamo cominciato a creare altre figure, altre visioni, che nel testo non esistono, ma che in qualche modo sono evocate dalla scrittura.

Altro aspetto fondamentale, che la nostra compagnia da sola non avrebbe potuto affrontare: per tutti coloro che hanno lavorato o partecipato al progetto c'è stata almeno una borsa di studio.

Tutti coloro che hanno portato un contributo alla costruzione dello spettacolo, dalle scene ai costumi alle luci alle musiche, sono stati presenti dal primo giorno di prove. C'era uno scheletro di scena, di luci, di suoni, che si è fatto poi carne addosso agli attori, alle persone in scena, vero centro del mio teatro insieme al pulsare del ritmo, del tempo scandito dalla musica: una sorta di divenire nel quale i corpi stessi sono musica, ritmo, vita e morte insieme.

E piano piano ho cercato di sprofondare nel mito: la visionarietà che emerge è frutto di uno sprofondamento, di un abbandono e allo stesso tempo del piacere dello studio, del lavoro, che diventano mia chiarificazione personale, esplorazione delle mie origini e delle mie ragioni espressive. Ne deriva una partitura fittissima di suoni, corpi, luci, spazio

che si disegna nel vuoto e che improvvisamente si fa vuoto. Ma, insisto, è il corpo glorioso del performer il baricentro di tutto. Il suo corpo, la sua partitura interiore e fisica, la sua memoria anche biologica, fatta di generazioni, di sangue, di sperma, di reincarnazioni dentro e fuori la scena.

Non mi piacciono gli spettacoli "educati", amo le opere in cui tutti i linguaggi sono portati all'estremo, in cui, quando si parla di amore, si tratta sempre di un amore estremo. È un modo per puntare l'obiettivo, per togliere sovrastrutture, perché permette di non rimanere legati alla propria storia personale, ma di congiungersi a una storia più grande, estrema, che è importante come quella di ciascun individuo senza essere filtrata dagli stereotipi della vita quotidiana... Forse è un'idea contemporanea di mito, forse è una memoria biologica di quello che doveva essere la tragedia antica – io un po' l'ho toccata, questa cosa impalpabile, lavorando a più riprese sulle *Baccanti*, quel sorriso beffardo unito alla straziante verità della passione umana. Ah, l'emozione della passione umana: ecco una cosa che non deve mancare in un mio spettacolo.

Questo percorso mette in rilievo, tra le righe, un aspetto fondamentale: la necessità di una formazione continua dell'attore e dei creatori in genere, che devono abbinare ad un lungo lavoro pratico e di studio l'abbandono alle proprie visioni e un'attenzione, anche etica, a quello che li circonda. Per proseguire questo lavoro senza affanno ci vorrebbe innanzitutto un luogo dove stare, cosa che manca a me come a moltissimi creatori e ricercatori di talento di tutte le discipline. Un luogo non esclusivamente solitario, dove avvengano incontri importanti, dove le diverse arti siano rappresentate e dove parallelamente al lavoro di creazione si svolga un lavoro di formazione continuo, in cui giovani artisti, tecnici e organizzatori possano scontrarsi e confrontarsi con diversi maestri e sperimentare un processo di acquisizione di consapevolezza del proprio lavoro che riguardi anche la propria persona, a livello etico oltre che artistico. Questa vera e propria fucina dovrebbe avere, naturalmente, contatti non occasionali con il territorio, per restituire alla collettività, quasi in qualità di scambio, di "baratto", quello che la collettività ha pagato e permesso di fare. Non parlo solo di "partecipazione" e di informazione, ma di possibilità reale, da parte dei talenti che sicuramente esistono, di venire a contatto con un'esperienza che li accolga e non li respinga ad altro destinatario.

Oltre al luogo, al laboratorio occorrono, ovviamente, le risorse per lavorare in un modo che, ormai, per me è l'unico possibile, e soprattutto occorre poterlo fare in maniera continua, con uno sguardo a lunga gittata, non solo per i tre mesi di un progetto e poi stop, tutti fermi a cercare soldi per un altro progetto. L'Italia è il luogo della restaurazione per eccellenza; noi giustamente restauriamo la Cappella Sistina, ma c'è oggi qualcuno che la commissionerebbe a Michelangelo?

Manca dunque, soprattutto, un progetto di cultura, manca un'idea di cultura che premi il lavoro, la ricerca, la necessità poetica e non le persone che aiutano chi detiene il potere a conservarlo.

Seguo con preoccupazione il modo in cui viene gestita la cultura, perché avverto un retrogusto antidemocratico. Occorrono tavoli di concertazione per decidere ed elaborare le strategie culturali insieme a chi lavora quotidianamente nel teatro, come si fa con i metalmeccanici.

Ma della base, del laboratorio, della ricerca, chi si preoccupa? Ricordo un'osservazione fulminante di Pasolini sulla condizione dell'uomo. Diceva che l'uomo era nato raccoglitore, poi presto si era deciso a seminare, a costruire pensando ai figli, alle generazioni che l'avrebbero seguito, e che ora – si era all'inizio degli anni Settanta – l'uomo da qualche tempo non faceva altro che raccogliere, senza più pensare di costruire qualcosa per chi sarebbe venuto dopo di lui, anzi cannibalizzando le risorse rimaste. Ecco quello che sento mancare attorno a me: uno sguardo capace di futuro. Ma io lo voglio, per Dio se lo voglio, per me e per i ragazzi di vent'anni che ho avuto accanto in questi mesi.

Alcuni frammenti sono tratti da *Un viaggio estremo nella drammaturgia*, intervista a Valter Malosti di Patrizia Bologna. In Teatro/Pubblico Speciale *Disco Pigs*, 23/11/2005

A sinistra, Michela Lucenti e Valter Malosti in *Disco Pigs*

Pagina a fianco, Jerzy Grotowski



/Dal Teatro Laboratorio al Centro di lavoro

di Antonio Attisani

Per Jerzy Grotowski il teatro doveva essere un laboratorio, ma questo termine per lui non era il sinonimo di "avanguardia" o di "produzione di cose nuove e originali". Per spiegarsi lui usava la metafora della foresta, diceva che il teatro contemporaneo taglia gli alberi ma non ne pianta di nuovi e così, più velocemente di quanto si pensi, si crea un deserto di senso che le generazioni successive finiscono con il considerare naturale. Tagliare gli alberi senza piantarne di nuovi significa "spendere" una tradizione, portarla a esaurimento, non considerarla qualcosa a cui si deve continuamente dare vita.

Certo, quello a cui pensava Grotowski non è un teatro qualunque, è una filosofia pratica o, con le sue parole, una "tecnica filosofica": «La ricerca su sé stessi è semplicemente un diritto della nostra professione, anzi il nostro primo dovere. Lo si può chiamare etico, ma personalmente preferisco trattarlo come parte della tecnica perché così non si cade nel sentimentalismo o nell'ipocrisia». Rispetto a quando il regista polacco esprimeva questi concetti, negli anni Sessanta, la situazione sembrerebbe migliorata. In molti paesi del mondo la produzione di spettacoli teatrali si accompagna a un'attività di ricerca sui fondamenti del linguaggio scenico e la loro declinazione nel contemporaneo, basti pensare a figure come Peter Brook, Tadeusz Kantor, o all'esempio sommo di Carmelo Bene (e senz'altro al lettore verranno in mente altri nomi). Ma resta un "ma" grande come una casa. L'idea di un lavoro su di sé svolto in pubblico apre dimensione etica e filosofica inaudita rispetto a chi concepisce il teatro come interpretazione e rappresentazione delle idee, proprie o altrui. E in proposito bisogna ripartire dalla constatazione del dato statistico: il teatro di cui si sta parlando è di gran lunga il più interessante nella storia e nel presente, eppure ieri come oggi rappresenta una infima minoranza di artisti e di spettatori. Non avendo lo spazio per affrontare la questione come meriterebbe, mi limito a segnalare qualche tratto rilevante del lascito di Grotowski alla cultura teatrale.

A fronte della relativa banalizzazione dell'attuale arte attorica e con il ritorno a una visione del teatro come messa in scena, dove il regista è una sorta di sfrontato deejay che mixa e sintetizza i più vari discorsi e linguaggi, chi persegue quella visione del teatro punta sulla centralità dell'attore e la relativa responsabilità etico-artistica, accet-



tando di essere sospettato di nutrire delle utopie regressive o in ogni caso irrealistiche. In questa prospettiva si segnalano qui e là nel mondo diverse operatività, sempre apparentemente marginali ma in realtà centrali. In questi casi, partendo dalla consapevolezza che ogni arte in effetti contiene tutte le altre (la pittura comprende la musica, la letteratura e la coreografia, e via via fino al teatro, dove persino la sola arte attorica significa un nucleo di conoscenze e di potenzialità che toccano diverse discipline), si opera in una logica inter- e intradisciplinare; ci si allontana cioè dall'idea prevalente dell'interdisciplinarietà, considerata più scientificamente fondata, per accettare una prospettiva considerata finora velleitaria o romantica.

Ecco dunque profilarsi una possibilità che sembrava essersi sempre più affievolita: quella di definire un senso del teatro nel mondo contemporaneo non gettandosi all'inseguimento di altri linguaggi artistici o mediologici, ma facendo leva proprio sui caratteri originari della teatralità, in primis il lavoro dell'attore su di sé e sulla parte, semmai trovando in questi un punto d'appoggio per l'incontro con le altre discipline.

L'esperienza e le riflessioni del maestro polacco restano – assieme a quelle di Artaud e di Bene cui non paradossalmente somigliano – un punto di riferimento fondamentale. Per chi non lo ha conosciuto, Grotowski è oggi un "testo", un testo che sta alla base delle attività svolte dalla sua ultima creatura, il "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards". Tutto ciò che si fa in quest'ambito, dalle Azioni rivolte al proprio interno o a una limitata cerchia di testimoni – coincidenza di arte e rituale – alle opere performative, offerte a un pubblico indiscriminato, è concepito come un mezzo e non come un fine, come lo strumento di una conoscenza pratica e non unicamente intellettuale, ovvero si cerca di realizzare l'esperienza che Grotowski definisce in termini di "assialità" o "verticalità" per indicare una dimensione allargata e pienamente padroneggiata della coscienza. Ebbene, l'approccio più efficace a questi temi si ha mettendo in relazione i testi con le opere che il Workcenter (= Centro di lavoro) realizza sui due versanti dell'arte come veicolo e del teatro come presentazione. Per approccio più efficace si intende non la visitazione intimida di un monumento culturale, bensì la possibilità di condividere una interrogazione esistenziale e un intenso lavoro di ordine "spirituale" ma anche artistico-artigianale ed etico, civile, vale a dire politico.

Il Workcenter, la cui presenza è contesa in tutto il mondo, è quasi ignorato in Italia. Eppure la loro capacità di comporre delle partiture di azioni fisiche dovrebbe appartenere a ogni attore, e se la strada degli antichi canti vibratorii caratterizza il loro cammino singolare, la que-

stione della voce, assieme a quella del ritmo, è fondamentale per chiunque non si accontenti di quello che Rilke marchiava come "il teatro dei contenuti", opponendogli una ritualità laica, anzi direi integralmente materialista: «Qui uomini crescono, in questo luogo diventano vedenti per la vita molti che come ciechi vagavano sospinti nella calca, qui sta la chiesa, qui viene offerto il dio e dove metti il piede è terra consacrata».¹ Come dire: vedere invece di credere.

¹ Rainer Maria Rilke, *Per l'inaugurazione della Kunsthalle (Brema) 15 febbraio 1902. Festspielszene, in Teatro in prosa e in versi*, a cura di R. Menin, Ubulibri, Milano 1988, p. 234.

Il verbum sine verbo di Grotowski

Tutti credono di sapere chi è, molti si reclamano suoi seguaci o successori o depositari di un suo presunto "metodo", ma in realtà Grotowski è pochissimo conosciuto: i suoi testi sono poco diffusi, ancor meno letti e spesso mal tradotti. Per fortuna negli ultimi tempi alcune proposte editoriali fanno eccezione. Si segnalano:

- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di J. Grotowski e L. Flaszen, con uno scritto di E. Barba, a cura di L. Flaszen e C. Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001.

- *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, a cura di J. Degler e G. Ziolkowski, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2005.

- *Tracce visioni testimonianze. Materiali da Tracing Roads Across, un progetto del Workcenter di Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Con un'appendice di testi di J. Grotowski*, a c. di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2006

Infine, del sottoscritto, è in corso di stampa un volume, dedicato alla "nuova tradizione" inaugurata da Grotowski, dal titolo *Un teatro apocrifo*.

Si segnala inoltre che entro la primavera sarà presentata a Torino – a cura dell'editore Centro Teatro Ateneo di Roma e dell'università (DAMS) – la versione restaurata e con sottotitoli de *Il Principe Costante*, il capolavoro del regista polacco.

(A.A.)

Essere un uomo totale

Il 10 aprile 1991 Jerzy Grotowski tornava, per la prima volta dopo nove anni di assenza, nella "sua" Polonia. E vi tornava per ricevere il più alto dei riconoscimenti che la cultura di un paese tributa ai suoi intellettuali: la laurea *ad honorem*, conferitagli dall'Università di Wrocław per i suoi meriti nel campo della ricerca teatrale e soprattutto per essere riuscito con la sua attività a valicare il confine di una specifica arte, suscitando l'interesse di «sponenti delle più svariate discipline scientifiche e umanistiche». L'esperienza artistica di Grotowski, apprezzata e celebrata all'estero, ma sempre accolta in maniera controversa in patria, trovava così l'atteso riconoscimento. Non è un caso, perciò, che *Essere un uomo totale* – raccolta di saggi di artisti e intellettuali polacchi sul grande regista scomparso nel 1999, edita da Titivillus – si apra proprio con il discorso che Grotowski pronunciò quel giorno, nell'aula magna dell'Università. Nato a conclusione del progetto triennale *Verso una Polonia europea* realizzato dall'associazione torinese "Il Mutamento Zona Castalia", il volume, curato da Janusz Degler e Grzegorz Ziolkowski, propone infatti una lettura del lavoro e dell'eredità di Grotowski da una prospettiva eminentemente polacca e circoscritta ai suoi ultimi dieci anni di attività, quelli trascorsi a Pontedera e di cui nel suo paese arrivavano solo gli echi, amplificati da sporadiche e trionfali visite dell'artista. «I testi proposti – scrivono le curatrici italiane Marina Fabbri e Renata Molinari – ci restituiscono quei punti di orientamento culturali che spesso ci sono mancati in passato per aprire meglio l'enigma Grotowski».

GIORGIA MARINO

La vita è sogno: la via del cuore (con il teatro alle spalle)

Intervista a Rena Mirecka
di Guido Di Palma

Il 31 agosto 1984, dopo 25 anni di lavoro comune, il gruppo del *Teatr Laboratorium* di Wroclaw si scioglieva e Rena Mirecka, l'attrice che insieme a Ryszard Cieslak e Zygmund Molik ha incarnato l'ideale dell' "attore" santo di Jerzy Grotowski, ha continuato la sua ricerca in modo indipendente e ormai fuori dai territori del teatro. Dalla prima metà degli anni Settanta infatti il *Teatr Laboratorium* non produceva più spettacoli, ma creava progetti come l'*Albero delle Genti* in cui coloro che partecipavano erano chiamati a cercare la sincerità della propria presenza in un atto pubblico e collettivo. Il lavoro dell'attore si era trasformato in una ricerca di qualità e il teatro, in un primo momento strumento di quest'operazione, era stato superato. In fondo gli attori del *Teatr Laboratorium* sono come dei naufraghi, sopravvissuti al naufragio del teatro e approdati in un'altra terra. Non stupirà quindi che quest'intervista prenda avvio da un equivoco, anche se a ben vedere i fraintendimenti sono spesso più chiarificatori di ciò che si tenta intenzionalmente di far emergere attraverso il consueto gioco di domande e risposte.

Che cosa è il teatro?

Questa è una domanda molto difficile per me. Da quel che vedo mi sembra che ci siano molti attori creativi, che per lo più sono usati dai registi secondo schemi molto rigidi. Questo dà rapidamente dei buoni risultati funzionali allo spettacolo, ma con l'andare gli attori rischiano di trasformarsi in marionette, e il teatro di marionette per me è meno "provocante" perché non cerca l'incontro ...

Sì, certo, ma per lei il teatro cos'è stato?

Non so... non sono stata nel teatro. Io non lo posso dire.

Quindi la parabola del *Teatr Laboratorium* non è stata un'esperienza teatrale?

È una cosa totalmente diversa perché nel *Teatr Laboratorium* prima si pensava ad aprire la sorgente dell'uomo. Si trattava di un immenso incontro fra le persone e con i rapporti verticali.

Che cosa sono i rapporti verticali?

Per saperlo si dovrebbe partecipare al mio lavoro... Si deve capire che noi siamo nella volontà di un tutto e c'è un'altra volontà che dirige la nostra volontà. Noi siamo gli strumenti della grande vibrazione della natura.

Nella sua giovinezza da cosa è stata determinata la scelta di iscriversi ad una scuola di teatro?

A quel tempo per me non era chiaro quello che facevo. Avevo cominciato gli studi di economia. Non ero entusiasta e dopo tre mesi ho tentato l'esame di ammissione alla scuola di teatro. Era complicato e difficile, bisognava conoscere qualche professore, avere degli amici insomma. Io però decisi di tentare e, pur non avendo nessuna conoscenza, superai le tre fasi degli esami di ammissione senza sforzi particolari e con naturalezza. Così mi accettarono. Il teatro per me allora era un'intuizione, non era ancora una condizione di reale conoscenza.

Cosa si aspettava dal teatro?

Una grande avventura. Quando incontrai Grotowski, lui mi fece firmare un contratto. Non mi sembrava che tutto fosse completamente chiaro, mi chiedevo di che cosa esattamente si trattasse. Comunque accettai... diedi il mio consenso... ho firmato la mia appartenenza al gruppo di Grotowski per tutta la mia vita. È stato l'inizio del cammino del mio destino.

L'inizio di un cammino è spesso confuso, si va in una direzione ma non si sa bene perché... Quali sono stati i passi attraverso cui si è definita la ricerca nel Teatro delle Tredici File?

Sin dai primi giorni Grotowski prendeva ognuno di noi e indicava il lavoro individuale per il training. Da lui partì la proposta di creare una partitura per una serie di esercizi che a poco a poco



sono diventati un alfabeto per far vivere ogni parte del corpo. È stato un mezzo per "aprire" il corpo. Questo fu il primo passo. Quello successivo è stato l'elaborazione di esercizi "creativi". Ogni "lettera", cioè ogni più piccolo gesto doveva essere il risultato di una ricerca in cui si individuava l'intenzione che diventava la base del movimento. Allora ha avuto inizio anche il periodo tecnico. Entravo in contatto insieme con gli altri miei compagni con una forza che ci era sconosciuta, ma che era necessario cercare perché quello che facevamo fosse veramente vivo. Pian piano aprivo la sorgente di me stessa che era nascosta e sconosciuta. Questo è successo grazie alla guida di Grotowski che cercava di conoscere ognuno di noi e stimolarlo verso un'apertura: essere senza recitare un'altra persona, senza recitare il personaggio del dramma scritto. Così lentamente, e durante diversi anni, salivo i gradini di una scala aumentando sempre le difficoltà del mio lavoro. Quando tutto era definito, allora era tempo di cominciare un altro lavoro mettendo da parte quello che si conosceva. Ho dedicato tutta me stessa a questo lavoro, era necessario. Se non ti piaceva andavi via. Sono passate molte attrici da noi che non potevano stare a lungo perché erano guidate da un'attitudine schematica legata a un'idea di bellezza superficiale. Nel nostro gruppo, e per Grotowski, la bellezza era, al contrario, anche non essere belli, perché la vita non è sempre arcobaleno, ma anche nebbia, ombra e buio.

Nel nostro lavoro si provava a reagire in modo estremo, cioè non quotidiano, non conosciuto, non banale. Si lavorava giorno e notte... e la notte non è tranquilla se tu hai cominciato questo processo interiore. Si... un cammino quasi senza riposo. Nel nostro teatro si doveva essere pronti, anche se eri malato. Cieslack, per esempio, faceva i suoi esercizi e lavorava nello spettacolo anche con un braccio rotto. Se avevi la febbre lavoravi lo stesso. Questo era possibile perché eravamo giovani. Ora non mi interessa vivere così. Quando cominciai la mia ricerca totalmente indipendente capii che il teatro era per me un libro chiuso, ho cercato se potevo essere *presente* toccando gli altri senza forzare niente. Così sono entrata in un periodo nuovo cercando il mio ritmo autentico, organico e personale...

Qual è il rapporto per l'attore tra vita professionale e vita privata?

Sono stata fortunata perché proprio quando il *Teatr Laboratorium* moriva, io non ho pianto. Avevo la possibilità di entrare in me stessa e dare con più intensità agli altri quello che io sentivo, senza una disciplina imposta dall'esterno. Ora sono già ventidue anni che cammino in questa ricerca parateatrale.

Io non posso rispondere per tutti gli attori, posso dire che per me è stato impossibile separare l'una dall'altra. La necessità di "essere totale" nel dare forza e presenza agli impulsi e alle azioni interiori del corpo esige da me una grande disciplina, così dopo anni mi sono accorta, in modo del tutto naturale, che la vita

creativa era una cosa primaria. Anche quando viaggiavo nei diversi paesi e mi trovavo a contatto con culture e luoghi interessanti, io non potevo comportarmi da turista e andare la mattina a vedere il museo o incontrare gente e tanto meno andare a divertirmi dopo lo spettacolo. Per me il lavoro era un tesoro. Del resto solo se dedico tutta la mia energia posso ricevere aiuto. Per questa determinazione io ho perso tutta la vita privata...

Perso?

No... non perso, si è allontanata. Io vivevo con grande intensità i primi anni di lavoro con Grotowski. Ero giovane e avevo bisogno di essere come tutte le altre donne, ma nella vita quotidiana non trovavo la stessa intensità nelle sensazioni, nelle esperienze e nei pensieri. Può darsi non fossi abbastanza disponibile verso la quotidianità. Anche oggi spesso mi dicono che è necessario coltivare la vita esteriore come quella interiore. Lo faccio, ma come se mi muovessi verso una luce molto lontana, sono totalmente coinvolta in questo. Alcuni pensano che per me sia meglio "giocare al mondo"... Ma io non cerco di essere popolare o famosa... Succede che la gente mi cerca perché se tu vivi con intensità diventi come una voce nella foresta. La fiamma del dare vibra anche senza la pubblicità, io non la cerco. La gente vive con me forti esperienze, se qualcuno è interessato cerca un incontro, anche attraverso delle parole. Ma io non posso spiegare con le parole cos'è questo lavoro, come non si può spiegare che cosa è l'amore. Chi vuole sapere in cosa consiste la mia ricerca deve venire a lavorare con me e lo deve sentire sul suo fiato, sul suo respiro, sul suo sudore, sulla sua paura. È un grande lavoro come quello di uno scultore che deve togliere dalla materia quello che non serve. Anche noi dobbiamo eliminare le tensioni. Molto spesso la gente viene e pensa: «Cosa fa? cos'è? io non posso...». Invece può, può... è possibile essere nell'azione della danza ed esprimere il proprio sogno, cioè quello che ti manca nella vita per essere. Ognuno di noi ha dentro questi bisogni, ma cerca di soddisfarli con la testa, mentre è nei movimenti che io li guido piano piano... e quando meno se l'aspettano le persone reagiscono. Prima però la mente deve essere calma fino a quando non arriva il momento in cui, invece di fare o muoversi, "sono mosso". Io cerco di creare un ponte tra l'uomo, il suo corpo e i suoi impulsi verso un'esperienza che gli è propria. Lo guido in modo che non imiti quello che faccio, ma piuttosto trovi dentro di sé un suo percorso al sogno... del resto qualcuno lo ha detto che la vita è sogno. Quando mi chiedono cosa penso dei sogni, io rispondo che sogno poco perché i sogni sono la continuazione della vita di ogni giorno e se purifico la mia mente e il mio corpo ho la notte tranquilla. Io sogno con gli occhi aperti in questa via che è viva.

In alto,
Rena Mirecka e Ryszard Cieslak ne *Il Principe Costante*
Foto *Teatr Laboratorium*

/Il lungo viaggio verso la semplicità

Intervista a Bruce Myers
di Rosaria Ruffini

Quale ruolo ha avuto la ricerca nel suo percorso artistico?

Quando ho incontrato Brook ero ancora legato in qualche modo alla Royal Shakespeare Company, anche se in realtà ero sul punto di andarmene. Dubitavo infatti di poter continuare a fare teatro secondo quello stile e quella tradizione, certamente interessanti, trovavo pesante la specifica maniera di lavorare basata sui testi di Shakespeare, sulla lingua inglese, e sui ruoli. Erano gli anni Settanta, e sentivo un forte richiamo verso cose più eccitanti che allora conoscevo solo vagamente, come Grotowski, il Living Theatre, l'Open Theatre, e il teatro che veniva dagli Stati Uniti, sperimentale, così come veniva chiamato all'epoca, o particolarmente politico, come quello del Bread and Puppet Theatre. Proprio allora ho incontrato Peter Brook che mi ha invitato a far parte della sua compagnia, ma non sapevo che il suo gruppo portasse il nome di Centre de Recherche Théâtrale, di ricerca appunto. Lui quasi non parlava di quello che sarebbe stato il lavoro con il gruppo; mi aveva raccontato del progetto di un viaggio in Africa, idea che mi sembrava molto buona, e di un viaggio in Iran (allora Persia) al festival di Shiraz.

Quindi, dopo aver superato le audizioni, mi sono trovato a lavorare nel gruppo in una maniera che non conoscevo e che all'inizio non comprendevo. Soprattutto non riuscivo a capire come gli esercizi e gli esperimenti che facevamo fossero legati al teatro, o meglio al teatro così come lo concepivo e come lo avevo conosciuto alla Royal Academic Dramatic Arts prima e alla Royal Shakespeare Company poi. Con Brook si facevano molti esercizi, cosa inedita all'epoca. Alla Royal Shakespeare Company non ne eseguivamo mai, certo chi voleva poteva fare un po' di

ginnastica ma in maniera saltuaria e molto banale. A poco a poco cominciai a capire qualcosa di nuovo, ovvero a entrare nella ricerca, e forse di ricerca scientifica si tratta nel caso di Brook. Ma nella mia esperienza diretta questa ricerca ha assunto svariate forme, a volte difficili e non comprensibili ad una prima occhiata.

Una ricerca sul corpo?

Con il gruppo si lavorava costantemente in cerchio. A volte si cercava di compiere insieme e di condividere un movimento con grande rigore e grande precisione, senza permettersi troppa fantasia che andasse oltre. Il lavoro sul corpo era guidato da un attore giapponese, Yoshi Oida, che presentava movimenti e suoni che venivano da un'altra tradizione. Era estremamente difficile, a livello fisico, provare a riconoscere qualcosa che non corrispondeva alla propria cultura, ma si sviluppava il saper gustare attraverso il corpo.

Quali altri spazi di ricerca?

Ovviamente anche il viaggio in Africa del 1972 è stato molto importante per la nostra ricerca. In Africa abbiamo trovato la forma di teatro più profondamente legata al bisogno della gente, quello di ascoltare, e di raccontare, le proprie storie, le antiche storie di guerre e civilizzazioni che hanno attraversato la loro terra. Ciò che l'Africa ci ha insegnato chiaramente è il vero senso della condivisione, necessaria in teatro. Mi ha toccato molto anche l'incontro con alcune donne che entravano in *trance* attraverso la danza, ballando arrivavano in un tempo e uno spazio che apriva su uno stato differente di

coscienza. Sono stato testimone del fatto che esiste la possibilità attraverso la musica e il movimento di cambiare uno stato abituale, di usare il proprio corpo come un mezzo, e di trasformarsi. Non so se questo processo è definibile scientificamente, ma sicuramente lo è a livello empirico. Ho incontrato esperienze simili anche in Turchia tra i sufi dell'islam, dove ero andato dopo *La Conferenza degli Uccelli*, spettacolo di Brook basato sull'antico poema di Farid Attar, poeta e mistico sufi. Lentamente il nostro discorso scivola sulla religione perché, in qualche modo, questa è la vera ricerca, la ricerca su se stessi in cui si deve assolutamente essere rigorosi e accurati, non bisogna farsi prendere da esaltazione o eccitazione. È poi necessaria una certa riflessione per intrecciare ciò al teatro, per cambiare la nostra maniera di concepire il teatro e portare i risultati della propria ricerca in scena. Non abbiamo una grande conoscenza di noi stessi, non sappiamo neanche cosa siamo. Noi cercavamo di condividere quello che scoprivamo con altre persone attraverso il mezzo del teatro. Tanti viaggi e incontri con la gente attraverso il *carpet show*, ovvero delle improvvisazioni sopra un tappeto che ci portavamo appresso, erano una via per sperimentare profondamente qual è il senso del teatro.

Come lavora con gli attori nel suo seminario presso la Scuola del Teatro Stabile di Torino?

Spesso lavoro in cerchio, sul suono. Si cerca di creare, come gruppo, un suono di una certa qualità. La qualità è legata alla nostra capacità di liberarci vocalmente e fisicamente di tutti pregiudizi e le aspettative che possiamo avere. Il lavoro sul suono deriva da una ricerca che abbiamo svolto nei primi anni del Centre; avevamo cominciato con alcuni esercizi su canti del teatro giapponese *kyogen*, per cercare i risuonatori che esistono nel corpo. Poi il lavoro si è sviluppato includendo esercizi su lingue a noi sconosciute come il greco antico. Il senso era quello di lavorare con un linguaggio che non ci rimandasse immediatamente ad un significato, ma restasse suono al di là del proprio senso letterale. Bastava un suono di una certa qualità per immergerci immediatamente in uno stato d'animo molto profondo, l'interpretazione passava per un percorso molto fisico, senza aver bisogno di intellettualizzare il senso delle parole. In seguito la ricerca è continuata grazie a un poeta inglese, Ted Hughes, che ha inventato per noi l'*orghast*, una lingua dal suono particolarmente feroce e brutale. Tutto ciò è servito per affrontare poi anche altri tipi di teatro. Lo stesso Shakespeare, su cui lavoro oggi nella scuola del Teatro Stabile, non è realmente accessibile, affascinante ma non accessibile. I giovani attori hanno una forte necessità di analizzare in maniera molto intellettuale e molto accademica il senso del testo, perdendo completamente il senso del ritmo e il suono di Shakespeare.

Qual è la situazione oggi?

Lavorando con i giovani allievi della scuola di Torino ho notato che prima di iniziare una scena non si arrestavano in quel piccolo momento che precede l'azione, non raccoglievano la concentrazione in quell'attimo di vuoto che precede il lanciarsi. È chiaro che semplicemente non hanno avuto modo di impararlo.

In teatro ogni ricerca è necessaria per affrontare le cose più semplici, per esempio anche solo il camminare, la comprensione del peso reale del nostro corpo; ma spesso nella camminata dei giovani attori si nota un'esagerazione di eccitazione nei movimenti, una sorta di panico, un certo disordine. Nonostante ci sia molta passione e desiderio di apprendere, in generale esiste oggi una mancanza di rigore che è necessario per mantenere il proprio corpo tranquillo e non in balia della frenesia. Le arti marziali per esempio, sono un buon mezzo. Non è necessario fare arti marziali per diventare esperti, è sufficiente capirne il meccanismo, l'idea. Anche con queste abbiamo lavorato al Centre, tutto era un mezzo per continuare la ricerca...

Yoshi Oida: il corpo dell'attore invisibile

Yoshi Oida, attore formatosi in Giappone secondo l'antica tradizione del teatro Nô e poi unitosi al primo gruppo di ricerca formato da Peter Brook nel 1968 a Parigi, lavora da quasi 40 anni in Europa, protagonista della maggior parte degli spettacoli brookiani. Oggi dà seminari per attori in giro per l'Europa e recentemente a Venezia ha offerto un interessante workshop per attori dal titolo *Ricerca sulla voce e il corpo*.

Oida parla poco. La sua ricerca, senza parole, lavora sul livello fisico sottile del corpo. La comprensione dello spazio e del ritmo passa per l'esperienza. Per l'attore invisibile, questo il titolo di un suo noto libro, la precisione in scena si acquisisce a seguito di lunghi dialoghi con il proprio corpo. E il corpo non cambia, strumento uguale a se stesso da secoli: per l'uomo il problema non sembra risiedere nella possibilità di trasformarlo, ma nella capacità di conoscerlo. Territorio quotidianamente inesplorato, il corpo cela anfratti di grandi possibilità che solo una lunga e disciplinata pratica permette di scoprire.

«La ricerca del teatro europeo è iniziata molto tempo fa» dice. «Il lavoro di ogni sperimentatore non può prescindere da Stanislavskij, Mejerchol'd, Grotowski e gli altri. Un artista è certamente creatore, ma non come lo è un dio che crea dal nulla: l'artista sviluppa delle idee precedenti. Nessun'artista parte da zero, ogni ricerca ha origine in chi è stato prima di lui; poi si aggiunge l'innovazione che non è altro che uno sviluppo intelligente».

Il ruolo della tradizione è fondamentale, sia essa quella europea di regia, sia essa quella orientale. La maieutica di Oida si serve infatti di esercizi provenienti dallo shintoismo, dal tai chi, da pratiche del buddhismo tantrico, e ancora dal teatro Nô. Esercizi con una particolare attenzione al ruolo della colonna vertebrale, del coccige, degli orifizi, e di tutti i singoli elementi del corpo come origine di suoni e intenzioni precise.

Il primo passaggio è quello di riappropriarsi dell'organicità del movimento. «Se vediamo tre persone che camminano, noteremo che ognuna di loro lo fa in maniera differente e propria, ma se guardiamo tre gatti o tre bambini piccoli vedremo che si muovono esattamente allo stesso modo. Poi crescendo le cose cambiano a causa della famiglia, delle relazioni, dell'educazione, delle abitudini, in una parola della cultura. Ma pulire il movimento è molto difficile. Quando sono in scena tutti pensano che sono giapponese, non posso imitare la camminata europea, ma sarebbe ideale essere come un gatto. È difficile tornare alla posizione naturale liberata. Molte poche persone possono essere liberate prima di morire». Il secondo momento è di renderlo non quotidiano. «Ogni azione è compiuta su un orizzonte lontano, ancora più lontano, lontanissimo. Bisogna proiettarsi più in là. Il proprio corpo è grande, arriva sulle distanze, la testa arriva al cielo, i piedi fino alla fine della terra, le braccia all'orizzonte. Il corpo è l'universo e quando parla, parla attraverso l'universo. Quindi è tutta l'esistenza a far suono attraverso la parola che viene pronunciata dall'attore».

«Don't act» è la frase che ripete più spesso agli attori e «On ne fait pas du théâtre». Il teatro non è recitare. «Togliete le decorazioni, i falsi caratteri, non cercate di essere incantatori. Provate emozioni, ma non dovete mostrare al pubblico. Lavorate solo su respiro, tempo e movimento».

Il teatro è quello strano territorio dell'arte che si serve del corpo dell'uomo per rendere visibile l'invisibile e l'empirica di Oida si prodiga nel dimostrare agli occhi (non alle orecchie) dei suoi allievi che il corpo cambia di peso, di forza e colore in funzione del pensiero e delle visualizzazioni che lo muovono. Molti dei suoi esercizi sperimentano il cambiamento di una stessa azione se compiuta con un orizzonte lontano o con un pensiero quotidiano (debole, verrebbe da dire). Si tratta di una ricerca su una materia invisibile. Ma i risultati si vedono.

(R. R.)





/Luca Stoppini: quinte digitali

Lo sguardo è per Luca Stoppini uno strumento di lavoro. E le immagini costituiscono da anni il suo humus, una risorsa quotidiana e incessante di stimoli. Il suo saperle produrre, leggere, riconoscere, scegliere, adattare, manipolare. Il farle vivere su pagina, il saperle mettere in sequenza, renderle narrative occupa ormai da anni la maggior parte del suo tempo. Costituisce una prerogativa fondamentale del suo lavoro di grafico editoriale e pubblicitario. Ma sintetizza innanzitutto la sua personalità, la qualità del suo approccio, sostanzialmente visuale, estetico con l'esistente. Un modo di relazionarsi alle cose e anche di essere artista. Inevitabilmente evoluto, raffinato, veloce, lo sguardo di Stoppini è infatti all'origine di un modo di rappresentare che ha trovato nel linguaggio elettronico, nelle potenzialità infinite, aperte, insondate del computer un perfetto versatile rapido tramite espressivo. Un interessante *turning point* di mezzi e di stile, che gli ha aperto la possibilità di cortocircuitare nelle sue opere sia la fascinazione per la pittura e per il disegno, sia la passione per tecniche e soggetti fotografici. Rendendoli ingredienti base di un linguaggio fluido, una visione architettonica, scenografica, multidimensionale dell'opera. Trasformata in un gioco di appropriazioni, manipolazioni, cancellazioni, alterazioni, mutazioni di soggetti. E anche in un'occasione di allestimento e teatralizzazione del contesto espositivo. Un intreccio di sensazioni materiche e cromatiche, di presenze reali e virtuali, di corpi e di spazi, di vero e falso, di memoria e invenzioni, la sua arte intreccia infatti bidimensionalità e tridimensionalità, realtà e illusione, simulazioni e sproporzioni. «Sono abituato a lavorare sulla sproporzione, sulla simulazione. Un grafico non entra mai in contatto con il reale. A un primo colpo d'occhio sa già quali caratteristiche l'immagine potrà assumere una volta stampata nelle dimensioni previste». È così che corpi, volti, espressioni, parti anatomiche, scatti che Luca Stoppini ha realizzato ad hoc, oppure ha trovato, costituiscono un fondamentale, "autobiografico" punto di partenza. Un database di soggetti da "trasfigurare". Tanti frammenti di moda o d'arte, momenti di vita o note di viaggio, dettagli di parti nude o vestite, tipologie umane che l'artista ridefinisce, astrae, centrifuga a colpi di mouse. Genera con il computer e poi traspone nello spazio espositivo, dilata, contrae, trasforma in altro. Suggestive, liquide, sensuali quinte formali. Trame di materia e colore digitale meraviglia e mostruosità, le sue immagini sembrano rispecchiare una dissociazione dello sguardo. Un modo di vedere scisso, "binario" che contemporaneamente trattiene e distrugge, memorizza e dimentica, materializza e dissolve, cancella e ridisegna l'esistente. Questionando, investigando, riconfigurando i contenuti dello spazio, trasformando la dimensione del tempo, trascendendo forme e stili conosciuti. Per fare dell'opera una contemporanea *Wunderkammer*, una forma di teatro, un contesto totalizzante, tra Manierismo e Moderno, pittura e specchio, decorazione e scenografia.

MARIUCCIA CASADIO

BIOGRAFIA

Nato a Milano nel 1961, Luca Stoppini vive e lavora tra Milano e Parigi. Invitato alla Biennale di Tirana nel 2001, ha realizzato nel 2005 la mostra "Manierismo", curata da Sergio Risaliti per Quarter a Firenze e ha partecipato alla collettiva "Nostalgia" all'HVCCA Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, NY. Nel 2004, in occasione della prima mostra personale a New York, "Untitled", nella galleria di Michael Steinberg Fine Art, ha curato e pubblicato il libro d'artista *UNTITLED* (Luca Stoppini), edito da Skira. È da anni direttore artistico di *Vogue Italia* e *L'Uomo Vogue* per Condé Nast Italia.

UNICEF TORINO: DA TRENT'ANNI A SERVIZIO DELL'INFANZIA

Le attività del Comitato Provinciale per rendere visibili i bambini invisibili

Il Comitato Provinciale Unicef di Torino nasce alla fine degli anni '70 per iniziativa di un piccolo gruppo di volontari e nel tempo è cresciuto, sia nel numero delle persone coinvolte, che nelle attività a favore dell'infanzia. Oggi lavorano attivamente come volontari molti giovani che, oltre a partecipare ad attività di sensibilizzazione e di raccolta fondi, seguono seminari di formazione a livello provinciale, regionale e nazionale. Inoltre, per gli studenti universitari che ne fanno richiesta, sono in corso numerosi stage.

Il Comitato Provinciale di Torino sostiene con entusiasmo e convinzione il lavoro dell'Unicef per raggiungere gli obiettivi del millennio. Con questa motivazione opera sul territorio per: promuovere i diritti dei minori e delle donne; far conoscere i problemi della povertà nel mondo; educare alla solidarietà e al confronto; favorire un positivo cambiamento culturale nell'individuo e nella società e raccogliere fondi per la realizzazione di numerosi progetti. Il Comitato ha anche creato un centro di documentazione, aperto agli insegnanti, agli studenti, alle classi e ai privati cittadini che desiderino informarsi su tematiche collegate ai diritti dei minori. Infine il Comitato ha creato un Laboratorio di confezionamento delle Pigotte. Vi partecipano, con impegno e allegria, numerosissime signore. Chiunque volesse aggiungersi a loro, riceverà un caloroso benvenuto.

Il progetto Pigotta

Dal 2000 il Comitato ha attivato, tra le sue iniziative, il progetto Pigotta. Con il Patrocinio della Città di Torino ed in collaborazione con gli Assessorati al Sistema Educativo, ai Servizi Sociali, al Decentramento e Integrazione Urbana, lo ha quindi avviato sul territorio, coinvolgendo adulti e piccini, scuole, centri per anziani, Università della Terza Età, carcere, ludoteche, centri socioterapeutici, associazioni e singoli cittadini.

La Pigotta, in dialetto lombardo, era la bambola di pezza compagna di giochi di molti bambini nel dopoguerra, oggi è il simbolo dell'Unicef perché rappresenta tutti i bambini dei paesi più poveri. Le Pigotte non si vendono, si adottano con un contributo minimo di 20 euro che servirà a garantire ad un bambino la vaccinazione plus: un programma di vaccinazioni di base contro le 6 malattie killer (poliomielite, tetano, morbillo, difterite, pertosse, tubercolosi) e la somministrazione di vitamina A, essenziale per il sistema immunitario. La Pigotta non è un semplice giocattolo, ma un vero simbolo di amore e solidarietà, ogni bambola ha la sua "carta di identità" che viene compilata dalla persona che l'ha realizzata. Al donatore viene consegnata una cartolina da rispedire a chi ha creato la bambola, per fargli sapere che la sua Pigotta ha trovato casa.

Le Pigotte delle nascite

L'iniziativa è un invito a regalare ad ogni neonato una Pigotta delle nascite. Un ponte ideale tra un bambino di qui ed uno di un Paese povero che, grazie a questa adozione simbolica, riceverà un ciclo completo di vaccinazioni e di vitamine per la crescita.

Queste speciali bambole di pezza sono realizzate interamente a mano e confezionate presso il Laboratorio del Comitato Unicef di Torino, le Università della Terza Età, la sezione femminile della Casa Circondariale Lo Russo e Cutugno, scuole e associazioni. Dove adottare queste speciali Pigotte? All'interno dell'Ospedale O.I.R.M. Sant'Anna di Torino, nel negozio InGenio di via Montebello 28b, oltre che presso la sede Unicef di via Cernaia 28.

Le Pigotte Olimpiche

La Pigotta diventa Olimpica: in linea con l'appello dell'Assemblea Generale delle Nazioni Unite, relativo all'osservanza della Tregua Olimpica durante i Giochi di Torino 2006, l'Unicef condurrà numerose campagne di immunizzazione. Per questa occasione speciale sono state realizzate in serie limitata, in collaborazione con il Toroc, 20 Pigotte che rappresentano le discipline olimpiche degli sport invernali, personalizzate secondo la grafica di Torino 2006.

Queste bambole, esposte all'interno di Atrium, in piazza Solferino, saranno messe all'asta durante le Olimpiadi. Il ricavato servirà a finanziare un programma di vaccinazioni nei Paesi teatro di conflitti. E, proprio per questa ragione, rappresentano il contributo concreto dell'Unicef alla Tregua Olimpica.

Dal 28 gennaio al 28 febbraio 2006 inoltre puoi sostenere anche tu questa campagna di vaccinazioni donando 1 euro con l'invio di un sms al numero 48585.

Uniti per i bambini, Uniti contro l'AIDS

Questa l'iniziativa di sensibilizzazione e di raccolta fondi che vedrà impegnati nei prossimi cinque anni tutti i Comitati Nazionali e gli Uffici sul campo che fanno capo al Fondo delle Nazioni Unite per l'Infanzia.

Ogni minuto infatti un bambino muore per cause correlate all'HIV/AIDS, e quattro nuovi contagi avvengono fra adolescenti di età inferiore ai 15 anni. Sono oltre 15 milioni i bambini nel mondo che hanno perduto uno o entrambi i genitori a causa della malattia. Per fare la differenza nel futuro di questi bambini, l'Unicef ha lanciato quattro imperativi: prevenire la trasmissione dell'HIV/AIDS da madre a figlio; prevenire nuove infezioni tra adolescenti e giovani; provvedere a garantire farmaci pediatrici contro l'AIDS; proteggere i bambini sieropositivi e gli orfani.

Gerani contro il lavoro minorile

Nel mese di aprile, in vari punti della città ed in molti comuni della Provincia, grazie alla collaborazione del Movimento Giovani per l'Unicef e degli alunni delle scuole, vengono venduti al pubblico splendidi vasi di gerani per ricordare il sacrificio di Iqbal Masih, bambino pakistano assassinato nel 1995, dopo essere diventato portavoce dei diritti dei piccoli lavoratori sfruttati in tutto il mondo. Il ricavato della vendita è devoluto alle iniziative Unicef contro il lavoro minorile.

Il Programma per la scuola

Il Programma scuola Unicef rappresenta l'offerta formativa ideale per la riflessione sui problemi dell'esclusione sociale fra le nuove generazioni. Quest'anno la nuova proposta dedicata alle scuole si occupa delle relazioni tra ambiente e sviluppo relative all'emarginazione di milioni di bambini e ragazzi in tutto il mondo. I giovani coinvolti nell'iniziativa hanno inoltre la possibilità di adottare e seguire lo sviluppo di un progetto per conoscere le problematiche socio-economiche vissute dai loro coetanei nei Paesi in via di sviluppo. I progetti dedicati sono cinque: Angola - Acqua e istruzione; Bangladesh - Istruzione per i piccoli lavoratori; Colombia - Bambine e bambini costruttori di pace; Eritrea - Istruzione per le bambine; Territori palestinesi occupati - A scuola per ritrovare la normalità.

Donazione dei giocattoli agli orfanotrofi di Torino

Per la prima volta in Italia l'Unicef si occupa dei piccoli meno fortunati. Come? Grazie all'Unicef di Ginevra che donerà migliaia di giocattoli ai Comitati Unicef presenti sul territorio italiano, destinati a bimbi e ragazzi che anche a casa nostra vivono realtà difficili. Orfanotrofi, ospedali, case famiglia, luoghi di detenzione ed associazioni di Torino riceveranno presto dal Comitato Provinciale 300 giochi, un gesto semplice che porterà un sorriso a tanti bimbi che vivono in condizioni davvero disperate.



/Osare oltre se stessi

Intervista a Giulia Lazzarini
di Patrizia Bologna

Quando è nata in lei la passione per il teatro?

Ho iniziato con quel tanto di passione, desiderio, curiosità che hanno tutti nei confronti di questa cosa stupefacente che è il teatro: tutti, sin da bambini, amiamo naturalmente camuffarci, travestirci, interpretare dei personaggi. Nella maggior parte dei casi, crescendo, questa fase si supera, e resta solo come ricordo infantile. Alcune persone, invece, coltivano questo gioco anche nell'adolescenza e nell'età adulta; ed ecco che allora questo "senso drammatico" non è più solo un gioco, ma diventa qualcosa di più: non solo mascheramento o travestimento, ma teatro, quindi professione.

Fare teatro, per me, è sempre stata una necessità, un'urgenza di esprimermi attraverso delle storie, diventando così drammaturga di me stessa...

Come ha iniziato?

All'età di sedici anni un'amica di famiglia che lavorava per un giornale mi consigliò di partecipare a un bando di concorso per il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Le fotografie di presentazione che mi fece Luxardo, un importante studio di Milano, erano splendide: molto patinate, a figura intera, in costume da bagno. Mi chiamarono, ma quando mi videro, si accorsero che le foto avevano alterato un pochino la realtà e così mi consigliarono di terminare il liceo e di riprovare l'anno successivo. E così feci. Il Centro era bellissimo e comprendeva corsi di danza, di nuoto, di equitazione; inoltre era una scuola totale perché formava attori, sceneggiatori, registi, scenografi, operatori, costumisti con cui si realizzavano, a fine corso, brevi film con autentiche macchine da presa nei teatri di posa del Centro...

Una formazione cinematografica e poi una vita nel teatro...

Sì, la scelta di iscrivermi al Centro Sperimentale fu abbastanza casuale. Decisi di proseguire i miei studi iscrivendomi alla Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico ma, nel frattempo a Milano nasceva la televisione. Feci un provino ed entrai a far parte della nuova compagnia di prosa della neonata tv. Partecipai a commedie, trasposizioni di grandi romanzi, sceneggiati con protagonisti meravigliosi: Salvo Randone, Gianni Santuccio, Tino Carraro, Renato De Carmine, Giorgio Albertazzi, Sarah Ferrati, Memo Benassi, Lilla Brignone...

Come ha conosciuto Strehler?

Siccome il teatro rimaneva il mio grande obiettivo, feci, nello stesso periodo, due audizioni: una con Strehler per interpretare Ania ne *Il giardino dei ciliegi* di Čechov e l'altra con Luchino Visconti per il personaggio della figlia ne *La rosa tatuata* di Tennessee Williams. Visconti mi rispose per primo: lo spettacolo poi saltò ma comunque iniziai a girare come scritturata con la compagnia prendendo parte a diversi spettacoli, insieme ad attori del calibro di Memo Benassi, Glauco Mauri, Laura Adani, Gianrico Tedeschi... Dopo un anno Strehler, che si ricordava di me, mi chiamò per interpretare Clarice in *Arcelchino servitore di due padroni*. Così è iniziata la mia collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano e con Giorgio Strehler, un sodalizio che dura ancora oggi, nonostante la scomparsa, nel 1997, del regista. Un incontro determinante, un incontro voluto, perso, atteso e poi finalmente realizzato.

Cosa è cambiato oggi nel mondo del teatro rispetto a quando lei ha iniziato?

La partenza è sempre quella del gioco, tuttavia oggi penso sia preponderante il virus del protagonismo, del mettersi in mostra; ai miei tempi quel bisogno di fare teatro si trasformava in urgenza, pur sapendo che questo comportava sforzi e sacrifici...

Una volta, quando la politica non si era ancora così inserita nell'arte - che viveva di una vita abbastanza autonoma - il teatro ruotava attorno alle compagnie capocomiche, ai

grandi attori, ai Teatri Stabili... Il teatro era un mondo a parte e permetteva di condurre una vita affascinante: si poteva essere scritturati in una compagnia capocomicale e quindi andare in tournée, o si poteva recitare nelle compagnie dei Teatri Stabili di Milano, Roma, Genova, Torino prendendo parte a spettacoli più impegnati. Non sempre era necessario frequentare una scuola, ma si poteva entrare a far parte di una compagnia interpretando piccoli ruoli, imparando da grandi maestri a stare sul palcoscenico, acquisendo un mestiere fino a diventare un professionista con una solida posizione. Lavorare in teatro comportava il vivere insieme, il conoscersi, il ritrovarsi nei nostri luoghi: i luoghi di incontro dei teatranti...

Oggi quello spirito comunitario si è un po' perso: le giovani generazioni hanno la possibilità di fare diversi lavori, di partecipare a molti spettacoli, ma al termine di ogni progetto tutto ricomincia daccapo: la ricerca di un nuovo lavoro, di un nuovo maestro... Non esiste più il mondo del teatro, esiste il mondo dello spettacolo... e lo spettacolo è fare il più possibile l'accavallamento gambe, andare a "Porta a porta" con la vestina sempre più corta... Questo è il panorama, non so se è più bello o più brutto, penso che sia molto diverso, più manageriale, più commerciale. E quel mondo non è più il circolo esclusivo e privilegiato che era una volta... Oggi si parla tanto di teatro di ricerca, però non c'è più il teatro di repertorio e questo ha comportato gravi conseguenze: da una parte una enorme precarietà per gli attori, e dall'altra la mancanza di un riferimento perché per comprendere l'innovazione bisogna aver coltivato un senso critico attraverso la frequentazione della tradizione...

Qual è il più grande insegnamento che un maestro può offrire?

Nella mia carriera ho lavorato con grandi maestri e ho appreso molto da loro. Ho assimilato e cucito tutti i loro insegnamenti per creare una mia personalità. Il vero maestro è colui che ti porta al di là dei tuoi limiti, al di là di quello che tu credi di essere o di poter essere. Il maestro è colui che ti spinge e ti induce a osare. Bisogna lavorare sodo, non aspettare che le cose cadano dal cielo o arrivino sempre dagli altri, per raggiungere l'obiettivo più importante e difficile che credo sia diventare maestri di se stessi. È come la passione o l'amore che ti porta oltre la vita: quando si incontra l'amore non si è più se stessi... Certo, è fondamentale una figura guida: qualcuno che ti prenda per mano e ti accompagni oppure che ti dia un calcio nel sedere per farti vincere l'insicurezza e la paura di entrare in scena, come capitò a Lilla Brignone nell'*Elettra* di Strehler. Occorre rigore, timore, ma non paura: bisogna rimettersi in gioco continuamente perché, come diceva Eduardo, «gli esami non finiscono mai».



A destra, Giulia Lazzarini in una scena di *Giorni felici*

/Giulia carissima!

di Giorgio Strehler

Strehler usava inviare ai suoi attori lettere e bigliettini: per precisare il dettaglio di una prova, per augurare "in bocca al lupo" prima di un debutto, per dire quello che era difficile dirsi di persona. Quella che segue è una lettera inviata da Strehler a Giulia Lazzarini prima del debutto di *Giorni felici* (5 maggio 1982).

La solita letterina o bigliettino delle prime. Quante, fra di noi. Ma questa è diversa. Questa segna - deve segnare per te - una cosa nuova. Stasera sei tu il centro del mondo (perché il teatro è la parabola del mondo) e nella tua solitudine di interprete, davanti al tuo pubblico - un pubblico che ti ama perché meriti di essere amata - sentirai, come mai hai sentito, la terribile, meravigliosa responsabilità dell'attore. Lo so, conosco l'angoscia di questo, di questa attesa, il peso così grave per chi crede nella serietà del teatro che hai sul cuore, il timore profondo, non di non essere brava, non di non essere applaudita, non di non "avere successo" (certo c'è anche questo!) ma il grande timore di "non essere all'altezza" della tua missione, di ciò che tu rappresenterai.

Non averlo o non averlo troppo, Giulia. La tua semplice grandezza di interprete è sempre pura, è sempre limpida e ha sempre il segno della verità, della poesia, della forza e della delicatezza allo stesso tempo. I due termini di cui ti raccontavo l'altra sera, quelli che tanto piacevano a Brecht, antitetici solo per i superficiali e i volgari. Io penso che questa sera, in mezzo a mille dubbi e incertezze del cuore e della mente, qualcosa di nuovo di te verrà alla luce. Per te stessa e per gli altri. Penso che stasera il mondo (quello riassunto dal teatro) scoprirà una nuova dimensione di te, più alta e più forte e più sicura. Non nascerai al teatro, questa sera, ma crescerai al teatro questa sera, sicuramente. E sarà una gioia per me - vederlo - che ci ripagherà di molti anni di lavoro e di queste settimane per te così dure, per me così tese. Sono stato un buon compagno per te, in questa avventura? Me lo domando. Mi domando se potevo fare di più e meglio o in altro modo. Certamente sì. Ma anch'io, Giulia, anch'io ho delle frange nell'amore e solo l'amore, grande, antico che ti porto, mi ha dato la forza di lavorare giorno per giorno. I tuoi problemi, li conosco: continuità, quel filo sotterraneo e palese con poco (occhi, un gesto, un ritmo) di angoscia che lega tutto. Chiarezza del tono, senza mai dimenticare la sottigliezza che è tua. Sicurezza, imposizione di sé, della tua situazione, nello spazio e nella gente. Sono sola, qui ficcata nell'universo e mi state a sentire. Ascoltate le mie ripetizioni nevrotiche, il mio affannarmi a parlare, parlare e parlare, e capire che nascondo il vuoto, che riempio il vuoto dell'universo che è anche il vostro.

La mia condizione è una "condizione umana" che vi appartiene. E ha anche del comico se non fosse così spaventosamente tragica! Parlo con voi, parlo con un essere presente e assente che torturo, ma di cui non posso fare a meno. Voglio morire ma resisto e non lo faccio. So tutto e faccio finta (talvolta bene, talvolta male) di non saperlo. Sono sconfitta, lo so, travolta, inutile, ma non accetto. Combatto la mia solitaria battaglia per esistere come posso e so, ricordando versi di poeti, ripetendo storie antiche, ridendo al vuoto, scoprendo formiche, parlando di cappelli e di altro. Voi dovete vedere in me, attraverso una lente, appena appena deformante, la vostra esistenza, la nostra tragedia meravigliosa dell'essere in vita in un mondo assurdo o incomprensibile, davanti a un universo che non sappiamo nemmeno se c'è. Forse le stelle sono proprio lampadine preparate da Vinicio!

E così via. Ma tutto deve essere legato, avere una unità dentro di te, una calma, una logica interiore semplice. Sii semplice dentro, non crearti più problemi di quelli che occorrono; lascia sempre scorrere la tua sensibilità istrionica, la tua verità intuitiva. Non sbaglia mai. Può solo sbagliare in sottotono. Guardati da questo piccolo agguato della sensibilità. Ma non farti un'ossessione. E poi e poi tutto il resto, tutto quello che ci siamo detti in questi mesi. Ma sii soprattutto tranquilla di te. Stai facendo qualcosa di molto bello, molto alto e "molto nuovo". Se ne accorgeranno? Credo di sì. Non so se del "nuovo". Ma del resto sì. Dunque: un grande inevitabile successo. E per te, ti ho già detto, qualcosa di più.

Sentimi vicino al tuo cuore, sentimi alle tue spalle, sentimi il tuo migliore spettatore. Sono lì con te, non avere paura o non averne troppa. Quel tanto che occorre quando qualcuno ha fatto quello che tu hai fatto, quando qualcuno ha l'onestà e la purezza del cuore che tu hai, mia grande, piccola Giulia che va avanti nel tempo anche lei, e alla quale io voglio bene dal primo giorno. Un abbraccio fraterno molto forte

il tuo Giorgio

(Per gentile concessione del Piccolo Teatro di Milano)

UNIONCAMERE



PIEMONTE

{ dal 1945 }

60°

ANNIVERSARIO

PROMUOVIAMO LO SVILUPPO,
VALORIZZIAMO LE IMPRESE

Da sessant'anni la missione di Unioncamere Piemonte, l'associazione delle otto Camere di commercio della regione, è quella di realizzare iniziative per favorire lo sviluppo e la valorizzazione, anche all'estero, dell'economia e dei settori produttivi del territorio regionale. Unioncamere Piemonte, assicurando supporto e coordinamento alle attività istituzionali delle Camere di commercio di Alessandria, Asti, Biella, Cuneo, Novara, Torino, Verbano Cusio Ossola e Vercelli, ha lavorato, giorno dopo giorno, per facilitare il percorso dell'economia piemontese. Dal 1945, con la concretezza dei risultati e la lungimiranza delle idee.

/Bulimia linguistica e necessità di spurgamento

Intervista a Aldo Nove
di Patrizia Bologna

Quanto la lingua italiana può essere un laboratorio? In altri paesi europei la lingua è molto spesso serbatoio per l'invenzione di nuovi termini (in Germania attraverso l'accostamento di due parole si crea un neologismo, in Francia non si assimilano lingue straniere ma si traducono e si francesizzano...). Quanto il linguaggio può diventare creazione?

Il rapporto con la lingua è sempre mediato da chi la usa. Nel mio caso, colgo le suggestioni provenienti dal mondo che, di volta in volta, voglio rappresentare attraverso gli occhi di chi racconta. Mi riferisco al laboratorio del linguaggio che, tuttavia, ha sempre genesi in un individuo, o meglio, in un tipo sociale... Non considero mai il rapporto diretto con la lingua perché non esiste: il rapporto è con la funzione d'uso e quindi con chi utilizza un certo linguaggio. Se a parlare è un bambino farò riferimento al linguaggio infantile, senza pormi il problema del fatto che si tratti dell'italiano. Se, invece, a parlare è il "neo-sub-proletario" userò il linguaggio televisivo, composto da un lessico limitato... In questo caso mi trovo in un rapporto di imbarazzo nei confronti della lingua perché si viene a creare una storpiatura: per esempio, un neologismo che ho inventato è "anoressa" per dire "anoressica". Si tratta di una parola che ho sentito pronunciare spesso da un operaio di Viggiù, il mio paese d'origine, che avvertiva una certa diffidenza nei confronti delle parole difficili... Mi affascina molto lo sbaglio, l'errore di chi annaspa nel "diverso", anche in senso linguistico, e per riuscire a districarsi in un mondo che non conosce, crea una sorta di linguaggio intermedio...

Sì, se è quello che pensa... Un recente studio ha dimostrato che tra 250 anni l'italiano non esisterà più: come sarà la lingua del futuro, dei prossimi anni? In una intervista apparsa su internet, lei ha parlato di "una lingua sempre più impoverita nella forma e sempre più significativa e concreta nella sostanza"...

L'ho detta io questa cosa? È una questione che dipende dal rapporto tra il lessico e la sintassi: sicuramente si sta verificando un evidente impoverimento del linguaggio dovuto al fatto che viviamo un'invasione lessicale da parte dell'inglese... Il rapporto costante con la globalizzazione in casa - cioè internet - tende a farci parlare un idioletto, una lingua di mezzo tendente verso l'inglese... Comunque l'italiano esiste e ha una sua gravidanza molto forte: è sempre una questione di comunicabilità e di forme di comunicazione...

Il fatto che lei e altri narratori e poeti utilizzate una lingua che è più vicina alla gente è dovuto a una questione di comunicabilità nei confronti del pubblico che, in seguito alla diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, ha un livello di attenzione sempre minore o ad altro?

Ma io sono la gente! Io penso che alla base ci sia un problema di ipertrofia comunicativa, significativa, linguistica. Se esco da qui e vado a piedi fino alla fermata della metropolitana, incontrerò sul mio cammino talmente tanti messaggi pubblicitari, talmente tanto linguaggio e tanta forma, che inevitabilmente e spontaneamente nasceranno in me dei giochi di sintassi. La bulimia linguistica e pubblicitaria crea una necessità di spurgamento da questo eccesso di informazione, provocando in me il bisogno di un linguaggio più semplice e secco...

I grandi poeti del passato, parlavano della natura e della donna amata spesso in termini angelici, oggi i poeti contemporanei parlano del centro commerciale e

della donna amata non sempre in termini angelici, ma più spesso sessuali se non addirittura pornografici...

Il poeta è sempre espressione di quello che c'è, perché se non è espressione di quello che c'è, cosa fa? Quando Fellini racconta che andava a vedere i culi delle donne, per lui era veramente la prima volta che li vedeva! Mentre io prima di immaginarne uno attraverso i vestiti, ne avevo già visti cinquecentomila attraverso i giornaletti pornografici a scuola...

Che tipo di rapporto ha con il teatro?

Del teatro amo molto l'idea della compagnia, dello scrivere insieme, del rapporto con gli altri: nella narrativa il testo si chiude con il lettore, nel teatro prosegue attraverso il lavoro con il regista e con gli attori. Questo mi fa sentire molto vivo, molto vitale.

La prima cosa che ho fatto per il teatro è stato *Covers* con Tiziano Scarpa e Raul Montanari, un reading che abbiamo portato in giro per tutta l'Italia. Questa esperienza era nata innanzitutto da un desiderio di scontro con il pubblico e con la fisicità dello spettatore; poi dalla volontà di rendere meno noiose le letture di poesia, che francamente sono micidiali. Per quel progetto decisi di mettermi in gioco sul palco in prima persona perché non avevo ancora trovato una persona, uno spirito affine con cui lavorare. Poi ho incontrato Andrea Liberovici, con cui ho lavorato al *Candido* di Voltaire, uno spettacolo prodotto dallo Stabile di Genova che ha avuto molto successo.

Lei ha tenuto delle lezioni di scrittura creativa. Che cosa è la scrittura creativa? Si può insegnare a scrivere creativamente?

Una persona può comunicare la propria esperienza e dare stimoli che riguardano il rapporto con il proprio lavoro. Credo che "scrittura creativa" sia una definizione un po' generica per tutto quello che non è puramente referenziale e che comprende pubblicità, teatro, giornalismo, poesia... "Creativa" significa che non è la lettera di disdetta della bolletta della Sip... non esiste più la Sip: diciamo della Vodafone.

Ennio Flaiano diceva che l'italiano era parlato solo dai doppiatori. E oggi? Esiste un italiano corrente?

Certo che esiste! All'epoca di Flaiano si avvertiva uno scontro tra la lingua nazionale e i dialetti. Pasolini rimpiangeva quel mondo. Oggi viviamo in un mondo diverso. E tra quello di Pasolini e il nostro c'è la televisione. Provenendo da un paese al confine con la Svizzera, popolato da emigranti, ho vissuto in modo molto forte questo scontro... Alla fine degli anni Settanta a Viggiù per le strade si parlava veneto, sardo, siciliano, campano e invece alla televisione c'era Mike Bongiorno che parlava italiano... è la televisione che ha creato una lingua d'uso comune...

E cosa pensa di questo processo?

Niente. Spesso viene posta la questione in senso etico, ma io non riesco a pensarla in questi termini, semplicemente si tratta di un dato di fatto. Il linguaggio è un organismo vivente, necessariamente in mutazione, e che mi interessa perché è vivo come io sono vivo. Sono dentro a questo sistema, ma non so dire se è bene o se è male... È ovvio che una lingua comune comporta una grave perdita per le peculiarità culturali, per le tradizioni locali che vengono spazzate via dal centro commerciale... Ma si tratta di fasi storiche: mio nonno parlava soltanto sardo, mia zia aveva l'ansia di parlare l'italiano, mia cugina parla italiano, ma sta cercando di recuperare il dialetto, la lingua del nonno... Si muove tutto veloce, non so che cosa penso: e lei pensa qualcosa?

Ieri sera ero a casa con la febbre e ho guardato "C'è posta per te" di Maria De Filippi: mi hanno colpito tantissimo i testi... Secondo me gli sceneggiatori di Maria De Filippi sono dei geni letterari! Quella di ieri era l'ultima puntata, ma l'anno prossimo vorrei scrivere per "C'è posta per te"...

Il modo in cui lei racconta le storie di tradimenti amorosi, di disfacimenti familiari è stupendo!

Anche Piero Fassino qualche mese fa è andato in trasmissione per incontrare la tata...

È andato anche Fassino? Io Fassino lo amo, non si può non amarlo! Lui che partecipa a "C'è posta per te" è altissima arte!

Oggi si parla spesso di Nevrromanticismo per indicare una corrente letteraria che coglie spunto dalla pubblicità, dal consumismo, dalla musica, dalla televisione... Viviamo in un'epoca in cui è il mondo mediatico a creare tendenze letterarie e nuovi linguaggi...

Posso rispondere con una parola? Sì.

Come definisce la sua scrittura? In un'intervista ha usato un'espressione molto intensa...

Però non me la vuole suggerire... A me piace molto come l'ha definita Elio Pagliarani: "realismo emotivo".

Esatto, ha indovinato! Realismo emotivo: può spiegare meglio questo concetto?

Ah, devo anche spiegarlo? Il fatto è che io ho a disposizione gli strumenti della lingua, le regole del linguaggio, cioè sintassi e lessico. Mi immedesimo in un tipo e cerco di rendere attraverso questi strumenti le sue emozioni di fronte alla vita, come fanno anche gli sceneggiatori di "C'è posta per te" in modo splendido.

Come nasce in lei il bisogno di passare dalla poesia alla narrativa?

Ho pubblicato un libro di poesie e ho venduto cento copie, poi ho pubblicato *Woobinda* e ho venduto trentamila copie. Ma il tipo di lavoro è sempre lo stesso... In Italia esiste una tremenda convenzione: un prodotto che presenta mezza pagina vuota viene automaticamente rifiutato.

La lingua italiana è costruita su determinate regole sintattiche e grammaticali... Lei, invece, scrive quasi sempre senza punteggiatura, tutto d'un fiato...

Quasi, è importante sottolineare quel "quasi" perché se mi uniformo nell'altro senso cado nella banalità del punk che diventa il carabinieri al contrario o in quella del centro sociale che ha delle regole talmente rigide per cui diventa un locale di lusso...

In *Amore mio infinito* o in *La più grande balena morta della Lombardia* i protagonisti parlano di film, di storie vissute o ascoltate con il linguaggio concreto e confuso dei bambini: inizialmente è difficile seguire questi pensieri, ma poi si comprende tutto perché in fondo lei scrive come si parla...

La necessità crea l'ingegno. Da bambino adoravo quando i miei amichetti mi raccontavano del film che avevano visto alla televisione la sera precedente... Non si capiva niente, ma quello che mi raccontavano mi piaceva molto di più di quanto mi sarebbe piaciuto il film... Infatti ho amato tantissimo il surrealismo, le cui opere sembravano sceneggiate dai miei amichetti... Scrivo in uno stato confusionale per cercare di immedesimarmi il più possibile in quello che sto vivendo per raccontarlo. In un momento successivo interviengo "a freddo", però mentre scrivo cerco di non essere lucido - non nel senso che mi drogo - e lascio prevalere la parte emotiva.

IMPRESE CHE CREANO QUALITÀ,
COMPETITIVITÀ, PRESTIGIO.



**NUOVA
EDIZIONE**

WHO'S WHO IN ITALY 2006 EDITION.
PORTIAMO IL MARCHIO ITALIA NEL MONDO.

Who's Who in Italy ha selezionato 4500 Istituzioni ed Aziende e oltre 6700 personaggi che rappresentano, a livello internazionale, gli elevati standard di affidabilità e solidità della cultura d'impresa nel nostro Paese.

Who's Who in Italy S.r.l. - Via E. De Amicis, 2 - 20091 Bresso (MI)
Tel.: 0266503753 - Fax: 026105587 email: whoswhogc@attglobal.net
www.whoswho-sutter.com



/Sulle tracce di Purcell

di Andrea Porcheddu

Arriva al Carignano un'opera del tutto originale e, al tempo stesso, antichissima: *La tempesta*, da Shakespeare e Purcell, nella versione ricostruita – e reinventata – da Carlo Galante, Giancarlo Cobelli e Luca Fontana.

Nella storia del teatro musicale c'è un passaggio delicato, un momento di sottile trasformazione, in cui la creatività di "musicisti", librettisti e committenti segna un passaggio epocale. Si tratta di una fase ampia – che va dalla fine del Cinquecento alla prima metà del Seicento, e che si declina in Italia con il passaggio dagli Intermezzi al primo teatro d'Opera, in Francia con la *Comédie ballet*, di Molière e Lully, e con il *Masque* inglese. Dryden e Purcell, maestri nel genere, sono evocati in questa nuova, originale edizione de *La tempesta*, che arriva al Carignano, frutto di una relazione produttiva tra Teatro Stabile e Teatro Regio.

Giancarlo Cobelli, con la complicità di Carlo Galante per le musiche e di Luca Fontana come traduttore e drammaturgo, affronta allora un'impresa apparentemente improponibile: con *La tempesta*, a partire dalle poche musiche sopravvissute di una versione a *masque* attribuite a Purcell, si tenta, infatti, una curiosa operazione di fantastica – ma rigorosamente filologica – creazione: una sorta di "clonazione" inventiva, una libera fantasia su pochi, ma significativi, frammenti. Dal lacerto originale, dunque, si propaga, quasi esponenzialmente, un nuovo testo, fedele al dettato shakespeariano e, al tempo stesso, decisamente originale.

Esperimento scientifico, quasi, con evidenti tracce di indagine archeologica: la curiosa contaminazione tra classico e contemporaneo, laddove Carlo Galante si affianca e sovrappone a Purcell e Fontana, con il suo lavoro di drammaturgia, completa e in qualche modo aggiorna l'originale shakespeariano. Sappiamo che *La tempesta*, datata 1611, apre il primo *in-folio*, ovvero è stampata al primo posto tra le commedie, forse proprio per il successo riscontrato, e che fu rappresentata non al Globe ma nel salone delle feste della corte, alla presenza di Giacomo I, e al teatro del Blackfriars:

un teatro pensato per uno spazio chiuso, allora, e fortemente connotato proprio dagli elementi tipici del *masque*. Shakespeare aveva quarantasette anni, e si apprestava a scrivere altre opere (*Enrico VIII*, *Cardenio*, andato perduto, e *I due nobili congiunti*: elementi questi che basterebbero a smentire la leggenda per cui *The Tempest* sia "l'ultimo capolavoro" scritto dal Bardo...). Sono state fatte innumerevoli ipotesi di lettura del testo: tanto per citarne alcune, da quella che vede in Prospero un anti-Faust, ad altre più chiaramente "politiche", basate sulle ansie prodotte nello stato inglese dal passaggio di dinastia da Tudor a Stuart; fino alla lettura romantica, forse la più fallace, che identifica, senza mediazioni, il protagonista con l'autore, leggendo nel monologo finale di Prospero, il simbolico addio di Shakespeare al teatro, in un raffinato gioco metateatrale.

Ma qui l'attenzione, per questo nuovo allestimento in musica, si concentra solo sul dettaglio. Come in un poliziesco, andiamo a vedere, allora, quali sono gli indizi, le tracce che hanno permesso a Cobelli, Galante e Fontana di portare in scena il *masque* di Dryden/Purcell tratto dalla *Tempesta* di Shakespeare.

Il punto di partenza, naturalmente, è il *masque* incluso nel IV atto della *Tempesta* shakespeariana: «il grande *masque* di Cerere – spiega Luca Fontana – riprende e condensa in senso allegorico quello che è il significato di tutta l'opera. *La tempesta* è un epitalamio, ecco perché è stata rappresentata anche a Corte: e alla radice dell'opera c'è una precisa preoccupazione di legittimità dinastica, emersa in Inghilterra con l'avvento al trono di Giacomo I».

E se questa è la prima "traccia" dell'indagine, la seconda è disseminata in tutto il testo: sono le didascalie scritte da Shakespeare per *La tempesta*, che fanno chiaramente riferimento ad un legame stretto con l'esecuzione musicale. In tutte le opere di Shakespeare sono numerosi

i riferimenti ad una presenza della musica: basti pensare ai songs – celebre quello di Ofelia nell'*Amleto* – che arricchiscono anche *The Tempest*

Accanto alle canzoni, eseguite naturalmente "dal vivo" dagli attori, sono presenti molte indicazioni "tecniche", come i famosi segnali che indicavano il passaggio da una scena all'altra, i *Flourish*, ovvero le fanfare, oppure *Alarum*, l'allarme militare per le scene marziali.

Per Fontana, poi, la «struttura aperta, lasca, degli ultimi testi di Shakespeare – ossia *La tempesta*, *Il racconto d'inverno* e *Cimbelino* – potrebbe derivare proprio dal fatto che si trattava più che altro di "testi per musica". Ovvero testi in cui la musica veniva a riempire quei "buchi" che, in una rappresentazione "parlata", sarebbero apparsi molto evidenti. Dunque, possiamo presumere che quei testi siano stati concepiti proprio nello stretto legame con la musica».

Altri reperti utili all'indagine: le musiche attribuite a Purcell, prive però del libretto che ne dovrebbe sottendere e spiegare la struttura, anche se si può dedurre che la versione *masque* di Purcell rielaborasse il materiale in forma di *masque* marino.

Con questi elementi, un buon investigatore potrebbe trarre conclusioni intriganti: magari potrebbe tracciare una buona ipotesi di lavoro, potrebbe disegnare – anche con qualche significativo particolare – la scena "del crimine". Ovvero ricostruire e completare, con un buon uso della fantasia, dell'immaginazione, e della deduzione, il quadro completo. Così, alla fine di una lunga indagine, arriva in scena *La tempesta*: la ricerca, qui, ha dato buoni frutti, ha portato ad un risultato che gli elementi basilici, primari, potevano solo far ipotizzare. Con approccio scientifico, con rigore metodologico, e con una disincantata ironia creativa, sembra proprio che si possa arrivare ad una strabiliante scoperta: Shakespeare ha scritto un libretto per Purcell...

Teatro Carignano

13 - 15 - 17 - 19 - 20 febbraio 2006

LA TEMPESTA

Dramma giocoso e *masque* in parole e musica in un prologo, due atti e un entr'acte
Libretto di Luca Fontana
da *The Tempest* di William Shakespeare

Musica di Henry Purcell/Carlo Galante

Prima esecuzione assoluta

Personaggi Interpreti

Dorinda/Miranda, soprano, **Laura Cheric**
Anfite/Ferdinando, soprano, **Gemma Bertagnoli**
Ariel, mezzosoprano, **Claudia Nicole Bandera**
Antonio/Primo diavolo, basso, **Carlo Lepore**
Capitano/Secondo diavolo, basso, **Umberto Chiummo**
Prospero/Nostromo/Nettuno, baritono,
Roberto Abbondanza

Gonzalo/Eolo, tenore, **Danilo Formaggia**
Calibano, attore, **Michele de' Marchi**

Direttore d'orchestra **Giuseppe Grazioli**
Regia **Giancarlo Cobelli**
Scene e costumi **Alessandro Ciannamurghi**
Maestro del coro **Claudio Marino Moretti**

Orchestra e Coro del Teatro Regio

Fondazione del Teatro Stabile di Torino
Fondazione Teatro Regio Torino

Spettacolo per le Olimpiadi della Cultura Torino 2006



A destra, *La tempesta* di Henry Purcell/Carlo Galante, bozzetto di scena realizzato da Alessandro Ciannamurghi



1996-2006

Atelier fleuriste: Via Cavour, 66 – Santena (Torino)

Fleur prêt-à-porter: Galleria Subalpina, 9 – Torino

www.marcosegantin.com

Ricerca scientifica: promessa di futuro

di Pino Donghi

La ricerca scientifica è promessa di futuro. Il domani sul quale si interroga il progetto del Teatro Stabile di Torino, nell'anno delle sue Olimpiadi invernali, abita già dentro queste promesse: il nostro modo di vivere, per gli anni a venire, si sperimenta oggi nel chiuso dei laboratori, uno spazio che si deve invece aprire perché è appunto del futuro di tutti noi che stiamo parlando ed la ricerca per tutti noi che stiamo sperimentando.

Da più parti si ricorda l'ovvietà per cui un sistema-paese senza ricerca scientifica si condanna ad una minorità dipendente: compriamo e comprenderemo, al prezzo che altri stabiliranno, energia, computer e programmi informatici, biotecnologie e farmaci innovativi, telefonini e reti di comunicazione, elettronica e servizi finanziari. Venderemo turismo, abbiamo venduto sempre moda e design e qualche articolo di lusso: non basta più, se mai è stato sufficiente. Avevamo i distretti e non bastavano in passato; adesso ci sono anche i cinesi e gli indiani: basterà ancor meno domani. Domani, ed è ancor peggio, acquisteremo istruzione superiore, ovvero costringeremo i migliori tra i nostri studenti, a cercare formazione di alto livello all'estero, e ci andrà bene se sarà in Europa: agli altri rimarrà la desolante scusa di non essere portati per le lingue.

Non ci mancano i talenti ma senza ricerca e innovazione il paese ingrigisce, non solo nei capelli, e l'età media cresce anche in virtù (sic!) della forzata fuga di cervelli freschi. A ondate, oramai previste e quindi assai poco efficaci, si leva forte la voce di chi quelle teste vorrebbe riportarle a casa, quasi coattivamente: ma le sirene cantano invano, le teste essendo eccellenti vedono facile oltre l'onda e comprendono che di annunci si parla, senza che consegua alcunché. Ricerca e innovazione, per non rimanere parole astratte, hanno bisogno di università eccellenti, di laboratori moderni nell'attrezzatura ma rinascimentali nello spirito, di grandi finanziamenti e di scelte politiche: dove si può investire, su quali settori conviene puntare in un paese che, anche al meglio delle sue possibilità, non ha comunque le dimensioni per reggere la competizione su tutti i fronti?

E poi, certo, ci vuole anche un'impresa che non predichi innovazione con la mano alzata mentre con l'altra razzola nascostamente quote di privilegio, posizioni di monopolio, rendite politicamente protette: sulla scala graduata dell'ascesa alla purezza liberista qualcuno si attarda sui primi gradini nella speranza che ad altri tocchi sperimentare modelli indicati come ineludibili ma elusi, di fatto, perché a competere veramente si rischia. Se c'è invece chi il rischio decide di accettarlo veramente – e ce n'è di imprese che non si tirano indietro e che hanno rischiato e che sul mercato ci vanno e ci stanno senza chiedere garanzie preventive – a costoro va data risposta, accordata attenzione: vanno discusse insieme le politiche di sostegno alla ricerca nelle forme che la politica può elaborare. Non la politica dei tavoli di trattativa ma la Politica che spinge l'orizzonte delle scelte di qui, almeno, ad una generazione, magari due: tempi che sembrano abbordabili per il quotidiano cabotaggio ma che invece sono la dimensione appena necessaria per le scelte strategiche di grande respiro. Ci diciamo, da tempo, che lo stesso, se non scaduto, si avvia rapidamente ad esaurimento: sembrerebbe rassicurante, come se agli annunci definitivi seguisse sempre e comunque un supplemento di possibilità. Non bisogna contarci troppo. Impresa, università e agenzie culturali possono collaborare: dire che il domani è un progetto significa affermare una volontà, non già di potenza ma di esistere, oltre il raggio contratto della sopravvivenza.

In alto,
Teatro Vittoria, spazio che ospita *Biblioetica. Dizionario per l'uso*,
all'interno del Progetto *Donzani* per la regia di Luca Ronconi

Scienza, teatro e oscurantismo

di Gilberto Corbellini



Quanto e come le arti, in particolare il teatro, possono contribuire a divulgare il pensiero scientifico in una fase storica minacciata dall'oscurantismo? Questo l'interrogativo su cui mi è stata chiesta una riflessione personale. Che tale sarà avendo delle competenze adeguate per dire come dovrebbe essere fatta la buona divulgazione scientifica. Senza però possedere conoscenze ed esperienze corrispondenti in merito a arte e teatro. Se non quelle di un incuriosito e critico fruitore di mostre e spettacoli.

Il tema è intrigante. Quanto intricato. Perché presupporrebbe una premessa generale sulla storia dei rapporti tra arte e scienza, sul carattere dello scienziato e la presenza dei temi scientifici nel teatro, e su come le esperienze artistiche e le loro pratiche istituzionalizzate sociali hanno percepito e reagito alle novità scientifiche e tecnologiche. Un'analisi che è stata comunque fatta da diversi storici e critici del teatro di scuola anglosassone. Per quanto riguarda gli scopi di questo contributo, si possono riassumere i risultati di questi studi nella conclusione che l'arte e il teatro hanno soprattutto utilizzato i conflitti e le incomprensioni tra scienza e società, come soggetto da drammatizzare, o la forma teatrale come strumento per trattate didatticamente i contenuti e le controversie scientifiche. Quest'ultimo aspetto, viene per esempio enfatizzato dal chimico Carl Djerassi, con la sua idea di "science in theatre".

Il teatro assorbe e assorberà, come è stato in passato, i temi drammatici dell'esperienza umana nell'ambito della produzione di conoscenze scientifiche e degli sviluppi tecno-

logici. Ma come? Con quale atteggiamento culturale? Soprattutto con quali possibilità di avere un'effettiva contaminazione tra le innovazioni culturali che scaturiscono dalla ricerca scientifica, da una lato, e i testi e le tecniche teatrali. Gli scrittori di teatro, a parte rare eccezioni, partono solitamente da assunzioni nei riguardi della scienza e del valore dell'obiettività scientifica che rendono abbastanza strumentale il contenuto scientifico di un testo. Anche il famoso *Copenhagen*, di Michael Frayn contiene inesattezze storiche e scade spesso nella pseudo-erudizione, per cui il successo risponde più a suggestioni vaghe e indistinte che a una comprensione delle ambiguità dei temi e delle scelte della scuola di Copenhagen.

Per quanto riguarda i registi di teatro, non si può ignorare che la più recente avanguardia è stata ispirata e ha diffuso, nelle sue pratiche e nell'uso degli attori e delle scene, filosofie di ispirazione non proprio razionalista. Insomma, la "scienza" del teatro non si è certamente ispirata negli anni in cui il teatro ha cercato di rinnovare il proprio linguaggio alle conoscenze della psicologia o dell'antropologia scientifica, ma piuttosto a concezioni psicologiche o antropologiche prive di fondamento scientifico. Il che non toglie che le tecniche acquisite al teatro da tali tradizioni non siano state efficaci, e quindi abbiano prodotto e producano effetti funzionali alle rappresentazioni.

Quindi la filosofia che ispira larga parte della cultura teatrale non è proprio o non è ancora in sintonia con l'epistemologia scientifica. Per cui non c'è per ora da aspettarsi, nell'im-

mediato, grande aiuto dal teatro e dall'arte per promuovere la scienza. Non mancano fortunatamente le eccezioni. Che rappresentano però intuizioni o approcci singolari. E c'è da augurarsi che stimolino una vera e propria svolta a livello di teoria del teatro.

Alla domanda iniziale, quindi, risponderò che l'arte e il teatro possono contribuire alla divulgazione scientifica a condizione che abbandonino talune filosofie oscurantiste che sono state e sono coltivate dai detrattori della razionalità scientifica. Accettando la sfida di assumere le controversie interne alla scienza come altrettanto rilevanti sul piano della rappresentazione quanto le controversie nella percezione esterna della scienza. E che per quanto riguarda queste ultime si affermi la capacità di cogliere quali atteggiamenti davvero stanno minacciando la dignità e la libertà umana. Vale a dire, i fondamentalismi, i dogmatismi e le varie forme di irrazionalismo, che includono le pratiche mediche cosiddette alternative o un ambientalismo alimentato da credenze esoteriche. Se quindi all'interno delle teorie e delle pratiche delle arti e del teatro si svilupperà un pensiero più razionale e attento ai contenuti e alle implicazioni delle scienze, le arti e in particolare il teatro potranno contribuire significativamente alla divulgazione scientifica e a scongiurare le minacce di oscurantismo. Peralto, la scienza, così come la sua storia e la sua filosofia, se frequentata con autentica curiosità e con rispetto potranno rinnovare creativamente, come poche altre istanze dell'esperienza umana, i contenuti e le forme della rappresentazione artistica.

Comunicare la scienza. Questioni di MODulazione/ DEModulazione

di Silvia Carbotti

Comunicare la scienza è oggi una volontà che accomuna molti ricercatori. Il tentativo è quello di uscire dai confini della propria specializzazione per condividere con altri le ragioni e le passioni del proprio operato. Il grande paradosso che vive oggi la scienza è quello di essere una cultura egemone, capace di cambiare a fondo e rapidamente il mondo, ma allo stesso tempo poco diffusa e condivisa. Fatte poche eccezioni, le indagini internazionali rivelano e denunciano una forte carenza di cultura scientifica dei cittadini di tanti paesi, anche tra i più avanzati tanto che durante la Conferenza di Lisbona del 2000, i capi di governo si impegnarono a fare dell'Europa un luogo in cui società ed economia si basassero sempre di più su *conoscenze competitive*.

Questa impresa resta però molto articolata perché necessita del tentativo di trasformare un rapporto di timore e consapevole esclusione in una relazione di partecipazione, sfruttando canali e modalità inusuali alla scienza. Difficile è utilizzare la stessa inventiva e fortunata bravura di Lorenz, padre della etologia che, ne *L'anello di Re Salomone*, oltre a raccontare le vicissitudini della piccola e affettuosa oca Martina ne descriveva gli schemi di comportamento, ma resta comunque importante tentare di superare la sola dimensione delle competenze specializzate e tecnologiche, offrendo una rappresentazione universalmente accessibile del messaggio.

Questo tentativo è stato portato avanti anche a Torino attraverso un progetto nato dall'operato della Fondazione per le Biotecnologie. La fondazione si occupa di avvicinare i ragazzi alle scienze attraverso un percorso offerto a studenti che, a partire dal terzo anno delle scuole superiori, affrontano le biotecnologie. Un percorso nato dapprima in modo spontaneo e che, successivamente, si è trasformato in un progetto sostenuto dalla Provincia di Torino e dalla nascita di una partnership tra cinque importanti centri di ricerca e diffusione della cultura scientifica quali Torino, Bologna, Trieste, Napoli e Bari. Nato nel marzo del 2003, il *Life Learning Network*, ha dato vita al primo Consorzio Italiano per la formazione permanente e la didattica sulle scienze della vita.

Torino e Bologna hanno visto in contemporanea una forte richiesta che si è trasformata in un'occasione per impostare la comunicazione scientifica come un'esperienza attiva di laboratorio condotta da dottorandi e assegnisti di ricerca. I laboratori sono organizzati con gruppi di tre e quattro persone per postazione, permettendo la partecipazione attiva di tutti ragazzi alle fasi operative. Tra i temi affrontati: metodo per l'amplificazione del DNA, metodo per il clonaggio

di un gene, purificazione della proteina GFP. I materiali di supporto alle esercitazioni sono resi disponibili sul portale torinoscienza.it, sul quale è possibile, inoltre, sperimentare laboratori virtuali, visualizzare e scaricare immagini, ricevere aiuto attraverso un forum sul quale porre quesiti. I risultati sembrano più che mai positivi: finora hanno partecipato alle attività oltre novemila studenti e centoventi docenti. Per il 95% degli insegnanti gli argomenti presi in considerazione nei laboratori sono affini alla programmazione didattica, per il 92% degli studenti le attività presentate nei laboratori sono interessanti e vorrebbero ripetere esperienze analoghe anche nelle proprie scuole... E così a formarsi, adesso, sono gli insegnanti. Parallelamente a questo progetto infatti, entro il 2007, ne verrà completato un altro che ha come obiettivo quello di realizzare un portale di e-learning per le biotecnologie, «un modello avanzato di aggiornamento che valorizzi l'esperienza e la conoscenza acquisita dai docenti affinché le informazioni e i risultati della ricerca possano essere trasferite in modo efficace alla scuola».

Presentato dalla Fondazione Golinelli Onlus, al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), il progetto *BIO E-LEARNING* coinvolge anche in questo caso il Life Learning Network e intende realizzare un luogo di formazione per oltre trecento insegnanti delle scuole superiori, realizzato dagli insegnanti stessi. Il consorzio infatti ha coinvolto un gruppo di ottantadue docenti, che dapprima ha seguito, in presenza o attraverso sistemi di videoconferenza, un ciclo di lezioni universitarie condotte da esperti di diverse e importanti tematiche nel campo delle biotecnologie, e attualmente sta rielaborando questi contenuti al fine

di realizzare dieci lezioni sulle biotecnologie, fruibili on-line. Per la realizzazione di questi percorsi, che saranno disponibili all'indirizzo www.bioelearning.it, si è scelta la strada della didattica multimediale ad oggetti, ovvero la creazione di *learning object* o *oggetti autonomi di apprendimento*. Il termine *oggetti*, usato in senso traslato, si riferisce "ad un qualcosa di compiuto", finito, definito. Il termine *autonomi*, invece, sta a sottolineare che questa didattica significa anzitutto organizzare il sapere secondo piccole unità autonomamente distinte le une dalle altre offrendo particolari vantaggi: realizzare oggetti indipendenti, assoluti, ma allo stesso modo riutilizzabili. È possibile infatti creare percorsi flessibili e di volta in volta modificabili toccando solo alcuni temi rispetto all'insieme di quelli presentati.

Attualmente sono stati completati due dei dieci argomenti presi in esame e, accanto alla teoria, si stanno progettando dei momenti di didattica in laboratorio al fine di concretizzare il contenuto delle lezioni e perfezionare l'aggiornamento dei docenti stessi. Si tratta dunque di un servizio di formazione e aggiornamento permanente che vede una combinazione e una dialettica continua tra teoria e pratica, al fine di valorizzare a pieno l'esperienza acquisita dai docenti ma anche la loro voglia di *life long learning*.

Sempre di più la ricerca scientifica rappresenta il vero motore delle dinamiche culturali, sociali ed economiche, per questo motivo la qualità della comunicazione diventa un fattore essenziale di democrazia e di progresso: obiettivo comune è quello di realizzare un clima di reciproca conoscenza e fiducia fra scienza e società, stabilendo un dialogo nel quale l'atteggiamento di apertura verso il pubblico sia autentico.



A destra, un'immagine tratta dal film *Frankenstein* di Boris Karloff (1931)

Pagina a fianco, Orlan: *Montage of Orlan in the shape of a cross* (1990)

Visioni alterate: mad scientists tra teatro e cinema

di Luca Scarlini

L'idea che lo scienziato, assorto fino all'estremo nella propria ricerca, sia scollegato dalla realtà, è uno stereotipo ricorrente, continuamente riprodotto al livello minimo di una lunga serie di interventi comici sul tema. Questa alterità nei confronti dei ritmi quotidiani dell'esistenza, fa presto a diventare opposizione ad essa ed a caricare quindi il personaggio di tratti cialtroneschi o sinistri, a seconda della lettura prescelta. Quindi, se da un lato abbiamo opere come *L'alchimista* di Ben Johnson (1610), recentemente riproposto sulle scene italiane da Jurii Ferrini, con un'inverosimile sequenza di truffe e imposture che fanno leva sulla credulità, dall'altra continuano a tornare alcuni personaggi che hanno attratto su di sé l'attenzione a partire dall'inizio dell'800, altrettanti simboli dell'impatto della trasformazione industriale sulla cultura. Mary Shelley nel suo magnifico *Frankenstein* (1818), si era ispirata secondo alcuni a una figura realmente esistita nella Germania settecentesca, Johann Konrad Dippel, stregonesco precursore di ricerche sulla psicosomatica. Il turbato barone Viktor, destinato a vivere quella che è di fatto una storia di funesta passione con la creatura da lui inventata, ricucendo insieme pezzi di cadavere, è un'immagine fondamentale della modernità, talmente stereotipica nelle numerosissime versioni cinematografiche (da James Whale a Mel Brooks, fino all'infelice revisione di Kenneth Branagh con Robert De Niro), da far sì che il suo nome proprio diventi spesso quello del mostro, in una simbiosi inestricabile. Il sottotitolo del romanzo, scritto in competizione con un gruppo di autori attratti (anche per ragioni commerciali) dall'horror, raccontata da Ken Russell in *Gothic*, è esplicito e parla di un "moderno Prometeo", intenzionato, quindi, a sfidare Dio, sostituendosi ad esso, secondo quel percorso esplorato, in chiave di decisa visione positivista della realtà, anche da H. G. Wells ne *L'isola del dottor Moreau* (1896). L'altra versione che ha suscitato infinite reazioni è quella che propone una figura di ricercatore che fa scattare dentro di sé la molla di rivelazioni oscure e minacciose, secondo quella sindrome perfettamente delineata da Robert Louis Stevenson ne *Lo strano caso del dottor Jekyll e Mr Hyde* (1886), che fin dalla felice intuizione etimologica del titolo collega all'idea dell'essere celato le gesta del personaggio che abbatte ogni convenzione, dando libero sfogo ai propri istinti più bestiali, nel più celebre di una serie di esperimenti infelici che vanno da *L'uomo invisibile* (sempre di Wells) a un film come *La mosca*, di Kurt Neumann, in cui trionfava una memorabile interpretazione di Vincent Price. Il teatro ha spesso introdotto figure simili, a partire da vari adattamenti delle storie citate che, nell'ovvia limitazione del parco effetti speciali in scena, assumono spesso una dimensione simbolica. Il repertorio del Grand Guignol ha fornito svariati esempi, toccando un sublime horror e farsesco insieme in *pièces* come *Il fabbricatore di mostri* di Max Maurey, Charles Hellem e Pol D'Estoc, in cui si narra la vicenda di un malvagio creatore di fenomeni da baraccone, mentre Alfred Jarry ha creato l'intera scienza patafisica intorno alla figura di un ricercatore improbabile e supremo, il Dottor Faustroll. Massimo Bontempelli in *Minnie la candida* (1928) porta all'estremo l'impatto di una rivelazione scientifica su persone "normali" con la protagonista disperata e poi suicida perché crede che il mondo sia composto da automi. Non stupisce che dopo la Seconda Guerra Mondiale siano esplosi riferimenti alla "follia" scientifica, tema esplorato crudelmente da Friedrich Dürrenmatt ne *I fisici* (1962), in cui una clinica psichiatrica è il set di un'acuminata indagine sulla responsabilità del ricercatore, mentre nel 1965 *Frankenstein* diventava il titolo di uno spettacolo epocale del Living Theatre, che proponeva immagini di un'alternativa esistenziale. D'altro canto l'idea stessa che lo scienziato sia detentore di segreti ignoti ai più, trasforma la sua fisionomia che è sempre percepita in genere come positiva per l'impatto sociale delle sue azioni, dandole talvolta tratti inquietanti, laddove cognizioni scolastiche di chimica possono ovviamente diventare un'arma letale (ad esempio nel divertente monologo *L'orologio* scritto da Dino Buzzati per Paola Borboni, 1959). In pittura questo vale, a confronto con esiti estetici diversissimi, sia nel curioso ritratto di William Herschel, scopritore degli infrarossi, firmato da Ken Hodges a metà Ottocento, che nell'algido *Ritratto del dottor Boucard* (con tanto di provetta in mano) di Tamara de Lempicka, come in numerose incursioni dei pittori del Realismo Socialista in infinite icone propagandistiche. Se i capelli scomposti di Albert Einstein e la sua celeberrima (e mille volte riprodotta) linguaaccia sono emblema di una capacità di rinnovare la realtà che non si discosta mai dall'ironia, i dubbi nell'immaginario continuano oggi, in epoca di manipolazioni genetiche che dalla fantascienza sono passate alla cronaca.

/Dalle non-esperienze alla riflessione sul presente

Intervista a Francesco Bonami
di Valentina Sansone

Francesco Bonami, curatore di mostre – tra cui la nuova Triennale di Torino con Carolyn Christov-Bakargiev –, inseguito tra Chicago, Torino e New York, fa il punto su arte e creatività. Pensando anche alla scrittura..

Quali esperienze hanno influito in maniera più marcata sulla sua formazione?

Se guardiamo all'indietro, al passato, le esperienze che più mi hanno marcato sono state le "non-esperienze" degli anni Settanta, quando la cultura e l'arte, come il resto della società, erano divorate da una violenza generalizzata, sia fisica che mentale. Guardando a quel periodo, mi rendo conto che non ho avuto un percorso lineare e questo mi ha facilitato nell'affrontare il mio lavoro da punti di vista diversi.

Nella recente mostra "Bidibidobidiboo" ha presentato una selezione delle opere della collezione Sandretto. Quali sono stati i criteri di scelta dei pezzi che compongono la collezione?

Esclusivamente quella che io ritenevo la qualità del lavoro e la sincronia con un certo momento culturale.

Quanto influisce il gusto di un collezionista sulla nascita di una tendenza in arte contemporanea?

Poco. Le tendenze dell'arte contemporanea dipendono da fattori imperscrutabili. Certo, quando si vede molta pittura è un segno di un leggero regresso dovuto ad un certo rafforzamento del mercato e un indebolimento della massa critica. Tuttavia non voglio essere frainteso, la pittura non ha nessuna colpa: è l'inflazione di questa che è pericolosa...

Gli esperimenti sull'embrione umano, la possibilità di intervenire sul DNA e la questione della genetica si mescolano alle scelte della Torino Triennale Tremusei. L'iniziativa che è partita quest'anno, ha scelto come tema "La Sindrome di Pantagruel", ovvero la sindrome del "gigantismo" da cui è affetta la società contemporanea...

L'urgenza di fagocitare informazioni, l'enorme capacità di controllo su di esse e di conseguenza l'illusione di mettere in atto

utopie come ad esempio il controllo sul corpo umano attraverso la scienza: è una riflessione sulla globalizzazione o un semplice avvertimento?

Abbiamo riflettuto sul contesto generale senza l'ambizione o la presunzione di indicare vie particolari: le mostre devono essere un riflesso del presente, sta agli artisti lanciare i loro messaggi, le loro provocazioni, le loro proteste. Se lo desiderano...

Recentemente ha scritto un libro, *Lezioni di Fumo*, edito da Marsilio (2005). Dopo una carriera di pittore quella di scrittore?

Non si può decidere la carriera di uno scrittore, come non si può decidere quella di un artista. Quella del curatore sì. Io scrivo, sperando che altri magari leggano e forse, magari, diventerò uno scrittore di professione. Non mi dispiacerebbe...

Appunti sulle trasformazioni del corpo nell'arte contemporanea

di Giusi Bivona

"Vi è più ragione nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza" (Friedrich Nietzsche)

Verso la metà degli anni Venti del Novecento, Duchamp e i Surrealisti adottano la pratica del ripiegamento dell'identità attraverso l'immagine del travestimento, giocando con l'ambiguità del corpo e del sesso. Il rovesciamento degli effetti della visione, e il rapporto tra l'atto del vedere e quello dell'essere visti, diventa il tema di una sperimentazione che, specialmente in fotografia, esalta il corpo nei suoi aspetti frammentati e distorti, presentandolo quasi amorfo, non definito.

L'effetto ottico che favorisce l'arrotondamento delle forme, fino a farle diventare unità indipendenti, non più immediatamente riconducibili all'intero, si sublima nelle sculture di Hans Harp ed Henry Moore, fino ad esasperarsi negli anni Sessanta, passando da immagine ferma, dipinta, scolpita o fotografata, ad immagine vivente, reale, grazie alla nascita della *performance*.

L'atto eclatante diventa l'autocelebrazione del corpo, la rassicurazione narcisistica di un Io che vuole lo scandalo per attirare l'attenzione. Quasi fosse la sofferenza l'unica strada per superare le angosce e le tensioni interiori, quando il rito conferisce sacralità al corpo, l'artista diventa il martire del proprio sacrificio, l'artefice della sua stessa cinica distruzione pericolosa e spinta, provocatoria e intensa. Con il principale intento di purificarsi, al fine di intervenire drasticamente sulla propria esistenza, il corpo si mostra debole contenitore e specchio di una psiche labile. L'autopunizione elevata a poesia, in cui il dolore e il silenzio diventano protagonisti assoluti, diventa il momento massimo delle Azioni Sentimentali di Gina Pane, che riconduce il corpo al suo punto di partenza dalla nascita alla morte, attraverso la sofferenza, in un rimando continuo tra spazio mentale-psichico e spazio fisico.

Opera e corpo coincidono, innescando reazioni emotive nello spettatore coinvolto al punto di intervenire, o di su-

bire un coinvolgimento che non può lasciarlo indifferente. La *Body Art*, contro i principi dell'educazione, del controllo e del rispetto dei codici sociali di comportamento, innalza il corpo come proiezione di paure e desideri, esalta il gesto esagerato e irriverente, sconfinando nel blasfemo e viola il campo del pudore.

Come una sorta di autocontributo alla propria coscienza e per raggiungere una forma consapevole dei propri limiti, il fenomeno dell'arte, del corpo come linguaggio, ha sfruttato tutte le possibili forme di comportamento per conferire significato alla presenza. L'aberrazione dell'esperienza corporale arriva alla lacerazione, all'automutilazione, al soffocamento, all'avvicinamento con la morte, dove lo spettatore si riscopre fragile nell'atto del guardare, coinvolto emotivamente nella sensazione di accecamento, perdita, vuoto dell'identità. Herman Nitsch, e altri rappresentanti dell'Azionismo viennese esasperano questa condizione del dolore e diventano i pionieri del disagio che caratterizza l'individuo nel suo essere malato psicologicamente, proteso al masochistico annullamento di se stesso e pronto ad infliggersi violenze corporali a scopo catartico.

Tra gli esempi più rappresentativi della contemporaneità, affiorano i corpi anoressici di Vanessa Beecroft, quelli mediati dalla rivoluzione digitale che hanno ridettato le leggi della fotografia, quelli poeticamente scritti-decorati di Shirin Neshat, che adotta il corpo come strumento di indagine sociale e politica, in una commistione di sensualità e privazione. Per denunciare la contraddittorietà dell'intento di una cultura oppressiva e violenta che il corpo vuole quasi sfidare, l'artista lo presta ad un gioco ambiguo dettato dal rapporto tra scrittura e immagine.

Oggi, a seguito dei cambiamenti radicali del pensiero e degli strumenti di indagine di ricerca dei linguaggi, la percezione del corpo si sta ulteriormente modificando. Orlan si rappresenta nell'atto del sottoporsi a traumatici interventi che ne alterano continuamente l'aspetto, per esasperare la visione della donna come oggetto di voluttà standardizzato, e per



esorcizzare il desiderio collettivo di rientrare nei canoni contemporanei di una nuova estetica artificiale.

Rotto il confine tra organico e inorganico e contro ogni aspettativa legata al valore e alle intenzioni della chirurgia estetica, la body-artista francese, si immola per scongiurare questo credo femminile che violenta il pensiero e il concetto di bellezza; diffondendo le immagini dei propri interventi via internet o via satellite, dando vita ad un processo di modifica fisica inverso, teso al paradosso dell'imbruttimento.

La scienza del cinema, dal gran caffè al multisala

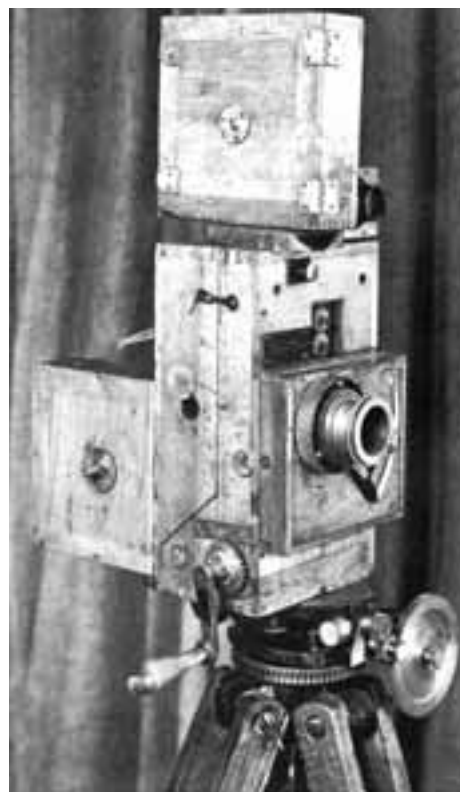
di Lorenzo Barello

Il Novecento è stato senza dubbio il secolo della scienza, delle sue ricerche e delle sue scoperte, ma in campo artistico deve essere ricordato, ovviamente, anche per la nascita del cinema. Un binomio complesso, quello tra cinema e scienza, che soltanto in apparenza è composto da due estremi – logica e ricerca contro emozioni ed intrattenimento – mentre in realtà trova le ragioni della sua esistenza fin dall'inizio: da quando, la sera del 28 dicembre 1895, al Gran Café di Boulevard des Capucines si alzarono le prime esclamazioni di sorpresa di fronte all'ultima invenzione dei fratelli Lumière. Una macchina prodigiosa che non solo permetteva di catturare la realtà in movimento, ma anche di restituirla, proiettata su uno schermo bianco. Era un momento storico, ma nessuno dei presenti vide "il cinema", almeno non come lo intendiamo oggi: lo stupore del pubblico non era affatto dettato da chissà quali lungimiranti premonizioni sulle potenzialità del nuovo mezzo, ma soltanto dall'eccezionalità tecnica di quella nuova invenzione scientifica. Quella che noi conosciamo come settima arte nacque prima di tutto come una nuova tecnologia priva di ogni aspirazione artistica: l'idea era piuttosto quella di offrire al pubblico la possibilità di rivedere la realtà, di riprenderla ed immortalare nei suoi aspetti più disparati (l'uscita degli operai da una fabbrica, l'arrivo di un treno in stazione, il volo di una mongolfiera sopra la campagna e così via). In quest'ottica, dunque, non risulta così ardito parlare di scienza e cinema, anche se sarebbe forse opportuno, prima ancora, considerare il cinema come un prodotto della stessa ricerca o, almeno, come un suo campo d'indagine. Eppure, come dissero gli stessi Lumière, il cinematografo, nel modo in cui l'avevano concepito agli inizi, era «un'invenzione senza futuro». I due talentuosi inventori francesi non erano affatto autolesionisti: l'affermazione non dipendeva da una constatazione cinica e superficiale, ma dalla realizzazione di un'evidente verità, e cioè che, per dirla con le parole di Pirandello, «chi vive, quando vive, non si vede, vive... se uno può vedere la propria vita è segno che non la vive più, la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina». Tralasciando i risvolti psicanalitici e sociali, e guardando soltanto le conseguenze pratiche, probabilmente dobbiamo intravedere in questa verità uno dei motivi per cui il cinema dovette ben presto abbandonare quella vocazione scientifico-documentaristica e dedicarsi interamente, o quasi, a raccontare emozioni e storie, che riuscissero a trasformare quel «trascinamento» a 16 fotogrammi al secondo (oggi sono 24) in estasi e poesia. Tutto questo però non dipendeva più soltanto dal dispositivo tecnologico, ma dalla magia

alchemica, si potrebbe dire dall'arte, di chi adoperava quel mezzo. Fu in quel momento che avvenne lo spostamento che oggi viene ricordato da alcuni come «il passaggio dalle baracche alle cattedrali», dalle fiere ambulanti e dai caffè concerto alle grandi sale.

Per quanto divisi e ormai su strade opposte, però, cinema e scienza hanno continuato nel corso degli anni a mantenere rapporti costanti. L'industria cinematografica, sempre alla ricerca di nuovi modi per stupire lo spettatore, sia sullo schermo che in sala, non ha mai potuto prescindere dalle innovazioni tecnologiche, alle quali molto spesso ha offerto i propri film e i propri impianti di distribuzione come veri banchi di prova. Dal canto suo, invece, il grande schermo nel corso degli anni ha dato alla scienza la possibilità di raccontarsi e di promuoversi di fronte al grande pubblico. Del resto, in una società orientata visualmente come la nostra non si può evitare di considerare il ruolo fondamentale giocato dai film nella diffusione dei contenuti di scienza e tecnologia. Non c'è dubbio, infatti, che larga parte della popolazione attinga anche, e forse soprattutto, dal cinema e dalla televisione le proprie conoscenze sulla scienza e le sue applicazioni. Senza contare poi il ruolo importante che l'audiovisivo, inteso nel suo essere mezzo e non arte, ha sempre assunto nei campi più diversi: dagli esperimenti fotografici di Muybridge alla chirurgia endoscopica. Questi stessi legami, pur con qualche variante, restano validi anche se spostiamo la nostra attenzione alle storie. Molti autori, fin dall'inizio, hanno sempre attinto volentieri le proprie trame dai temi di ricerca più importanti del momento, anche se spesso lo hanno fatto in un'allarmante declinazione fantascientifica. Dalla furia di Godzilla, disturbato nel suo sonno secolare da alcuni esperimenti atomici, al computer Hal di *2001: Odissea nello spazio* o alla sua parodia in *Dark Star* di Carpenter, per arrivare ai robot malvagi di *Terminator* o alla realtà virtuale di *Matrix*, passando ovviamente per la piovosa Los Angeles di *Bladerunner* e i mostri crudeli di *Alien*, il cinema, probabilmente per motivi d'incasso, si è quasi sempre messo dalla parte della massa e delle sue paure, più che del suo desiderio di conoscenza, trasformandosi in un vero e proprio diario collettivo, campo d'indagine per le scienze sociali. Le infauste profezie della fantascienza, però, non devono trarre in inganno: essa è senza dubbio il primo veicolo di promozione per le ultime novità tecnologiche.

Oggi buona parte del cinema contemporaneo sente sempre più sovente la necessità di confrontarsi direttamente con la realtà, non più tanto su questioni intime, ma piuttosto su



argomenti d'attualità. La rinascita che sta vivendo in questo periodo il documentario, quello che Thierry Garrel definì «una macchina per pensare», sembra strizzare l'occhio alle origini del cinema e a quel senso di riscoperta del mondo che guidava le prime riprese e le proiezioni nei caffè. Si tratta di un fenomeno crescente, affatto consolidato, che deve confrontarsi sul piano commerciale, e quindi produttivo, con il grande successo del genere fantasy, quello che – dai voli sulla scopa di *Harry Potter* alle battaglie tra orchi ed elfi de *Il signore degli anelli* – porta più lontano il pubblico dalla propria quotidianità. Gli sguardi nuovi di alcuni giovani autori, aiutati peraltro dalla duttilità di alcune nuove tecnologie di ripresa e di montaggio, lasciano comunque ben sperare e permettono di augurarsi una nuova evoluzione della settima arte. Il cinema oggi è più consapevole e maturo di quanto non fosse alla fine dell'Ottocento, conosce il proprio potere di suggestione e potrebbe, aiutato da un desiderio vero di riscoperta della realtà, ritrovare anche un'identità più scientifica, non di ricerca, ma d'indagine. A prima vista potrebbe sembrare un'involuzione, ma in realtà si tratta soltanto di un approfondimento di una delle qualità proprie della cinematografia di ogni tempo. Riprendendo ancora Garrel e trasportandolo al futuro, si potrebbe quindi dire che il cinema dovrebbe coltivare le sue qualità di strumento di conoscenza, «offrendo uno spazio di riflessione per il telespettatore-cittadino del nostro tempo. In controcorrente rispetto alle ricette che alimentano insidiosamente un'indifferenza al mondo e agli uomini... Un antidoto a questa "non-memoria collettiva", che finisce per costruire giorno dopo giorno, con della sabbia e su della sabbia, l'attualità. Ampliare gli orizzonti del paesaggio umano offrendo un accesso alle opere, alle idee e alla scoperta dell'altro». Oggi in Boulevard des Capucines, proprio accanto al Gran Café, è stato aperto un multisala della Paramount. Tra scienza e cinema corrono appena pochi metri. Basta avvicinarsi.

A sinistra, un particolare della copertina del *Scientific American* con le immagini di Eadward Muybridge (1878)

Sopra, una cinepresa del 1896



/Quando la scienza cerca Fellini

Intervista a Karin Munck

Dall'esperienza del Prix Leonardo alle speranze sul Progetto *Domani*: un colloquio sulla divulgazione scientifica attraverso l'arte e l'immagine con la direttrice della Fondazione Medikinale di Parma

Partiamo dal Prix Leonardo: com'è nato e quali erano gli scopi della manifestazione di cui lei è stata direttrice?

La Fondazione Medikinale, nata a Parma nei primi anni Ottanta, ha sempre cercato di diffondere e stimolare una conoscenza scientifica critica e indipendente. Per questo motivo, nel 1983, venne fondato il Festival internazionale di cinema scientifico Prix Leonardo, che ogni due anni si proponeva come un vero e proprio convegno internazionale di registi, produttori, sceneggiatori, scienziati e pubblico.

La missione del Prix Leonardo era quella di dibattere sull'informazione scientifica e sull'impiego dei nuovi media, di interrogare il supporto visivo e le sue tecniche, sollecitando una riflessione sui mezzi e sui contenuti della produzione audiovisiva. Un festival trasversale, che riuniva documentari e produzioni di vario genere, con una particolare attenzione per i format televisivi.

Un festival a tema, ricco di risvolti complessi. La divulgazione scientifica a che tipo di pubblico si rivolge?

A chiunque. Non siamo affatto tutti fermi di fronte al "Grande Fratello", la gente è molto interessata ad apprendere e a capire cosa sta cambiando. A volte è capitato che il pubblico avesse qualche resistenza iniziale, ma spesso si trattava soltanto di pregiudizi dettati dalla convinzione comune che i documentari riguardassero soltanto scimmie e leoni. L'ultimo anno avevamo una giuria composta da diciottenni che alla fine non volevano più andare via. Per fortuna, oggi le cose in Italia stanno cambiando, anche grazie ai successi che il documentario ha ottenuto a livello internazionale, come la vittoria di Michael Moore a Cannes.

In quel caso, però, si trattava di una critica al governo

americano, l'argomento non era scientifico...

Sì, ma la nostra esultanza dipendeva dal successo di una formula e di un genere, che in Italia era ancora estremamente legato a certi standard televisivi. E comunque, fin dall'inizio ho sempre cercato di vedere la scienza come un campo d'indagine trasversale, ricco di ramificazioni. Il Prix Leonardo, per esempio, era nato soprattutto come una manifestazione legata alla medicina e alla salute, ma, inseguendo le cause di alcune patologie, abbiamo dovuto allargare la nostra ricerca anche all'ambiente e all'ecologia, quindi all'economia, alla politica e allo sviluppo tecnologico. Un vero e proprio percorso deduttivo, pieno di quei «perché?» che portano avanti la ricerca.

Parliamo del rapporto tra arte e scienza: ai fini della comunicazione è davvero possibile unire due modi così diversi di operare?

Assolutamente sì. Se quello a cui si vuole arrivare è vera divulgazione, l'unica soluzione possibile sta in questa unione. Riuscire a trasmettere concetti complessi attraverso un'emozione è la strada che bisogna percorrere, ma purtroppo si verifica molto raramente, anche per ovvie difficoltà di linguaggio. La scienza ha una terminologia che deve essere necessariamente imparata e trasmessa: appropriarsene e comunicarla, emozionalmente, è un'impresa tutt'altro che facile. Siamo ancora in cerca del nostro Fellini. A questi problemi, poi, si aggiungono quelli di ordine pratico: trovare qualcuno disposto ad investire in questo campo oggi è davvero un'impresa; per realizzare un prodotto divulgativo di qualità ci vorrebbero cinque scienziati e cinque artisti che lavorassero insieme. Budget hollywoodiani...

Molte reti televisive investono in divulgazione, ma spesso i

prodotti realizzati rischiano di veder banalizzati i propri contenuti...

L'audiovisivo è un mezzo divulgativo estremamente valido ed accessibile, soprattutto alla luce dell'importanza che ha l'immagine nella nostra società. Certo, il rischio di intrattenere, piuttosto che informare, è reale, ma la scienza sta imparando sempre più a vendersi nel modo migliore, anche passando attraverso l'intrattenimento.

Quali sono gli indirizzi scientifici che la divulgazione audiovisiva sta seguendo oggi con più costanza?

È brutto da dire, ma oggi la divulgazione si sta trasformando sempre di più in propaganda per la tecnologia. Dall'America, per esempio, ho ricevuto recentemente otto serie televisive tutte dedicate alla ricerca spaziale. Certo, i grandi investimenti di denaro richiedono inevitabilmente delle giustificazioni, ma forse sarebbe più interessante affrontare argomenti legati maggiormente alla quotidianità, non necessariamente tecnologici. Un altro argomento molto diffuso è la genetica, ma i toni sono spesso e volentieri molto generici e superficiali.

Al di là dei singoli argomenti, quale immagine diffonde di sé la scienza?

La scienza non ha più quel ruolo romantico che noi tutti vorremmo: non esiste più il ricercatore impegnato soltanto a scoprire, ricercare ed immaginare. La scienza, per sopravvivere, si è venduta e questo da un certo punto di vista ha infangato la sua reputazione. C'è molta ipocrisia, spero che Ronconi nei suoi spettacoli del Progetto *Domani* cerchi di evidenziare e smascherare tante false credenze. La scienza non spiega affatto il mondo, ma raccontarla nel modo giusto può insegnarci un modo diverso di ragionare.

Torino Creazione Contemporanea

XI Edizione
dal 7 giugno al 7 luglio 2006

TEATRO/PERFORMANCES/MUSICA
ARTI PLASTICHE/VIDEO/FOTOGRAFIA/INCONTRI

"L'arte non è questione di mestiere ma un'esperienza fondamentale per la sopravvivenza" (Pippo Delbono)

Samuel Beckett | Franco Branciaroli | Olivier Cadiot | Emma Dante | Pippo Delbono | Michele Di Mauro | Fanny & Alexander | Rainer Werner Fassbinder | Alexis Forestier | Rodrigo García | Scott Gibbons | Amir Reza Koohestani | Ludovic Lagarde | Antonio Latella | Michela Lucenti | Valter Malosti | Motus | Heiner Müller | Vladimir Nabokov | Friedrich Nietzsche | Cesare Pavese | Pier Paolo Pasolini | Graziano Piazza | Arthur Rimbaud | Societas Raffaello Sanzio | Gertrude Stein | Teatrino Giullare

Regione Piemonte/Provincia di Torino/Città di Torino/Città di Moncalieri Fondazione CRT/Compagnia di San Paolo/Consiglio Regionale del Piemonte

Progetto realizzato in collaborazione con
Fondazione Teatro Stabile Torino

info@festivaldellecolline.it - www.festivaldellecolline.it

FESTIVAL
DELLE
COLLINE
TORINESI TCT
TORINO
COLLINE
TEATRO

Spettacoli in programmazione nei mesi di gennaio e febbraio 2006



SLAVA'S SNOWSHOW

Creazione e messa in scena di Slava
Teatro Carignano - Progetto Internazionale
3 - 8 gennaio 2006

SENZA

Cavallerizza, Maneggio Reale
11 - 22 gennaio 2006

IL COMICO E LA SPALLA

Teatro Gobetti
10 - 22 gennaio 2006

LA TEMPESTA

Teatro Carignano
13 - 15 - 17 - 19 - 20 febbraio 2006

SE QUESTO È UN UOMO

Teatro Gobetti
25 - 29 gennaio 2006

DELITTO E CASTIGO

Teatro Alfieri
24 gennaio - 5 febbraio 2006

LA LOCANDIERA

Teatro Carignano
28 febbraio - 12 marzo 2006



ACTI Teatri Indipendenti
Fondazione del Teatro Stabile di Torino
Regione Piemonte

LA CITTÀ DEBOLE

da un'idea di **Beppe Rosso**

PORTE APERTE

incontri con operatori e ospiti presso le sedi di accoglienza
accompagnati da letture di **Fabrizio Pagella**

12 gennaio, ore 18.00

Associazione Opportumanda
(Via Sant'Anselmo, 21)
Mangiare...

17 gennaio, ore 18.00

Cooperativa Parella - Casa di Ospitalità Notturna
(Via Marsigli, 12)
Dormire...

19 gennaio, ore 18.00

Parrocchia M. Madre della Chiesa
(Via Baltimora, 85)
Vestire...

16 gennaio, ore 21.00

Cavallerizza, Maneggio Reale

LA CITTÀ DEBOLE

Tavola rotonda

Marco Borgione (Assessore alla Politiche Sociali della Città di Torino), Marco Revelli (politologo), Pier Luigi Dovis (coordinatore provinciale della Caritas), Leonardo Bizzaro (la Repubblica), Maria Teresa Martinengo (La Stampa), Beppe Rosso (attore e regista).
Durante l'incontro verrà proiettato in anteprima un estratto del film *Porca Miseria* di Armando Ceste

Info: ACTI TeatriIndipendenti - Tel. 011. 5217099

info@teatriindipendenti.org

www.teatriindipendenti.org

Fondazione del Teatro Stabile di Torino - Centro Studi

Tel. 011. 5169404 - www.teatrostabiletorino.it

Il programma potrebbe subire variazioni

STORIA GUERRA BIOTECNOLOGIA FINANZA POLITICA

Domani è Storia, Guerra, Biotecnologia, Finanza e Politica: cinque rappresentazioni del Teatro Stabile di Torino per le Olimpiadi della Cultura, in occasione di Torino 2006.

Torino riflette e si reinventa con *Domani*, un progetto di Luca Ronconi e Walter Le Moli, promosso dalla città di Torino.

Con *Domani*, Torino fabbrica cultura.

TORINO CHE PENSA A DOMANI.



domani
teatrostabiletorino.it

