

# teatro PUBBLICO



# info

## biglietteria TST

fino al 10 novembre Via Rossini, 8  
tel. 011 815 9132 - orario 10.30-19.00, domenica riposo  
dall'11 novembre Via Roma, 49  
tel. 011 517 6246 - orario 12.00-19.00, lunedì riposo

## numero verde

800 235 333

## informazioni 24 ore su 24

su spettacoli, abbonamenti, biglietti - tel. 011 516 9490

## vendita telefonica

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

## biglietteria on line

(pagamento con Carta di Credito)

www.teatrostabiletorino.it

**info@teatrostabiletorino.it**  
**redazione@teatrostabiletorino.it**

## Teatro/pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu,  
Adriano Bertotto, Ave Fontana  
Progetto Grafico: Stoppini.org  
Realizzazione di Gianpaolo Alciati, Daria Aime  
Art consulting Paola Manfrin

Segreteria amministrativa Loredana Gallarato

Hanno collaborato a questo numero

Carmelo Alberti, Roberto Tessari, Elisa Vaccarino,  
Rosaria Ruffini, Massimo Pasquini, Sergio Bonino,  
Chiara Parisi, Abdelwahab Meddeb, Daria Dibitonto,  
Azzurra Camoglio, Alessia Cervini, Patrizia Bologna

## Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino, tel. 011 5169 404

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Stampa Ages Arti Grafiche S.p.A.

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

## abbonamenti

**Abbonamenti 7 spettacoli a scelta programmati al Teatro Carignano, Teatro Alfieri, Teatro Gobetti e Cavallerizza**

Intero euro 126,00

Ridotto riservato a Cral/Associazioni, Insegnanti/  
Pensionati euro 105,00

Giovani con età inferiore ai 25 anni  
(per i nati dal '79 in poi) euro 77,00

**Abbonamento a Posto Fisso Teatro Gobetti (6 spettacoli)**

euro 108,00

**Abbonamento Fedeltà Teatro Garybaldi (9 spettacoli)**

euro 54,00

**Abbonamento Teatro Vittoria (10 spettacoli)**

euro 60,00

**Abbonamento Fedeltà Teatro Garybaldi (9 spettacoli)**

euro 54,00

**Abbonamento Il Sabato del Carignano speciale over 60 (4 spettacoli)**

euro 40,00

## gli spettacoli in programmazione nei mesi di ottobre e novembre

### Arlecchino servitore di due padroni

al teatro Carignano dal 12 al 24 ottobre

feriali ore 20.45 - domenica 17 ottobre ore 15.30 e 20.45 - domenica 24 ottobre ore 15.30

### A number

(più di uno)

al teatro Garybaldi di Settimo Torinese dal 26 al 31 ottobre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

### I ragazzi della via della scala

(ovvero cinque storie scellerate)

al teatro Gobetti dal 2 al 14 novembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

### Nella solitudine dei campi di pallone

al teatro Garybaldi di Settimo Torinese dal 9 al 13 novembre

ore 20.45

### Il benessere

al teatro Carignano dal 9 al 21 novembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

### La peste

alla Cavallerizza Reale dal 11 al 21 novembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

### Traviata

al teatro Gobetti dal 16 al 28 novembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

### Italiani cincali!

al teatro Garybaldi di Settimo Torinese dal 18 al 20 novembre

ore 20.45

### La comédie humaine Etudes Philosophiques

Il capolavoro ignoto

Il talismano

alla Cavallerizza, Maneggio Reale dal 19 novembre al 23 dicembre - PRIMA NAZIONALE

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

### Tutto per bene

al teatro Carignano dal 23 al 28 novembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

### Andromaca

Poema eroicomico in prosa

al teatro Garybaldi di Settimo Torinese dal 25 al 27 novembre

ore 20.45

### Victor o i bambini al potere

al teatro Carignano dal 30 novembre al 5 dicembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

### Giulietta

al teatro Gobetti dal 30 novembre al 5 dicembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

### L'uomo dell'armadio

al teatro Garybaldi di Settimo Torinese dal 30 novembre al 5 dicembre

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

# TEATRO STABILE TORINO teatro/ PUBBLICO

## la forza di dire

di Andrea Porcheddu

Si tratta, una volta di più, di prendere posizione. Di capire – e forse di dire – da che parte posizionarsi. La dialettica, probabilmente, non basta quando si parla di arte: e se si volesse capire cosa c'è di vero, di verità (rigorosamente con la "v" minuscola) nell'arte, occorre seriamente smettere di giocare.

"L'arte per l'arte" teorizzava qualcuno, molto tempo fa. Da allora questo slogan è stato piegato all'inverso: nulla di ciò che è utile può essere arte...

Warhol, dal canto suo, ne ha fatto un manifesto, in serigrafia: non importa più l'opera, quanto la sua riproducibilità. E Baudrillard, con un sorriso beffardo, ci ricorda che la cultura post-moderna è cultura della "simulazione" e non della "rappresentazione". Anche il teatro, allora, in questa contorta stagione di diffusa post-modernità che stenta a finire, sembra voler sempre più "simulare" se stesso, e non più rappresentare.

La verità dell'arte è ancora possibile?

Le avanguardie storiche volevano indicare una strada – rivoluzionaria – al mondo, volevano conquistare le masse per imporre nuove forme alla realtà. Ma sembra proprio che il teatro di oggi, invece, punti a quella "simulazione" che ha definitivamente ucciso la realtà. Complice della televisione nel "delitto perfetto" descritto da Baudrillard? Difficile rispondere, certo è che varrebbe la pena tornare a riflettere su alcuni punti fermi. Cosa vuol dire fare teatro, intanto: nel momento in cui il dilettante allo sbaraglio invade schermi, palcoscenici, isole più o meno famose, e case da grandi fratelli, in nome di una malintesa accezione della "verità" (il *reality show*, appunto), trovare in cartellone uno spettacolo come l'*Arlecchino* di Strehler significa fare chiarezza.

Ferruccio Soleri, che ha preso la maschera dello Zanni da Marcello Moretti, e l'ha fatta sua, è erede di una grande scuola d'attore: viscerale e funambolico (il "codice energetico" dei Comici, lo chiamava qualcuno...). Soleri è simbolo di un teatro d'arte, che ha trovato nei grandi maestri della

SEQUE A PAGINA 2

# ottobrenovembre

**Alberti** L'ultimo truffaldino; **Tessari** Pirandello e la verità; **Brook** La verità dell'arte; **Garcia** Tra cibo e paralisi; **Meddeb** Tra oriente e occidente; **Porcheddu** La forza di dire; **Cinema** Moore e il documentario; **Musica** Bonino e Pasquini; **Focus** Pitoiset; **Danza** Vaccarino; **Architettura** Bivona; **Archivio** Crivellaro; **Stagione** Avogadro, Malosti, Longhi...

## Pirandello e la verità

di Roberto Tessari

Le formule sbrigative e i luoghi comuni trivialmente scolastici sono duri a morire. Per questo, quando si parla di "pensiero pirandelliano", capita ancor oggi di sentir risuonare slogan quali: scetticismo assoluto, cerebralismo distruttivo, gusto iperbolico della negazione, ecc. ecc. Si tratta, d'altro canto, di definizioni che sembrerebbero corrispondere in perfetta specularità ai titoli più emblematici d'una drammaturgia non di rado – per scelta di comodo – omogeneizzata e riassunta all'insegna di *Casi è (se vi pare)* e di *Ciascuno a suo modo*. E che lo stesso scrittore siciliano non esitò, talora, ad autorizzare in termini di più o meno interessata ambiguità, come si potrebbe desumere persino da una pur tardiva intervista del 1936, dove dichiarò: "Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso per nascondere. Io le scrollo, invece, per rivelarlo".

Pirandello, insomma, come imperturbabile (e financo cavilloso) demolitore di tutte le certezze e di tutte le "belle e candide" illusioni umane: cupo e freddo paladino d'una sapienza che si risolve nell'additare all'uomo – unica certezza ultima – "il nero abisso" del nulla. Sempre intento, come il suo Lamberto Ludati, a sghignazzare senza ritengo contro chiunque pretenda di poter cercare e trovare una qualche verità in grado di rispondere alle sue, nobilissime o meno nobili, poco impura, ansie di conoscenza.

SEQUE A PAGINA 2

## l'enigma dell'ultimo Truffaldino

di Carmelo Alberti

Longhi gli itinerari che percorrono i comici dell'arte, dentro e fuori i confini degli stati italiani, talvolta è possibile scorgere nelle stanze di un palazzo signorile, oppure sopra una pedana all'aperto, un commediante in difficoltà: il disagio, spesso, cresce se ad esibirsi è un attore mascherato. Quando l'interprete non può far uso della propria lingua, è costretto a ricorrere ad ogni stratagemma per guadagnarsi l'attenzione di un pubblico che non lo comprende.

Intorno alla metà del Seicento, due tipi ridicoli avvengono con le loro buffe trovate la corte parigina: il primo, Domenico Locatelli, in arte Trivelin, è uno zanni evoluto che indossa un vestito a toppe colorate e porta una maschera con un ghigno grottesco; quando recita, predilige le guise di un'incontrollabile follia. Il secondo, Tiberio Fiorilli, detto Scaramoucha, indossa un vestito nero e non porta la maschera; il suo volto è schiacciato, gli occhi sono strabici, la bocca inmensa si slancia da un orecchio all'altro, come nelle immagini infernali della tradizione popolare.

SEQUE A PAGINA 3



**LA FORZA DI DIRE - segue dalla prima**

regia - italiani e non solo - terreno fertile. La "rappresentazione", in questo caso, seppur "tradizionalissima", diventa specchio della realtà: nell'estrema finzione del teatro si riflette il mondo, e soprattutto l'Uomo. Lo specchio di Shakespeare, insomma, che ancora una volta sa svelare la verità, una verità possibile, oltre la quarta parete...

Ecco perché si tratta di prendere posizione: perché occorre capire che visione si ha del mondo e decidere se quel mondo (o, meglio, *questo* mondo) va cambiato attraverso l'arte, o semplicemente descritto. Chi si propone di "sbattere" la verità - la vita, addirittura - sul palcoscenico, spesso inscena una sonora menzogna. Varrebbe la pena ripensare ad Artaud anche in questa prospettiva: il "nero" del mondo, non filtrato, rischia di brillare come la scatoletta di "merda d'artista", che irrideva ai concettualismi più esasperati.

Stefan Zweig aveva scritto ne *Il mondo di ieri*: «ho visto crescere e diffondersi sotto i miei occhi le grandi ideologie di massa, fascismo in Italia, nazionalismo in Germania, bolscevismo in Russia, e innanzi tutto la piaga delle piaghe, il nazionalismo, che ha avvelenato il fiore della nostra cultura europea. Sono stato obbligato ad essere il testimone indifeso ed impotente di una inimmaginabile ricaduta dell'umanità in uno stato di barbarie che si credeva da lungo tempo dimenticato, con il suo dogma antiumanista coscientemente elevato a programma d'azione...».

E troppo spesso, troppo diffusamente, anche il teatro è testimone passivo, è luogo di vana retorica, di denuncia sterile fatta tra "iniziati": non parla del nostro tempo, non è nel nostro tempo. Una scrittura minimale, vacua, volgare, stupida che si limita a "testimoniare" il presente, omaggiata e vezzeggiata da apparati concettuali e critici che ne legittimano l'esistenza, non serve più. Non basta più: la drammaturgia può e deve essere altro, raccontare altro. La post-modernità ha ridotto la parola a balbettio frammentato, a bofonchiamento presuntuosamente sarcastico: occorre tornare, scrive Jean Clair, invece, a «nominare gli individui e le cose, chiamarli con il loro nome, chiamarli esattamente parola a parola...». Lo fa, sfacciatamente, il teatro di Rodrigo García, lo fa il teatro che sa usare le parole: come faceva Strehler attraverso Goldoni, come fa Peter Brook, che cerca continuamente la semplicità, il dialogo tra attore e spettatore, e come ha fatto David Lynch,

uno dei registi di maggior capacità innovativa di Hollywood, che a metà del suo percorso ha scelto di tornare a raccontare *a true story*...

E non bastano tamburelli e "pizze" per scaldare, in un presunto sapor "popolare", opere che ambiscono a ritrovare radici e identità, immediatezza e "verità": il confine tra tradizione e tradizionalismo è quanto mai labile, e quello tra folklorico e nazionalista addirittura inquietante...

(A. P.)

**Teatro Carignano**  
23 - 28 novembre 2004

**TUTTO PER BENE**  
di Luigi Pirandello

con Gianrico Tedeschi, Mariangela Lazlo, Aldo Alori e Sarah Bianchi, Gianfranco Candia, Fabrizio Matteini, Sveva Tedeschi, Angelo Zampieri  
regia e scene di Jurij Ferrini  
costumi di Stefano Nicolao

Artisti Associati - Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi

**PIRANDELLO E LA VERITÀ - segue dalla prima**

Ma, se si volesse credere sino in fondo a una simile immagine, si resterebbe poi alquanto sorpresi a fronte di altre affermazioni pirandelliane. Come quelle contenute - ed espresse col tono solenne d'una sorta di testamento spirituale - nella lettera da Parigi a Marta Abba in data 26 luglio 1931: "forse non c'è oggi sulla terra uno spirito che più comprenda della vita e tanta ne sappia accogliere in sé, quanto il mio [...]". "questo spirito [...] oggi vive sulla terra per comprenderne tutta la vita e dare agli altri il modo d'intenderla e di concepirla"...

Oppure come quelle che sbocciano (spinte dall'intento di chiarire il senso ultimo di un'intera vicenda umana ed artistica) nel contesto dei *Giganti della montagna*, tra un Pirandello e un'Abba appena velati dalle maschere di Cotrone e di Ilse:

ILSE. [...] *Lei, inventa la verità?*

COTRONE. *Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo, Contessa. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali.*

In altri termini, se da un lato può circolare il ritratto d'un Pirandello nichilista, dall'altro dovrebbe addirittura imporsi l'autoritratto d'una *entità spirituale* discesa in terra per accogliere in sé tutto il mistero della vita onde poterlo comunicare agli umani. Se da un lato ci si impegna di dimostrare in dettaglio l'assoluta vanità d'ogni ricerca intesa a trovare nella vita un vero oggettivo, dall'altro si intende o gridare o sussurrare che le molte verità dell'uomo (mai sintetizzabili in una sola) non si trovano cercandole o per strada o tra le "bianche statue" delle convenzioni culturali e sociali. Occorre saperle *inventare* a rischio della propria pelle. È necessario, cioè, saperle rendere viventi attraverso un processo di conoscenza *attiva*: in grado di conferire loro l'unica forma che le renda partecipabili agli altri.

Il segreto per poter essere Testimone di Verità secondo *questa* accezione consiste nel realizzarsi di due misteri. Il primo si svela - ancora una volta - attraverso le parole di Cotrone a Ilse: "Se lei, Contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei [...] non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio". Il secondo si era già svelato nelle ultime parole con le quali la Signora Ponza di *Così è (se vi pare)* liquidava ogni ricerca "banale" di verità: "Qui c'è una sventura [...] che deve restar nascosta, perché solo così può valere il rimedio che la pietà le ha prestato". Ovvero: possedere una capacità di visione che sappia spingersi oltre "i limiti del naturale e del possibile"; realizzare in sé una *pietas* d'amore che spenga anche il più pallido egoismo e che accenda e tenga vivo il fuoco del sovrannaturale e dell'impossibile.

**ROBERTO TESSARI**



In alto, Giorgio Albertazzi in *Quando si è qualcuno* di Pirandello regia di Massimo Castri

Sotto, Gianrico Tedeschi e Mariangela Lazlo in una scena di *Tutto per bene*, regia Jurij Ferrini

Nella pagina accanto, Ferruccio Soleri nel celebre *Arlecchino servitore di due padroni*, creato da Giorgio Strehler, presentato al teatro Carignano dal 12 al 24 ottobre



## L'ENIGMA DELL'ULTIMO TRUFFALDINO

segue dalla prima

Nella *Vie de Scaramouche*, scritta nel 1695 dal Mezzettino Angelo Costantini, Tiberio è detto un burlone che va in giro con la chitarra a tracolla, un mimo formidabile che non parla, ma canta, per superare l'empasse dell'incomprensibilità. In un'incisione, apparsa sul volume *Elomire hypocondre* (1670) di Le Boulanger de Chalussy, un'opera teatrale che deride Molière marito tradito, Scaramouche è ritratto nell'atto d'istruire Elomire; lo fa stando alla ribalta, sotto lo sguardo degli spettatori: Molière ripete gli atteggiamenti dell'istrione nero e li verifica in uno specchio, come se l'attore-scrittore, una volta appreso il segreto dell'arte rappresentativa, ne proietti i riflessi sulle pagine delle sue commedie. Uno dopo l'altro i protagonisti dell'improvvisazione elaborano un'idea mutevole di mascheramento; ciascuno disarticola e ricompono un sistema recitativo ideale, che ricorre all'eclettismo del mestiere e alle procedure di ricoprire il proprio volto, oppure di alterarlo. D'altronde, quel commediante è un artefice completo, conosce una molteplicità di lingue teatrali, suona un'infinità di strumenti musicali, canta la passione con toni ora ridicoli, ora malinconici, traccia nello spazio un'ingarghiata tessitura mimica. Basta ripercorrere la vicenda amorosa di Carlo Cantù, detto Buffetto, un attore che svolge un'intensa attività fra l'Italia e la Francia, per scorgere una composita varietà della maschera-tipo. Sulla falsariga della *Vita nova* dantesca, lo Zanni stende il *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici* (Firenze, 1646): nella sfera delle contiguità tra vita e scena si realizza un'identità sognata, una corrispondenza fra l'uomo e l'attore, che insegue una propria formulazione della verità artistica. Il racconto del corteggiamento e delle prove d'amore condiziona la tecnica espressiva, visto che si toccano le corde più misteriose dell'animo dei due protagonisti. Alla fine del *Cicalamento* Isabella Franchini, vedova di Francesco Biancolelli e madre di Domenico, e Carlo Cantù lasciano trapelare la sofferenza, il patimento. L'affanno per non potere disporre di sé, presi come sono fra gli impegni di compagnia, la dipendenza dai principi-mecenati e le necessità di sopravvivere. Così, sulla strada che conduce in Francia, Cantù sollecita benignamente la formazione di un celebre Arlecchino, Domenico Biancolelli, il famoso Dominique, il trionfatore del Théâtre Italien a partire dal 1660. Gradualmente la natura del servo dalla smorfia diabolica si addolcisce, la voce diventa aspra e chiochia; s'inventa un candore arlecchinesco, derivato dalla contraddizione tra l'incongruenza delle proprie azioni e le leggi che regolano il mondo. Poiché si vede piacente e insidiato dalle donne, lo Zanni si riempie la faccia di pugni per cambiare fisionomia; poi, si scontra con ogni tipo di oggetti; nell'aiutare il padrone a vestirsi s'ingarghiola tra le pieghe degli abiti; per accrescere la propria sapienza

mette a bollire in un pentolone i libri di Aristotele e Cicerone. Insomma, Dominique immette nella recitazione zanesca l'invenzione allo stato puro, il germe dello sdoganamento, il sale di una scaltrezza naturale, il germoglio di una metamorfosi senza fine: è, di volta in volta, dottore, marchese, soldato tedesco, ma anche gatto, nano e gigante; sorge come un fungo dalla botola del palcoscenico; spesso rappresenta contemporaneamente due personaggi, indossando un duplice costume. Biancolelli, Locatelli, Fiorilli e gli altri commedianti viaggianti tendono a naturalizzarsi, ad esprimersi in nuove lingue: ne *I morti vivi*, per esempio, l'innamorato Ottavio diviene ridicolo per le alterazioni imposte da Dominique, suo servitore: «Ottavio si ritira nella quinta, io mi giro e dico "eccolo!"», e me ne vado dall'altra parte. Lui s'avvicina, io mi allontano. Esce da una parte del palco, e io dall'altra; poi tiriamo fuori la testa di tra le quinte. Io lo vedo e ripeto "eccolo!". Poi replichiamo il lazzo almeno due volte". Altrove prevale il ritmo di un lavoro d'insieme: nei *Quattro Arlecchini* quattro figure uguali s'inseguono, si scontrano, cadono, si rialzano, si gettano l'uno sull'altro; in un crescendo ritmico, acrobatico e grottesco divengono storpi, idropici, deformi. Dominique, forse, non sa suonare e cantare come Scaramouche, ma è di certo un mimo eccellente. Si dice che morì per il raffreddamento dovuto all'eccessiva foga di una creazione mimica, donata davanti al re Luigi XIV. Evaristo Gherardi e gli altri successori avranno modi più distaccati e stilizzati, andranno in cerca di un assetto stabile nella recitazione, di una figurazione geometrica. Le immagini di Claude Gillot colgono vivamente la portata della mutazione nello stile, nelle movenze, nella posizione del corpo, nella lievitazione con cui la maschera s'innalza e si protende, nella gentilezza con cui si osserva triste e, talvolta, innamorata. Mentre in territorio francese materia sensibilmente la rinascente ideale di un *Arlequin poli par l'Amour*, come emerge dalla commedia di uno scrittore ancora sconosciuto come Marivaux, sulla scena italiana la maschera del secondo Zanni s'interfa in un percorso senza importanza, salvo che in un caso, quello del Truffaldino Antonio Sacchi (o Sacco), un comico abile e indistruttibile che non intende archiviare la prerogativa di recitare all'improvviso, nonostante nel corso del XVIII secolo sia l'interprete ammirato delle opere di tre commediografi prestigiosi, quali Carlo Goldoni, Pietro Chiari e, soprattutto, Carlo Gozzi. Goldoni lo incontra nel 1738, quando Antonio è scritturato dalla compagnia di Giuseppe Imer nel Teatro di San Samuele di Venezia, insieme alla sorella, la Smeraldina Andriana, e alla moglie Antonia, in arte Beatrice. Affascinato dalla loro bravura, lo scrittore prepara per loro due scenari: *Cento e quattro accidenti in una notte* e *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*. Gli intrecci sono congegnati in modo da moltiplicare le situazioni ridicole e il gioco

degli equivoci; di fatto sono storie utili a mettere in risalto le loro doti inventive. Nel 1742, poi, il gruppetto dei Sacchi lascia bruscamente il teatro, violando le clausole del contratto che li lega alla famiglia Grimani; anche se non si conoscono le ragioni di tale repentina partenza, si può supporre che l'irrequietezza e l'esuberanza spingano Antonio a seguire le orme dei suoi antenati. Infatti, si pone in viaggio alla testa di una sua compagnia verso la Russia, dove però rimarrà soltanto un anno. Nel 1745, mentre si trova a Pisa per esercitare la professione di avvocato, Goldoni riceve una richiesta di collaborazione da parte del Truffaldino, che intanto è tornato a recitare al San Samuele. In tale occasione il poeta prepara *Il servitore di due padroni*, un testo in parte dialogato, in parte lasciato a soggetto. Quando nel 1753 Goldoni decide di stampare la commedia, dopo averne completato le parti mancanti, dichiara con convinzione che, nel vedere la commedia recitata da altri Zanni, non ha riscontrato più la fine prontezza di spirito e la sorprendente naturalezza di Sacchi, nonostante la sua abitudine ad eccedere nell'uso di «parole sconce» e «lazzi sporchi». Sebbene l'arte dell'ultimo Truffaldino poggi saldamente sulla grande tradizione, i tratti di genialità e di trasgressione presenti nella sua personalità lo collocano oltre le secche di un sistema scenico già al tramonto. Gaetano Sacco, «comico degno di qualche elogio» che indossa i panni di Truffaldino, inizia l'educazione artistica del figlio Antonio, nato nel 1708, mentre la compagnia si esibisce a Vienna presso la corte di Leopoldo d'Austria, non appena costui è in grado reggersi in piedi: lo rammenta Francesco Bartoli, il commediante-letterato che raccoglie le biografie degli uomini di scena del suo tempo nelle *Notizie storiche de' comici italiani* (Padova, 1781-1782): «Ebbe da lui un'educazione studiosa, e gli fece apprendere l'arte del ballo, in cui si esercitò qualche tempo». Il destino del figlio d'arte è quello di seguire le orme della tradizione comica italiana, che le corti europee dimostrano di apprezzare. L'apprendistato si può considerare un viaggio che ogni protagonista compie, fin dal suo ingresso nella compagnia, allo scopo di sviluppare un'ampia gamma di virtù sceniche; se da un lato occorre specializzarsi in un ruolo fisso, dall'altro è necessario dare al proprio carattere un'impronta personale, saper parlare un linguaggio immediatamente riconoscibile dagli spettatori. Alle spalle di Antonio Sacchi si avverte non solo l'insegnamento paterno, ma anche la genialità artistica dello zio, il napoletano Genaro Sacco, apprezzato sotto le spoglie di Coviello e in veste d'autore. È certo, però, che fin dagli esordi la carriera di Antonio è contrassegnata da una particolare capacità mimico-acrobatica. Secondo le cronache di Francesco Bartoli, alla sua abilità di funambolo corrisponde una naturale esuberanza di «spirito». Sacchi, come la maggior parte degli attori settecenteschi, ammise ad afferinarsi sui palcoscenici di Venezia. L'abate Chiari, quando tra il 1749 e il 1752 assume l'impegno di scrivere commedie per i teatri veneziani di San Samuele e di San Giovanni Grisostomo, ha modo di verificare l'eccezionale natura istrionica di Sacco; le parti a lui destinate debbono restare sotto la foga didascalica: «un Zanni, che oso dir francamente non aver pari nel mestiere, se li cercate con la lanterna di Diogene per tutta l'Europa» (*Lettere scelte*, 27 settembre 1951). Ma il Truffaldino, stanco forse delle chiosose polemiche lagunari, accetta nel 1753 l'invito a recarsi a Lisbona, al servizio del re del Portogallo, senza badare, neppure stavolta, ai vincoli contrattuali. La felice avventura è troncata bruscamente dal terribile terremoto che nel 1755 distrugge la città; alla compagnia non resta che rientrare a Venezia, dove trionfa ancora al San Samuele la sera del 21 gennaio 1761 con lo scenario L' amore delle tre melarance del conte Gozzi, recitato con insolita energia da Antonio e dai suoi compagni, tanto da ottenere un sorprendente successo. Come ciò sia avvenuto, rimane avvolto dall'incertezza; anche a Gozzi, però, com'era accaduto ai suoi rivali, resterà precluso il segreto di un Truffaldino che ha segnato la storia della scena settecentesca e si è guadagnato il merito di comico eccellente. Sacchi finisce il corso di una vita irrequieta il 19 novembre 1788, sopra una nave diretta a Margherita, e le sue spoglie sono gettate in mare; eppure, ancora oggi, nel rivedere il Servitore goldoniano, torna la memoria indelebile di un interprete rinomato, figlio di un'arte densa di enigmi.

CARMELO ALBERTI

# Esiste un Oriente e un Occidente dell'immagine?

di **Abdelwahab Meddeb**

Nutro un immenso amore per la pittura, e in modo particolare per la pittura occidentale. Gli scrittori che amo e che leggo a Tunisi – Diderot, Baudelaire, Apollinaire, Proust – erano tutti legati all'avventura pittorica. Attraverso loro, ho scoperto che la referenza pittorica può essere un rivelatore fisico, psicologico... basta ricordare l'inizio della Recherche dove, per descrivere la cor-pulenta Françoise, si evocano le allegorie della Cappella degli Scrovegni di Giotto, o il ricordo di Swann del ritratto di Mehmet II di Bellini per evidenziare l'aspetto orientale di Bloch.

Sono entrato in contatto con i principi fondamentali della cultura europea prima di tutto attraverso l'immagine, come accadeva per i catecumeni illetterati. La conoscenza dei testi è arrivata in un secondo tempo. La mitologia greco-romana e i testi vetero e neo-testamentari li ho conosciuti attraverso l'immagine. Ho avuto per l'Italia una vera passione. Anche per i fiamminghi in verità. Ho viaggiato per mesi, visitando i piccoli musei, le chiese, andando alla ricerca di cimiteri nascosti e studiando i minimi dettagli. Credo di essere particolarmente legato alla visione: sono sordo, anche se amo la musica e il mio rapporto con il suono passa attraverso l'intelletto. L'immagine per me è la velocità della diacronia occidentale, come essa si manifesta nella pittura e nella scultura. Più tardi ho letto le grandi analisi critiche sull'arte. Penso ai saggi di Panofsky, di Longhi... anche se in una fase successiva, mi sono allontanato dalla figura, lavorando sempre di più con l'immagine mentale, attratto dalla deformazione, dalla defigurazione e dalla decostruzione del canone. Ciò che è affascinante nella storia dell'arte visiva europea è la capacità d'inventare e di distruggere al tempo stesso.

Tra le culture, esistono delle frontiere, che non hanno il potere di arrestare il flusso degli spostamenti, ma ne sono attraversate. E nella diversità dei sistemi, ci sono quelli che distinguono e quelli che avvicinano: da sempre, e soprattutto nella nostra epoca di grande circolazione, è bene essere un fine esperto della dialettica dell'identità e della differenza. In funzione della strategia e dell'urgenza, si può privilegiare uno o l'altro dei due poli. Ma la verità risiede nella loro solidarietà. Il soggetto orientale ha avuto il suo posto nella pittura occidentale, così come il soggetto occidentale è stato presente nella pittura orientale. La sua comparsa risale al XV secolo tra le popolazioni turche, persiane; ci sono dei collages di incisioni europee con soggetto cristiano nelle miniature mongole. Ed esistono repliche orientali di opere europee, come il quadro alla maniera di Dürer, conservato al Musée Guimet di Parigi.

Abbiamo dei ritratti di monarchi europei eseguiti da pittori musulmani, come il maestro Turco che aveva dipinto Francesco I, o Carlo V. La circolazione tra Islam ed Europa è stata più densa di quanto si pensi. L'immagine lo testimonia. Più tardi, nel XIX secolo, c'è una stata una fascinazione verso l'Occidente da parte dell'élite islamica. Perché non ricordare i collezionisti d'arte occidentale di origine musulmana? Penso all'Origine del mondo che ha illustrato la copertina di uno dei vostri libri, o alla collezione di Mahmoud Khalil al Cairo. O, più vicino a noi, negli anni Settanta, all'immagine di Farah Dibah che decorava le cimase del museo d'arte contemporanea di Teheran. Della storia di questa collezione merita di essere ricordato un episodio. Dopo la Rivoluzione di Khomeiny, le autorità della Repubblica Islamica hanno avuto uno scambio con il collezionista americano David Geffen: hanno restituito un dipinto di de Koenig, Woman III, richiedendo in cambio una trentina di miniature persiane (di grande formato 60x50) provenienti da un bellissimo Shahnamé commissionato dall'imperatore safavide della fine del XV secolo. Questo scambio testimonia l'inversione della polarità che abbiamo appena evocato: il gesto dell'integralista abolisce l'atto dell'occidentalista.

Il collezionista iraniano degli anni Settanta ha voluto acquistare l'opera d'arte occidentale e appropriarsene come

pegno della sua partecipazione a una modernità impura nutrita del superamento delle origini; questo integralista agisce nel nome della sua differenza per meglio affermare la sua identità e il suo desiderio di purezza.

L'intenzione dell'omogeneità è quella di attendere al regno dell'eterogeneo.

L'Islam non esprime un giudizio unanime sulla questione dell'immagine. Al contrario è molto diviso. Se il palazzo è ornato di immagini, il tempio ne è spoglio. Il Principe è iconofilo e il pontefice aniconico. Mentre il beatificato è iconodole, anche se preferisce che l'icona delle sue orazioni sia mentale.

Queste diverse posizioni possono entrare in conflitto e generare un dissidio politico e persino ai nostri giorni l'immagine può ancora costituire un problema di carattere teologico-politico.

Si parla molto di wahhabismo; nel mio libro *La Maladie de l'Islam* ho citato una frase di Sade, presa da uno dei suoi carnet. Sade aveva già sentito parlare del wahhabismo e dice: "è una cosa abominevole, guardate quello che accade in Arabia Saudita: è come in Cina, o in Svezia, dove un riformatore protestante illuminato vuole abbattere i monarchi per imporre loro la purezza del suo ordine religioso".

Guardate come nel nome di Dio e della Purezza si provoca il peggiore dei disastri dell'umanità. Ibn Abd al-Wahhab, nel suo manifesto sull'Unicità (Kitāb at-Tawhīd), radicalizza la questione dell'immagine. Questo opuscolo, farcito di citazioni di studiosi precedenti, di testi presi dalla tradizione, arriva a delle conclusioni estreme. Il fondatore del wahhabismo, Ibn Abd al-Wahhab, afferma: "se l'immagine è il male, dovunque voi la incontriate, dovete distruggerla". I Talebani, che hanno polverizzato i budda scolpiti in Afghanistan, hanno applicato alla lettera la fine del capitolo consacrato alle immagini. Se l'Islam è stato un fatto di civilizzazione, è perché ha scelto di non applicare alla lettera i suoi fondamenti. Gli attuali fanatici di Dio che vogliono applicare i testi alla lettera, non fanno altro che distruggere la civiltà islamica, instaurando la barbarie. Non è necessario ricordare che questi budda erano esistiti in un territorio sotto l'autorità islamica per 1400 anni.

Nessuno aveva mai pensato di distruggerli. L'immagine, in questo caso, prende una nuova funzione: l'atto iconoclasta è paradossalmente fatto per produrre delle immagini. Queste persone hanno capito perfettamente cosa è la "società dello spettacolo" e hanno trasforma-



to la distruzione dei budda in un atto catodico. Hanno prodotto infatti un videoclip destinato a essere diffuso nel mondo intero. Lo stesso vale per i video di Ben Laden, per le decapitazioni del giornalista Daniel Pearl e per quella di Berg, l'ebreo americano rapito e ucciso in Iraq. Da questo punto di vista, siamo tutti dei contemporanei che condividono la stessa economia dell'immagine, e questo mondo contemporaneo ha i suoi nuovi barbari.

Estratto dalla rivista Art Press, numero speciale, ottobre, 2004

**TRADUZIONE DI CHIARA PARISI**



## JULIUS KOLLER

September 20 - November 6, 2004

**UNIDENTIFIZIERTE  
FRAGEZEICHNERISCHE  
OPERATIONEN**

Art Gallery Palazzo 31  
00187 Roma, Italy  
Tel. +39 06 47 97 00 99  
Fax +39 06 47 97 00 98  
www.artgallery31.com  
info@artgallery31.com

**ISABELLA  
BORTOLOZZI**

Gallery

In alto e in basso, Julius Koller per gentile concessione della galleria Isabella Bortolozzi, Berlino

Pagina accanto  
Romeo e Giulietta a Verona in una incisione d'epoca

# la verità dell'arte come qualità

di Peter Brook

Nella mia vita ho viaggiato molto e ho fatto spettacoli nelle condizioni più svariate: in ogni luogo e spazio, in tutti i tipi di sala. Credo però che questa sia una delle peggiori in cui mi sia mai capitato di lavorare. Il fatto che io stia su una pedana più in alto e parli a persone che stanno più in basso, offre a me oratore un "vantaggio artificiale" sugli ascoltatori, falsando la relazione comunicativa. D'altra parte sono queste le basi su cui si fonda la politica internazionale. Per fortuna io non sto ancora parlando "dal balcone"... Se il teatro è una relazione tra persone, fondamentale è il corpo. Ogni individuo emana energia in maniera straordinariamente misteriosa. Quando tante persone si riuniscono creano una grande quantità di energia potenziale, energia che può essere caotica o concentrata. Nel teatro greco, dove il pubblico è posto più in alto rispetto all'attore, si ha una maggiore concentrazione, premissa questa per una giusta relazione. Ma si tratta solo di un buon inizio perché se poi il pubblico riceve e basta, ride e applaude, ma è passivo, la relazione non si instaura e il teatro non funziona. Negli anni Sessanta i teatranti erano ossessionati dall'idea del pubblico passivo. Molti si domandavano cosa si potesse fare per rendere il pubblico attivo; alcuni attori scendevano tra gli spettatori, li provocavano o, come il Living, sputavano loro addosso. In questi casi il pubblico reagiva, ma una reazione non è una partecipazione. Altri artisti chiamavano il pubblico sul palco: «Venite a recitare con noi!». Anche questo tentativo si è rivelato fallimentare, se non addirittura più catastrofico: quando lo spettatore entra nell'area dell'azione, tutto viene immediatamente diluito, come la pioggia che bagna la terra e la trasforma in fango. La partecipazione è qualcosa di molto più vivo, partecipare significa fare un'esperienza. E non è legato in alcun modo al movimento fisico. Se, per esempio, vi guardo, vedo una grande varietà: qualcuno è vestito di un giallo vivace, qualcuno di un nero elegante, qualcun'altro ha una sciarpa esotica rossa, ognuno è differente, ciononostante tutti facciate parte del pubblico di questo incontro. In questo momento condividiamo lo stesso spazio e senza saperlo stiamo cercando qualcosa. Ognuno di noi durante tutta la giornata è un individuo, ma nel momento in cui ci riuniamo in uno spazio, in un teatro, pur senza saperlo stiamo cercando qualcosa. Si tratta di un sentimento particolare, del tutto eccezionale. È se l'azione in scena assorbe veramente il nostro interesse, poco a poco diventa sempre meno importante che ognuno di noi stia a parte dall'altro, poco a poco sparisce l'impressione del nostro essere individui e dimentichiamo tutto, riversandoci in quello che sta accadendo. Improvvisamente una massa di gente diventa una sola persona e non ci sono più mille reazioni diverse, ma la partecipazione unisce tutti in una comunità. Ogni giorno viviamo in una società che non fornisce nulla per soddisfare questa naturale aspirazione di tutti gli esseri umani, ovvero il "far parte di". Cos'è, dunque, che succede a teatro? O, in forme diverse, in altri accadimenti? Una folla in collera che partecipa a una manifestazione di strada rappresenta un momento di unità, di unità nella collera. Ma la collera non comprende tutta la varietà dell'esperienza umana. In una partita di calcio un pubblico di 20.000 persone si divide in due, 10.000 diventano una persona per una squadra e 10.000 diventano una persona per l'altra. Si tratta di un'esperienza viva e molto ricca, ma anche questa non può comprendere tutta la gamma dell'esperienza umana. In teatro, grazie anche a quel straordinario veicolo che è la musica, poco a poco tutti i corpi condividono un unico ritmo. Se il calore sale, si arriva a un fenomeno specifico della natura umana, che si esprime attraverso l'applauso. Quando tutti applaudono, quando tutti gridano "Bravo!", quando tutti ridono insieme, si vive un momento molto soddisfacente, siamo felici. Alcune rare volte, poi, l'esperienza va più lontano e, al posto degli applausi e delle grida di approvazione e piacere, un'altra emozione, del tutto particolare, attraversa il pubblico: il silenzio. Tutti coloro che lavorano in teatro imparano indirettamente una cosa sorprendente e cioè che il silenzio è coperto di strati e strati di silenzi differenti. C'è il silenzio comune, come quello che c'è ora in questa sala, ma questo silenzio ha una potenzialità e una capacità di approfondirsi e di nascondere un altro più sottile. Si può arrivare, strato sotto strato, fino al silenzio più raro, quello che attraversa. Si ha dunque un'esperienza che oltrepassa

ciò che si chiama individuo e crea un organismo unitario e completo che respira per un attimo insieme.

È chiaro che noi veniamo a teatro senza mai analizzare il potere che ha una partecipazione molto più energetica di quella che viviamo tutti i giorni. Una partecipazione che ci eccita e nutre per la gioia che dona. Si tratta di un'esperienza concentrata, sottile, depurata. E in quel momento qualcosa d'altro ci alimenta. Il teatro permette di arrivare a toccare con la punta del dito una straordinaria ricchezza di possibilità che stanno tra l'impulso del rumore e l'energia pura del silenzio. Ma nessun uomo di teatro può dirsi capace di poter creare questo da solo. Per arrivare a tanto, tutto il lavoro deve concentrarsi sulla collaborazione. Ogni artista (attore, tecnico, musicista, scenografo) ha bisogno di ciò che può donare l'altro: come in tutte le spedizioni bisogna poter contare completamente sull'appoggio dell'altro...

Si tratta di un lavoro tanto difficile anche a causa di un particolare fenomeno: tutto ciò che è espressione umana esiste a livelli differenti di qualità. Ma cos'è la qualità dell'arte? Ci sono valori che riconosciamo in maniera molto diretta. Nella esperienza di ogni persona, capita di andare in pizzeria, di assaggiare la pizza e di dire: «Non è molto buona...».

Questa affermazione esprime molto di più che qualsiasi tipo di concezione morale. La morale è una serie di codici per esprimere una cosa molto semplice, ovvero che ognuno in ogni momento della sua vita riconosce che una certa cosa è più buona e che un'altra lo è meno.

Nel teatro giorno dopo giorno si può esplorare questo fenomeno attraverso la pratica, una pratica che renda visibile la qualità. Ogni gesto può essere fatto in migliaia di maniere diverse ma se si studiano tutti i suoi aspetti e vi si partecipa con tutto il corpo, si può trovare una qualità più fina. Nel grande teatro orientale un qualunque gesto poco complesso può richiamare l'attenzione di tutto il pubblico. Mantenere viva l'attenzione necessita di un lavoro di riflessione tecnico e umano. La nostra guida segreta e interiore riconosce immediatamente tra ciò che è banale e comune (e che quindi provoca un'emozione banale e comune) e ciò che è speciale (e che quindi provoca un'emozione particolare). Ecco la differenza di qualità. Chiamarlo il teatro deve essere contemporaneamente molto vicino alla vita ordinaria e a ciò che è straordinario. Se tutto è ordinario allora questo mestiere non ha motivo di esistere. Se si fa tutto il tempo qualcosa di straordinario si è pretenzioni. Un giorno qualcuno mi ha detto: «Mi spieghi come si fa a

fare del "Teatro sacro"». Che orrore! Niente di più catastrofico! Chi cerca di fare del sacro attraverso il teatro rischia di diventare matto se non è già matto in partenza. I teatranti non sono chiese, né devono diventarlo.

L'immagine più chiara e limpida del teatro è stata trovata da Shakespeare. E non per niente oggi i suoi drammi continuano a essere rappresentati. Il teatro di Shakespeare stava al centro della città come un bazar, al cui interno vi si trovavano vigore, volgarità, humour, sessualità. Allo stesso tempo, il suo teatro si concentrava nell'analisi della più profonda delle ricerche mai intraprese dall'uomo: la comprensione dell'universo. Un giorno, da giovanissimo andai a Verona. Camminando per la città scoprii che quella sera ci sarebbe stata una rappresentazione di *Romeo e Giulietta* e decisi di andarci. Il pubblico era molto eccitato all'idea di vedere la piece sugli eroi della loro città. Il dramma cominciò e subito si fece un silenzio religioso. Non un buon silenzio, al contrario un silenzio di reverenza, solenne, molto rigido, più che davanti ad una messa: infatti stavano per ricevere questo grande capolavoro del superuomo Shakespeare. Il silenzio continuava. Ma senza saperlo la gente cominciava ad annoiarsi.

Quando entrò la serva di Giulietta, pronunciando un bel discorso volgare per spiegare a Giulietta i piaceri delle sue future esperienze sessuali, il pubblico, che si era riunito come per una messa, rimase sbigottito, non poteva credere che il suo idolo Shakespeare fosse così grossolano. Ci fu un momento di silenzio assoluto. E poi il riso più bello che ho mai sentito a teatro. In quel momento avevano capito che Shakespeare era un essere umano come loro. Racconto questa storia unicamente per mostrare che il teatro è sempre una serie di onde: può montare verso l'esperienza rara, ma deve ridiscendere alla vita per ritrovare la possibilità di andare oltre. Se si resta troppo a lungo su un'esperienza eccessivamente intensa è intollerabile. Se si resta troppo sull'ordinario, niente ci tocca. La continua ricerca del teatro è legata, dunque, a cose molto pratiche, come la relazione fisica, il palco – che è troppo lungo o troppo corto –, la durata dello spettacolo, le questioni ritmiche, e ancora come raggiungere lo spettatore. Questi sono gli elementi da cercare. L'unico metodo da applicare anche dopo anni e anni di lavoro è quello di provare, sbagliare e ricominciare e riconoscere se si riesce ad arrivare a quel momento di silenzio che ci dona la calma e una chiara tranquillità. Una quarantina di anni fa sono andato a vedere uno spettacolo. La scena era vuota e non succedeva niente: dieci minuti dopo, non succedeva niente; trenta minuti dopo ancora niente. Il pubblico pensava che gli attori non fossero pronti o che ci fosse un problema tecnico. Ci si dava tutte le spiegazioni fino a che qualcuno entrò dicendo «Che cosa aspettate? Buonotte, lo spettacolo è finito». Una parte del pubblico si infuriò e chiese la restituzione dei soldi del biglietto. Altri capirono che il fine era quello di creare la possibilità di domande reali, come "oggi venite a teatro senza riflettere, senza pensare al perché". Questa è la solita domanda che ci concerne e che deve aiutarci: cosa vuol dire per noi, nella nostra vita, il teatro? Che cosa significa per voi oggi il teatro? Ha un senso? Questa domanda è molto più importante di qualunque risposta possiamo darci. Poi, tutto il resto è forma. Se non mi sbaglio, non c'è nessuno in questa sala che porti una cravatta. Oggi sembra che la cravatta sia indossata solo dagli uomini d'affari. Questo è un semplice esempio di come le forme esteriori cambino con i tempi; forse tra qualche anno la cravatta tornerà di moda mentre ci si scorderà dei jeans. Anche il teatro passa attraverso le epoche e le epoche sono punteggiate dalle forme. Le forme cambiano continuamente. Eccitare lo spettatore con qualcosa che non ha mai visto, con le forme, è molto facile, soprattutto grazie alle grandiose tecnologie di oggi. Ma per centrare il bersaglio è meglio scegliere la strada più semplice. Il vantaggio dell'immaginazione è la rapidità. Montare una piece significa creare un linguaggio tra attore e pubblico. Credo che si possa convenire sul fatto che il teatro ha un senso quando tutte le energie che mettiamo in uno spettacolo vanno nella direzione del silenzio. Questo è anche un buon punto di partenza...

Testo dell'incontro di Peter Brook con il pubblico di San Paolo in Brasile il 16/08/2004

(A CURA DI ROSARIA RUFFINI)



# Verità, arte e metamorfosi

Intervista a Enrico Guglielminetti

di Daria Dibitonto

Enrico Guglielminetti, professore di Filosofia Teoretica presso la Facoltà di Scienze della Formazione di Torino, autore di *Metamorfosi nell'immobilità* (Jaca Book, Milano 2001) e di *Il mondo in eccesso. Scambio di toni tra Hölderlin e Novalis* (Jaca Book, Milano 2003), propone a *Teatro/Pubblico* uno sguardo contemporaneo: senza celare un certo disagio di fronte all'argomento, auspica un'arte come punto di resistenza, come rigidità e immobilità, che si opponga al fluido divenire estetico.

**Parliamo di arte come forma che la verità assume. In che modo questa forma, nel suo continuo mutare, è essenziale alla verità stessa?**

In realtà, il termine "arte" mi mette in imbarazzo: preferisco parlare di poesia, o di musica, o di pittura: sospetto una qualche valenza ideologica in questa maniera di convocare le arti sotto il titolo comune di "arte"; come se l'"arte", al singolare, esistesse innanzitutto per il mercato, e le "arti", al plurale, innanzitutto per la verità – per la vita e per la morte. D'altra parte, qui come altrove, non è così facile separare il plurale dal singolare: l'arte – al "singolare plurale" – è insieme il luogo di un artificio, quindi di una menzogna, e di una verità.

Se si potesse trarre qualche profitto da questo imbarazzo, da questo disagio che le manifeste, si dovrebbe concludere che in una certa zona della filosofia persiste una spiccata antipatia per l'arte, per l'estetica in generale. Come se l'interdetto platonico non fosse affatto superato, o perlomeno non completamente. Forse perché non deve esserlo.

Comunque non sarei affatto sicuro che l'arte sia una forma di verità, né escluderei con leggerezza che tra questi due termini – "verità" da un lato, "forma" dall'altro – possa esserci piuttosto un rapporto di tensione, di contrasto, che non di armonia.

I filosofi prediligono la durezza, nel contenuto e nell'espressione. La filosofia, in fondo, è un sapere proletario, un sapere della povertà, nel doppio senso, soggettivo e oggettivo, del genitivo: un sapere che interroga la povertà a partire da una mancanza, un sapere di poveri per poveri. Dunque anche un sapere della liberazione, e, prima, un sapere dell'Attraverso, dell'attraversamento: che si cala sempre di più nella disperazione, e cerca però di mantenere un orientamento al senso, al bene, senza che il risultato possa in alcun modo essere garantito.

L'arte, di cui sospetto, è un'arte del bel garbo; se dobbiamo andare a rotoli, non vedo perché dovremmo farlo in modo *chic*; l'arte, di cui abbiamo bisogno, è un'arte della durezza, che – proprio per questo – non solo non esclude, ma implica qualcosa come il suo contrario apparente, una specie di dolcezza. Un'arte crocifissa e della crocifissione. Quanto poi allo specifico della sua domanda, sul rapporto tra metamorfosi e immobilità nell'arte, ricordo quanto Gianfranco Contini diceva dello sperimentalismo dantesco, del «travaglio esplorativo di Dantes», del suo processo di «inquietudine permanente». Aprendo la *Commedia a Paradiso* XVIII si trova una bellissima storia di metamorfosi: una lettera, la *M*, che si trasforma prima in un giglio, poi in un'aquila. Ma la *M*, di cui parliamo, non è una *M* qualsiasi, è la *M* della terra giusta, cioè di "*Diligite iustitiam, qui iudicatis terram*". "Amate la giustizia, voi che giudicate la terra" (Sapienza 1,1).

**Cosa innalza l'opera d'arte sopra il flusso dell'economia?**

L'arte che non vogliamo è una forma del fluido: acquosa, scivolosa, oleosa. Un'arte del rigido sarebbe forse l'arte a venire. Un'arte in cui se sono qui non mi riesca di andare lì,

in cui ogni scambio sia sospeso a condizioni impossibili. Così l'arte riprenderebbe a esprimere la verità.

L'arte dovrebbe contrastare ed esprimere il tempo. Contrastare questa stupida apparenza di facilità del contatto, questa idiozia della fluidità, della comunicazione. Esprimere la nostra paura, la sensazione di solitudine, di isolamento. La confusione è forse la cifra dell'esperienza contemporanea. Nella confusione, è tutto sempre vero, tutto mai vero. E così ma anche non proprio così, quasi così, praticamente il contrario di così. L'arte dovrebbe esprimere la paralisi cui questa confusione conduce. Ci muoviamo moltissimo, ma giriamo in tondo: siamo fermi – come Proteo, tenuto stretto da Menelao, nel IV dell'*Odissea* (un altro grande esempio di trasformazione continua, l'inutile trasformazione di un Vecchio). Si tratta di risalire alla matrice di questa confusione: il *due*, un'antinomia che paralizzava, una doppia fedeltà impossibile e necessaria. Per questo mi occupo, con una formula, del "due di filosofia": come comprendere la confusione dei molti, se non sappiamo più nulla della tensione di due, del sacrificio della decisione, della battaglia dell'animo con se stesso? Le cito ancora Dante: se non sappiamo più nulla della «guerra sì del cammino e sì de la pietate»?

In fondo – rispondo ancora in coda alla sua domanda – la stessa economia è un flusso pieno di ostacoli, arresti, impedimenti e stagnazioni. Marx lo sapeva benissimo. Non possiamo assolutamente dare per scontato il movimento.

**È l'arte, secondo lei, una forma di resistenza alla frantumazione postmoderna o piuttosto la sua ennesima reduplicazione?**

Forse, quand'è vera, è una forma di pedagogia. Credo che il pensiero, uguale se sotto forma di filosofia o di espressione artistica, dovrebbe, oggi, fare da specchio alla mentalità diffusa, nel senso preciso della specularità, della speculazione: riflettere questa mentalità *ordine inverso*. Noi tutti oggi sviluppiamo senza punti di arresto; l'arte dovrebbe interporre cesure, un'arte della viscosità; noi tutti pensiamo che sia "tutto relativo" (come diciamo stupidamente), l'arte dovrebbe innalzare regole assolute, veri Moloch della severità, aghi così stretti, che nessun cammello ci possa passare attraverso. Un'arte del non-perdono, dal momento che tendiamo a perdonarci continuamente. Spiatezza e severità, rigidità e immobilità, uno specchio

distorcitore per la nostra mentalità, a partire dal quale si potrebbe riprendere l'interrogazione in forma più consapevole, c'è poi il fine della pedagogia.

**Infine, sulla poesia. Il mondo in eccesso, titolo del suo libro su Hölderlin e Novalis, può essere anche un'immagine balenante della verità, sempre eccedente, dell'arte?**

Hölderlin, nella mia interpretazione, è il poeta dell'impossibile scambio dei toni. Uno che, se scriveva a Goethe, ci metteva poi ore, giorni, talvolta mesi, a deporre il tono ufficiale, professionale, per assumere quello intimo, familiare, necessario, per esempio, per scrivere alla sorella. Ecco, immaginiamo un po', per esempio, una donna che, sul lavoro, potesse permettersi di dire che non può trovare la concentrazione, perché ha accompagnato il bambino all'asilo, e qualcosa non va. Questa sarebbe una forma di eccesso molto forte, che condurrebbe giustamente, se ripetuta, al licenziamento. Ma non so se questo "giustamente" sia lo stesso di "*Diligite iustitiam, qui iudicatis terram*". E non so se la metamorfosi della *M* sia proprio la stessa metamorfosi continua, senza soste né pause, tra mamma e lavoratrice, lavoratrice e mamma. Anche su questo l'arte dovrebbe trovare qualcosa da dire.

In fondo, il mondo non è cambiato. L'11 settembre è stato proprio un *major event*, un evento che ha sconvolto la realtà, e la percezione che ne abbiamo. Ha messo sopra ciò che era sotto, a destra ciò che era a sinistra, invertendo l'ordine. L'arte può aiutare a elaborare il trauma, mostrando che ciò che appare nuovo, e sconvolgente, è, per la coscienza fratta dell'uomo contemporaneo, un punto di partenza. L'arte, che mi piace, lavora a sconvolgimento avvenuto. Non si fa spaventare da niente, perché è già terrorizzata (dunque spaventata da tutto), e ricerca, muovendo dalla non-normalità, faticosi cammini di normalità.

Mi rendo conto che da una risposta, *lato sensu*, politica a una domanda, come la sua, forse prevalentemente metafisica. Ma proprio la metafisica deve lasciarsi destabilizzare dal tempo. Una metafisica dell'essere – parmenidea – è, in fondo, pura estetica. Come le dicevo: l'arte mi mette a disagio, anche quando si esprime sotto forma di filosofia.



A destra  
Gustav Doré, *E il tronco suo grido: Perché mi schiante?*  
La Divina Commedia, Inferno, c. XIII, v. 33



# la comédie tra iperrealismo e disillusione

intervista a Dominique Pitoiset  
di Patrizia Bologna

**Il capolavoro di Balzac, apparentemente impossibile da tradurre in scena. Il direttore del teatro nazionale di Bordeaux. Un gruppo d'attori e uno spazio suggestivo. Ecco *La Comédie Humaine*, un evento della stagione 2004-2005. Ne parliamo con il regista, Dominique Pitoiset...**

## Cosa l'ha spinto a mettere in scena due testi di Balzac?

Il progetto è nato da un'idea di Walter Le Moli che desiderava una presenza francese nell'ambito del percorso di esplorazione dei grandi romanzieri, come Cervantes per la Spagna o Goethe per la Germania... Egli proponeva una riflessione su *La Comédie Humaine* di Balzac. Le mie letture si sono fin da subito orientate verso *Les Illusions perdues* perché è un'opera che comprende tutti i temi cari a Balzac, come la maggior parte dei testi de *La Comédie Humaine* d'altronde: la tematica era interessante perché è un'opera che parla del destino, della vita e della morte di un giovane poeta della provincia francese che arriva nell'inferno parigino e perde la propria anima, la propria energia vitale, la propria vita... Balzac considera l'individuo dotato di un patrimonio di energia che egli consumerà durante il corso della propria vita, secondo il ritmo delle proprie passioni e dei propri desideri.

Ma dopo aver studiato l'adattamento de *Les Illusions Perdues*, molto rapidamente ho capito che sarebbe stato difficile portare questo testo sulla scena e quindi mi sono rivolto verso *Les Etudes Philosophiques*, verso i "contes-artistes", le storie che trattano dei destini artistici... Subito ho pensato a *La peau de chagrin* perché è allo stesso tempo un racconto realistico e fantastico e si concentra su come sia possibile vivere i propri desideri in quanto realtà... Il protagonista, Raphaël de Valentin, è un giovane che vive a Parigi e che si ritira dal mondo per tre anni. Senza fortuna e senza avvenire, egli prende atto della propria solitudine e si propone di ritrovare una propria legittimità, un proprio riconoscimento all'interno di quel mondo. Il suo unico obiettivo è il successo e la fortuna. All'inizio dell'azione lo troviamo completamente in preda a uno stato di depressione, a un passo dal suicidio. Si tratta di un giovane tutto sommato ordinario perché è parte di questa grande massa di pretendenti al successo e alla gloria che ogni anno arrivano, con le loro valigie di cartone, nella grande capitale tentacolare e si trovano messi a confronto con la realtà cinica, pragmatica e ironica del loro tempo.

A Raphaël viene offerto un talismano, una pelle per il rivestimento di scatole o libri, sul quale è incisa una formula in arabo ed è impresso il sigillo di Salomone. Qui si entra nel mondo del mistero dell'oriente: Balzac amava molto l'oriente, aveva persino pensato di chiamare *La Comédie Humaine*, "Les milles et une nuit de l'occident". Il destino di Raphaël de Valentin si rivela molto rapidamente essere un inferno perché a ogni desiderio realizzato, la sua esistenza si riduce: diventa immediatamente schiavo e prigioniero della pelle e morirà di tisi.

L'ironia balzacchiana ovviamente domina su tutto. Il sarcasmo dell'autore colpisce le aberrazioni e gli errori di questo giovane: egli desidera essere riconosciuto per ciò che non è o per ciò che crede di essere ma finirà per lasciarsi letteralmente la pelle. Avevo poi intenzione, in un primo momento, di aggiungere altri "contes-artistes", tra cui *Sarrasine*, sulla scultura e la musica. Poi per ragioni pratiche, di budget abbiamo abbandonato questo progetto che inizialmente doveva presentarsi come un "trittico" scritto negli anni Trenta: uno nel 1830, l'altro nel 1831 e il terzo

nel 1832. Nonostante tutto ho conservato, accanto a *La peau de chagrin*, *Le chef d'œuvre inconnu*... Questi due testi sono stati tradotti da Luca Fontana in maniera brillante.

## Quindi accanto a *La peau de chagrin* ci sarà *Le chef d'œuvre inconnu*?

*Le chef d'œuvre inconnu* è un testo che ha per sfondo l'universo della pittura e per soggetto la tentazione al mistero, vale a dire un testo che ritrae un luogo di iniziazione a cui un giovane pittore, Nicolas Poussin desidera accedere. Si ritrova a fare i conti con un personaggio assolutamente misterioso e improbabile che si chiama Frenhofer, nell'atelier del pittore fiammingo Porbus. Occorre precisare che sia Porbus che Nicolas Poussin sono pittori realmente esistiti, mentre Frenhofer è un personaggio puramente immaginario, un uomo che è allo stesso tempo un grande teorico della pittura ma anche un grande utopista della pittura, è un individuo alla ricerca dell'assoluto come molti degli artisti di Balzac... Proprio come Pigmaleone, egli cerca di dipingere un quadro che sia talmente vero da diventare vivo, e per questo finisce per innamorarsi follemente del quadro che dipinge, un quadro che raffigura una cortigiana, Catherine Lescaut. Cerca di posticipare costantemente il momento in cui dovrà mostrare il proprio quadro agli altri, che sono ormai diventati come drogati: fanno di tutto per cercare di vedere la donna dipinta nel quadro, fino a proporre a Frenhofer una giovane ragazza, Gillette, amante di Nicolas Poussin, affinché ella posi per essere messa a confronto con il quadro. E Frenhofer, d'accordo con gli altri due, accetta Gillette nel suo atelier promettendo poi di mostrare loro il proprio quadro... e colpo di scena!

La scrittura di Balzac oscilla sempre tra il parodico e il sublime: accanto alla ricerca del sublime si ritrova

la descrizione di un universo parodistico. È una sorta di omaggio all'insuccesso: i suoi artisti, ricercatori di assoluto, hanno tutti in comune un destino votato al fallimento. Più si cerca il sublime e più si comprende la materialità della propria esistenza, più ci si consuma e più la propria essenza vitale si riduce. Balzac sembra essere molto critico nei confronti dei suoi ricercatori di assoluto, individui che trascorrono la loro vita a inseguire un fuoco fatuo.

## L'affresco che ci propone Balzac sul mondo dell'arte è ancora attuale?

Si tratta delle stesse problematiche degli artisti di oggi: non esiste solo lo statuto dell'artista nella propria ricerca di sublimazione, ma anche il denaro, la Borsa valori... Balzac parla di capitalismo, di liberalismo perché vive in un mondo in cui l'unica legge che conta è quella del denaro, un mondo in cui si deve convertire in denaro tutto ciò che ci circonda. È a partire da Balzac che si monetizzano le opere d'arte, che si apre questo "grande mercato". In una società come la nostra, che è una società-mercato, una società liberale, una società dello scambio e del baratto, gli artisti vendono la propria anima perché devono confrontarsi con questo grande brodo di coltura che è il pessimismo generalizzato: vivono in un mondo che non ha più senso, in cui non vi è avvenire. E in questo mondo della rovina, così come ce lo descrive Balzac, la rovina di una generazione perduta, del fallimento dell'impero napoleonico, della restaurazione, del ritorno dei re dopo la rivoluzione francese, si vive una depressione terribile: la gioventù non ha altro futuro se non il successo sociale, niente ha più senso, e noi uomini del XXI secolo possiamo, in questo, trovare una corrispondenza con le problematiche odierne. Ecco perché ho scelto queste due opere e perché ho scelto Balzac, un maestro della letteratura francese: sotto a una scrittura apparentemente arcaica, quasi polverosa o superata, giace una sostanza che ha una potenza critica straordinaria ed estremamente seducente.

**Resta ancora un dubbio: Balzac è conosciuto come il padre del realismo francese, il precursore del naturalismo, mentre invece i due testi che lei metterà in scena non sono propriamente realisti, in *La peau de chagrin* si assiste all'introduzione dell'elemento fantastico, in *Le chef d'œuvre inconnu* si esplora il mondo dell'arte...**

Infatti. Centrale in entrambi i testi è la tentazione, il desiderio di passare da una situazione ordinaria a una straordinaria: gli individui aspirano a superare i propri limiti, a divenire degli esseri superiori, a elevarsi al di sopra della massa attraverso una ricetta in un certo senso alchemica che permetterà loro di accedere a un mondo misterioso. Quindi l'elemento fantastico è dominante nell'opera di Balzac. Si tratta di un realismo fantastico, proprio come nei racconti di Kafka in



cui tutto sembra vero, gli individui sono reali, ma tuttavia, dietro a questa presunta normalità, si cela un elemento di disturbo, un "perturbante" che lascia intravedere l'altra faccia dello specchio. In questo consiste la forza drammaturgica di queste opere.

**Ancora una domanda a proposito di *Le chef d'œuvre inconnu*. Balzac analizza il rapporto tra l'artista e la sua opera e più in generale tra l'arte e la vita. Alla fine del racconto due dei protagonisti giungono a conclusioni se non proprio opposte, comunque diverse: Porbus sostiene la supremazia dell'arte sulla vita perché mentre la vita è effimera, l'arte è eterna; Frenhofer si uccide perché l'arte è incapace di cogliere il flusso della vita...**

Credo che il fulcro dell'opera ruoti attorno al concetto di "riproduzione", vale a dire l'oggetto, la qualità dell'oggetto. L'idea di "genio" per Porbus è intimamente legata al lavoro manuale; dall'altra parte, Frenhofer, che è un uomo ricco, un dilettante in un

certo senso, che non ha bisogno di lavorare per vivere, cerca di creare la vita, come Frankenstein: questo desiderio di assoluto può anche essere considerato come un assoluto desiderio di suicidio. Balzac sembra dire che il solo valore per cui valga la pena di lottare non è l'illusione... certamente avere un desiderio è importante, ma il fatto che un artista si intestardisca così a lungo in una sola opera e che abbia come obiettivo la creazione della vita è sicuramente fallimentare...

**Vorrei che lei mi dicesse qualche parola sulla messinscena e sul lavoro che sta facendo con gli attori. Quali sono le suggestioni visive, le immagini che ha scelto per la realizzazione di questo spettacolo?**

La Cavallerizza è un luogo già di per sé altamente denso di significato... inoltre disponiamo di scarsi mezzi economici... Non abbiamo avuto modo di inventare una grande scenografia all'interno di una scenografia esistente. Ci sarà una grande economia di mezzi sulla scena: un po' di tecnologia, un mondo molto trash: in sottofondo della musica techno, delle immagini visive contemporanee... Con gli attori penso di avere fatto un lavoro un po' masochistica forse. Abbiamo rinunciato a tutto ciò che abbiamo già fatto o che sappiamo

fare; spezzo continuamente le convenzioni che mi sembrano provenire dalla nostra esperienza acquisita. Per questa ragione le prove sono molto difficili: ci priviamo di tutto ciò che sappiamo fare ed è un'operazione che dà le vertigini perché ci si affaccia nel vuoto e poi si ricomincia a partire da lì.

Ho la fortuna di lavorare con un gruppo di artisti estremamente positivi: alcuni sono dei giovani attori della scuola di Torino con alcuni dei quali ho già collaborato, altri sono attori del Teatro Due di Parma, attori che adoro perché sono molto concreti, attori che portano sulla loro pelle i segni di una parte della storia del teatro italiano. Sono tutti molto disponibili, amo molto lavorare con loro: sono artisti che amano giocare con il fuoco, perché bisogna avere un po' di coraggio quando si va alle prove sapendo che molte delle nostre certezze sono state buttate nella spazzatura...

**Quindi la messinscena sarà realistica ma non fedele al contesto descritto nell'opera di Balzac?**

No, tutto è iperrealistico, non ci sarà lo sfondo storico del XIX secolo balzaciano, bensì quello di oggi. Tutto sarà portato ai nostri giorni: giornalisti di oggi, disillusioni e amarezze di oggi, modelli di oggi, eccitanti di oggi, tecnologia di oggi. Parlo di realismo nel senso che si tratta di storie di uomini e donne di oggi per uomini e donne di oggi.

## la visionaria realtà di Honoré de Balzac

di Patrizia Bologna

"C'è stato un primo periodo in cui lo si era preso per un romanziere realista. Realista lui! Ma se era uno scrittore evidentemente, sputodoratamente visionario?". Con queste parole Beniamino Placido parla di Balzac (1799-1850), ringraziando Baudelaire per aver suggerito, lui per primo, una nuova e originale rilettura dello scrittore francese. In effetti l'autore de *La Comédie Humaine* è stato troppo velocemente e troppo spesso imprigionato in una reputazione realista che non gli appartiene affatto. Il mondo di Balzac ha per sfondo la Parigi tentacolare e caotica dei primi dell'Ottocento, abitata da borghesi arrivisti e arricchiti, ma anche la provincia popolata da piccoli proprietari terrieri e da artigiani. Un microcosmo che non viene solo guardato attraverso il microscopio dello scienziato – dogma assunto dai suoi successori naturalisti –, ma soprattutto attraverso il cuore di un essere umano. L'autore riesce, dopo un'osservazione mani-

acale, a perdersi in descrizioni minuziose e particolareggiate, per poi offrire al lettore non solo il dipinto di una società, ma il pulsare di una vita. La sua, di vita, Balzac la spende a scrivere in maniera febbrile e ossessiva. Se in un primo momento per sfuggire ai creditori si lascia tentare da investimenti azzardati – l'acquisto di una tipografia, di una fonderia, di alcune miniere di argento in Sardegna e persino di una piantagione di banane –, più tardi decide di fare fortuna unicamente attraverso la pubblicazione delle proprie opere. La scrittura si rivela quindi una fonte di guadagno – Balzac in questo senso è un uomo "moderno", cosciente che l'unica legge che vige nella società è quella del denaro –, ma anche lo scopo della propria ricerca di assoluto. Come tutti i personaggi che descrive nei suoi romanzi, anche lui ha un'ossessione che lo condurrà alla distruzione: dipingere un affresco quanto più esaustivo possibile della società fran-

cese del XIX secolo. Questa l'intenzione-missione che sta dietro all'imponente progetto de *La Comédie Humaine*: come l'ambiente e l'ereditarietà si erano rivelati fattori determinanti nell'evoluzione delle specie animali, così egli vede nelle pressioni sociali l'origine della differenziazione dei tipi umani, che si propone di classificare e descrivere. Una domanda, lanciata come una sfida nella Prefazione dell'opera, costituisce il punto di partenza dell'autore: «Se Buffon ha fatto un magnifico lavoro, cercando di rappresentare in un libro l'insieme della zoologia, non si poteva provare a fare qualcosa del genere per quel che riguardava la Società?». Egli si sente ormai padrone di un universo filosofico e narrativo che non chiede altro che di essere raccontato. Opera-mosaico, caleidoscopio narrativo, affresco sociale, *La Comédie Humaine* rappresenta il lavoro di una vita, l'impegno di un'esistenza votata a un'osservazione realisticamente visionaria.

Cavallerizza Reale, Maneggio Reale  
19 novembre - 23 dicembre 2004 - PRIMA NAZIONALE

**Honoré de Balzac**  
**LA COMÉDIE HUMAINE**  
**Études Philosophiques**  
**Il capolavoro ignoto**  
**Il talismano**

traduzioni di Luca Fontana  
con Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Gigi Dell'Aglio,  
Gianluca Gambino, Mariano Pirello, Cristina Spina,  
Marco Toloni, Marcello Vazzoler

versioni sceniche e regia di Dominique Pitoiset  
assistente alla regia Francesca Covatta  
costumi di Katrin Michel  
luci di Christophe Pitoiset

Teatro Stabile Torino in collaborazione con il Teatro Nazionale di Bordeaux e con la Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia

A destra  
un momento delle prove

Accanto  
Dominique Pitoiset, direttore del teatro nazionale di Bordeaux



# Garcia tra cibo e paralisi...

di Anna Trevisan e Rosaria Ruffini

**Rodrigo Garcia, quarantenne regista e autore argentino ma madrilenno d'adozione, è il protagonista assoluto della scena europea contemporanea. Artefice di un teatro di grande forza e rigore, seguito da un manipolo di attori straordinari, Garcia denuncia sistematicamente le allucinanti contraddizioni dell'occidente: l'opulenza e il consumismo, la violenza e la solitudine. Lo abbiamo raggiunto durante la tournée italiana di *Agamemnone*, per parlare di teatro, verità, cibo e rapporti con il pubblico...**

## Quale il rapporto possibile tra arte e verità?

L'artista vuole imporre una verità su un'altra verità. Vuole modificare la verità della strada, vuole migliorare la verità della *calle*. E non può farlo. Non potrà mai farlo. Perché offre una parodia prima che una verità. La gente che viene a vedere questa parodia è d'accordo. E non fa nulla. Applaudono. E non fanno nulla. Così si continua sempre alla stessa maniera: l'arte rende note molte cose... Ma la realtà (i politici, il nucleo familiare: padre, madre, nonnetta e figli) non se ne accorge e non si informa.

## Il cibo è sempre presente nella sua scrittura: perché?

Oggi ho mangiato tre volte più del necessario. In altri momenti della mia vita invece mangiavo solamente il necessario ed è per questo che oggi mi rendo conto di aver mangiato tre volte più del necessario. Questa è una verità. Peso di più e mi sento peggio. Però non tolgo il cibo ad altri solo per il fatto di aver mangiato tre volte di più. Tollo il cibo ad altre persone se vado a votare i politici che voto. Il mio errore è quello di fidarmi della democrazia e rimanere paralizzato, senza fare altre cose oltre a questo, per contro proprio.

## Qual è, secondo lei, il linguaggio oggi più efficace?

Ci sono momenti in cui non si può pensare come gli altri. Questo è il grande momento - storico - nel quale chi pensa correttamente, perlomeno per me, è un codardo. Tutti crediamo di salvarci e in realtà stiamo paralizzati. I buoni pensieri paralizzano. Le buone azioni no. Però nessuno fa niente di buono. Tutti pensano cose buone, ma nessuno si

muove. Se ti muovi nel senso giusto - che è il senso che ci fanno credere sbagliato fino dalla scuola - l'effetto normale è che ti tirino un colpo in testa: come accaduto a Genova, con il ragazzo con l'estintore e la jeep della polizia...

## Il suo dialogo con lo spettatore è sempre al limite dell'accettazione...

Tutto è una bugia e il pubblico che viene a vederci è il limite. Noi siamo molto candidi, molto ingenui. Poi però il pubblico arriva (il pubblico italiano è il peggiore che abbia visto in tutta la mia carriera) e tutto frana. Sono tutti pettinati così bene e indossano vestiti così costosi. E dopo vanno a cena.

Io stesso vedendoli non posso più credere a niente.

## Oggi sembra tornare a vivere la "funzione" pubblica e politica del teatro, della tragedia. E così, ad esempio, per il suo *Agamemnone*...

Ho visto tanta gente che fa il mio stesso tipo di lavoro, esprimendosi fortunatamente in altre forme. Parliamo delle stesse cose però ognuno nella propria maniera, con i propri limiti. Romeo Castellucci, Jan Fabre o Paul McCarthy, Bruce Nauman o Diamanda Galas... E molta altra gente che non si conosce. È la loro fragilità a renderci tutti più forti.



# GINGER COMPANY

Lezione di prova gratuita.

- BABY CONTACT
- RITMICA E MOVIMENTO
- DANZA CLASSICA
- DANZA CONTEMPORANEA
- MOVIMENTO CREATIVO
- CONTACT IMPROVISATION
- MODERN JAZZ
- HIP HOP
- TIP TAP
- TANGO
- GINNASTICA DOLCE
- YOGA



GINGER COMPANY Via Plana,5 (Pzza Vitt.)Torino • Tel. 011 837692 • <http://www.gingercompany.it>

# Michael Moore ovvero il Re Mida del documentario

di Azzurra Camoglio

Data 30 settembre la notizia che la Lions Gate Entertainment, una delle due Case che si è occupata della distribuzione negli Stati Uniti di *Fahrenheit 9/11* dopo che la Disney ha impedito alla Miramax di distribuire direttamente il film da lei prodotto, ha dato vita a una sezione interamente dedicata ai documentari, diretta da Erik Wilson. Cosa ha rinvierito i fasti di un mezzo comunicativo che sembrava ormai definitivamente relegato nella soffitta dei programmi televisivi di divulgazione? Sarebbe meglio chiedersi chi: sicuramente Nicolas Philibert, autore del bellissimo *Essere e avere* (*Être et avoir*, 2002) su una scuola a classe unica nella regione francese dell'Auvergne, ma soprattutto lui, l'unico e il solo ciclone Michael Moore. Grazie agli incassi da record dei suoi film, un nuovo filone d'oro è stato trovato e nessuno è intenzionato ad abbandonarlo troppo presto. Da sempre Cenerentola dei circuiti cinematografici perché considerato un genere poco "spendibile" sul mercato, da due anni a questa parte il documentario sta vivendo una sorta di seconda giovinezza: sembrano tornati i tempi d'oro di Flaherty, Grierson e Ivens... in ordine sparso, appena usciti o di prossima uscita in Italia, si possono citare *The Corporation* (2003) di Jennifer Abbott e Mark Achbar, puntuale analisi sul concetto di corporation; *Super Size Me* (2004) di Morgan Spurlock, sulla pericolosità dei McDonald's; *Una storia americana* (*Capturing the Friedmans*, 2003) di Andrew Jarecki, sorta di viaggio nell'abisso di una famiglia accusata di pedofilia; *Mondovino* (2004) di Jonathan Nossiter, sull'impatto avuto dalla globalizzazione nella produzione regionale di vino; *The Agronomist* (2003) di Jonathan Demme, che rievoca la figura dell'attivista haitiano Jean Dominique. Ai titoli appena citati vanno aggiunti almeno il prestigioso progetto *The Soul of a Man*, serie di sette documentari girati da illustri cineasti che rievoca la storia del blues e *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* di Errol Morris, vincitore del premio Oscar come miglior documentario nel 2004, uscito direttamente in dvd; infine il vincitore delle "Giornate degli autori" dell'ultima Mostra del Cinema, *Darwin's Nightmare*, di Hubert Sauper. Se nel 2002 il Festival di Cannes ha dovuto inventarsi il premio per il proprio 55° Anniversario per ricompensare degnamente *Bowling for Columbine*, due anni dopo la giuria non si è formalizzata più di tanto e ha assegnato la Palma d'Oro a *Fahrenheit 9/11*: è la prima volta che un documentario vince la competizione dal 1956, anno in cui lo straordinario *Il mondo del silenzio* (*Le monde du silence*, 1956) diretto da Jacques-Yves Cousteau e Louis Malle si aggiudicò sia la Palma d'Oro che l'Oscar per il miglior documentario.

Agitatore e opinionista debordante, populista, sarcastico e assolutamente fazioso quanto regista e montatore divertente, geniale e assolutamente sublime, nel volgere di pochi anni Moore ha conquistato il cuore di molti e in Italia è passato dal più totale anonimato (nonostante numerosi titoli al suo attivo a partire dal 1989) all'apice della fama e della popolarità. La campagna sensazionalistica montata intorno al suo nome, la polemica per il suo palese schieramento politico a favore di Kerry nella corsa alle presidenziali made in Usa e il ruolo, assegnatigli dai media, di futuro messia alla scoperta del torbido che agita le acque dei governi democratici occidentali si fondano su uno stereotipo d'oro a morire che, ciclicamente fin dai tempi di Lumière e Méliès, torna a falsare la prospettiva con cui bisognerebbe rapportarsi al documentario e più in generale ai reportage, ossia documentario = verità, oggettività, realtà non mediata.

Al di là della varietà dei temi e dei soggetti possibili (evidente persino nella breve panoramica accennata in precedenza), che segnalano la molteplicità di interessi e ottiche che possono entrare in campo, al di là della tradizione quasi centenaria che può vantare il documentario di propaganda e militante, non bisognerebbe mai dimenticare che non è possibile posizionarsi acriticamente davanti a qualsivoglia evento per filmarlo nella massima oggettività: la presenza di uno sguardo, di un agente che orienta la prospettiva, che decide il montaggio, organizza il materiale o anche solo, prosaicamente, che guida e stabilisce le traiettorie e le angolazioni della macchina da presa rimanda a una soggettività *altra* dall'oggetto ripreso, con cui sono possibili differenti gradi di interazione e contaminazione che, in ogni caso, non raggiungono mai del tutto lo zero.

Michael Moore, che sceglie scienziamente di manifestare nella maniera più evidente il proprio orientamento, che esplicita la logica che lega i suoi materiali e sottintende la costruzione dei suoi film, che si disintessa della presunta oggettività assoluta perché ritiene più produttivo mettere in campo la soggettività che rispecchia la sua visione del mondo

(suffragata sempre e comunque da documenti ufficiali e testimonianze, a scanso di eventuali citazioni per difamazioni, del resto mai pervenute), rende partecipe lo spettatore della sua interpretazione degli eventi e allo stesso tempo, in modo forse a volte saccente e irritante, lo mette in guardia dal fidarsi acriticamente dei mezzi di comunicazione che, nella loro teorica immediatezza, nascondono sempre e comunque una mediazione, una strumentalizzazione, un asservimento a una qualche logica o opinione.

Che si sia d'accordo o meno con le tesi politiche e sociologiche espresse da Moore nei suoi film e nelle interviste, non è possibile sminuire la capacità registiche dell'uomo di Flint, in grado di sovrapporre più piani di realtà, operando contaminazioni fruttuose quanto inaspettate, giocando sui sottostessi, limando fino alla perfezione il materiale in sede di montaggio, padroneggiando fino in fondo la colonna sonora e i tempi comici. Lo si può non ritenere un grande opinionista politico, ma non si può non ritenerlo un regista abile ed esperto, a cui non interessa far finta di realizzare un programma da canali educativi: ha sempre ammesso di voler dare il proprio apporto per una causa che ritiene giusta. Non è il solo, ma è tra i più fortunati: il documentario *Comandante* (2003), che Oliver Stone ha tratto da alcune lunghe interviste con Fidel Castro, e *Memoria del saccheggio* (*Memoria del saqueo*, 2004), escursione di Fernando E. Solanas nella crisi che ha travolto l'Argentina negli ultimi anni, da tempo aspettano invano di poter arrivare in sala.

A destra  
un ritratto di Michael Moore

Nella pagina a fianco  
una scena di *After sun*, La Carniceria Teatro,  
regia di Rodrigo Garcia



## Mosca e i dubbi su Fahrenheit 9/11

di Alessia Cervini

Comincerò da un film. Un film che tutti abbiamo visto o di cui abbiamo almeno sentito parlare: *Fahrenheit 9/11*. E da un articolo che mi è capitato di leggere su un quotidiano russo qualche giorno fa.

Finezza, realtà, politica e verità: è una vecchia storia. Binomi che l'arte ha sempre tirato in ballo sin dalle sue origini, che un certo modello di fruizione estetica ha cercato di archiviare e che almeno nell'ultimo secolo sono tornati a far discutere. Almeno da quando Nietzsche ha riallacciato in modo indissolubile l'arte e la vita, in un intreccio di convinta accettazione che vuol dire volontà di potenza. Almeno da quando Heidegger ha rintracciato nell'arte l'accadere autentico della verità e l'ermeneutica ne ha fatto uno strumento di riconfigurazione del reale. Almeno da quando il cinema nelle sue teoricizzazioni più profonde si è candidato a luogo autentico di costituzione, oltre che di rappresentazione del mondo, spazio politico in grado di coinvolgere un soggetto fino ad allora ignorato: le masse. Di tutto questo i russi sembrano non avere coscienza. E Moore è paragonato in modo un po' forzato a Leni Riefenstahl, il suo film considerato alla stregua della propaganda nazista. Un esempio, peraltro mal riuscito, di estetizzazione della politica, come avrebbe detto Benjamin. Ma la possibilità della politicizzazione dell'arte? Respinta come storiografia ideologica. Se è così allora il cinema, come il teatro, non è denuncia, né lotta. Se il montaggio è, secondo uno schema che il russo riconduce al famoso "effetto Kules'ov", strumento che plasma e deforma le coscienze, il cinema si rivela essere solo una potente bomba che distrugge la capacità critica dei singoli, che fa leva in modo subdolo sulle emozioni, che scalda i cuori e crea false credenze. L'alternativa a un cinema che sollozza, diverte e distrae da una realtà fin troppo dura per essere denunciata.

Per questo Putin in una grande conferenza stampa chiede ai giornalisti del suo paese di imparare il significato della parola terrorismo, perché nessuno gliel'ha insegnata. E così fa emergere il quadro di un paese allo sbando, incapace di reagire con sensata razionalità alla minaccia di un terrorismo che invece ha un'origine e confini territoriali facilmente rintracciabili: più una lettura tendenziosa che non un dato reale. Ci risiamo: verità e finzione si contrastano in una polarità insolubile. In un paese così non c'è spazio per un'arte che urla forte come stanno le cose. E i film hollywoodiani sbancano il botteghino, mentre il teatro sopravvive come istituzione che comincia a sapere di vec-

chio. Tradizione che significa sclerotizzata memoria, passato che sopravvive a stento nei nomi alisonanti dei teatri "intitolati a". In entrambi i casi un'arte che non svela, non lacera, non configura, ma conferma una realtà che è data per scontata per il solo fatto di essere ormai acquisita. Nel paese in cui Benjamin aveva riposto la speranza di un nuovo assetto politico per mezzo di una cinematografia concretamente rivoluzionaria, si realizza la profezia adomiana di un'industria culturale che ordina, dispone, schematizza. In silenzio detta ad un intero popolo i propri bisogni e i propri sogni. Troppo lontana la *Kinopravda* di Vertov, l'idea di un cinema verità che cogliesse la vita sul fatto, nel momento stesso del suo accadere. Assurdo un cinema come quello cui pensava Ejzenstein capace di scardinare le leggi ferree della logica, di condurre lo spettatore al di là della propria condizione di normalità, di farsi incarnazione di un senso diverso da quello che l'intelletto sa riconoscere. Il film di Moore non si avvicina neppure lontanamente a quei modelli, ma riesce a creare attorno a sé un dibattito che a lui politica. Ripropone una riflessione sul rapporto fra realtà e finzione che, forse più delle altre arti, il cinema pone in un gioco incessante, rischioso, ma produttivo. Quel rapporto da cui il cinema non può prescindere. Lo sa Tarantino che della *fiction* è paladino e che questo film ha voluto premiare, lo sa il poco elegante giornalista russo che al "documentario" di Moore ha imputato un'ambiguità pericolosa e ideologica, maliziosa e tendenziosa. Quella critica è evidentemente essa stessa interessata, eppure legittima. Il rischio però è che l'arte venga spogliata volentieri di ogni contenuto di verità, di ogni velleità politica. Ridotta a semplice intrattenimento, oggetto di consumo, prodotto industriale.

In uno scenario come questo non stupisce che su un enorme cartellone pubblicitario si trovi una scritta che in russo suona così: "Revoluzia", né che quel cartellone pubblicizzato un canale televisivo. Che ci tocchi confidare nella televisione? In quel mezzo che, come avrebbe osservato Heidegger, elimina ogni distanza preservante, che non lascia apparire l'ente nella sua essenza autentica, che riduce il mondo a fondo cui attingere notizie e farne delle merci? L'esatto opposto dell'arte, dell'arte autentica. Soggetto di questa rivoluzione di nuovo le masse, omologate e indifferenziate, però. Proprio come i volti serializzati che da quel manifesto si affacciato con sorrisi tranquillizzati. In fondo siamo ancora qua.

# la buona fede!

di Sergio Bonino

Quasi duemila anni di tradizione; un numero esponenziale, in proporzione, di musicisti che ne sono stati gli autori; centinaia di atti, capitoli, bolle per disciplinarla. La musica sacra della tradizione cristiana è una galassia vastissima che si muove in parallelo e in simbiosi con la storia della musica occidentale. Alcuni punti di orientamento nella sua vastità. La centralità della parola. Dalle origini tributarie della cantillazione e della salmodia dei nostri padri ebrei, attraverso la pratica secolare della monodia che è giunta, filtrata, ai nostri giorni e che più o meno propriamente appiattiamo nella definizione di gregoriano.

La ricchezza dell'ornamentazione. Coerente con quella definizione di *jubilus* che diede Sant'Agostino, la tradizione di quei melismi che superano i confini della preghiera e del rito per esprimere la gioia con dei suoni quasi in libertà che se si riappropriassero dei microintervalli che li arricchivano secoli prima di essere riportati sui tetragrammi di Guido d'Arezzo, sarebbero parenti stretti delle intonazioni dei nostri cugini musulmani.

I conseguenti sospetti e prudenze verso ciò che di sensuale poteva essere insito nella musica, pure al servizio della verità e del culto. Sospetti che si traducono in provvedimenti atti a limitare l'utilizzo degli strumenti in chiesa, ora palesemente rei di contaminazione dall'uso di strada che ne facevano attori e giullari, ora protagonisti di lunghe anticamere: quella dell'organo, lo strumento che più assomigliava al contesto ecclesiastico, dura più di mille anni,

prima che si consolidi nell'uso. Prudenze che fanno seguire a secoli di costruzioni polifoniche sempre più ardite – per tutte, le architetture vocali tardo-gotiche dei fiamminghi e i cori "battenti" di voci e strumenti protagonisti dei culti dell'indipendente Serenissima – il rischio (sventato) di tornare alla più austera monodia con la Controriforma. Sospetti e prudenze che in campo riformato fecero tracciare limiti altrettanto austeri, nei testi come nella forma, a Calvino e fecero ordinare la distruzione degli organi al rigoroso Zwingli. Bach fu per nostra fortuna così intimamente luterano (tutta la musica è a miglior gloria di Dio) da lasciare tracce più o meno criptate della sua religiosità addirittura nelle sue composizioni per strumento solo.

Bach: a emblema dell'onestà e della buona fede che hanno animato legioni di artigiani della musica al servizio della cristianità, con tutte le sfaccettature che possono differenziarne i protagonisti, dal pio Ockeghem a Mozart – che probabilmente credeva altrettanto nelle sue pagine "massoniche" – al nostro contemporaneo Arvo Pärt che riscatta con sonorità belle e intense la mediocrità di tante preghiere cantate, pur con le migliori intenzioni, dai fedeli nelle parrocchie cattoliche facendo spesso alla musica un cattivo servizio. Per questo, e per questo imprudente e parzialissimo "distillato" sulla musica sacra, ci perdono i padri della chiesa, quel numero esponenziale di musicisti che ci hanno lavorato in quasi duemila anni e, perché no, chi a questi argomenti ha dedicato degli studi veri e seri.



## più veri del vero...

di Massimo Pasolini

Falsari dichiarati. Clonatori autorevoli. Copie viventi, conformi agli originali. Le Tribute Band imitano alla perfezione le rockstar più famose e, in qualche caso, le fanno resuscitare: Elvis Presley, i Beatles, Frank Zappa. Eseguono il loro repertorio a menadito, come loro si vestono e si pettinano, impugnano il microfono e si agitano sul palco. Sono migliaia in tutto il mondo e 700 solo in Italia. Non sono né bugiardi né ambigui, non potrebbero permetterselo: non dichiarano il falso, lo eseguono e basta. Fotocopie viventi degli idoli della loro infanzia – o più spesso dell'adolescenza dei loro genitori – ne propongono in allegria la resurrezione.

Le Tribute Band (da non confondere con le Cover-band, che sono gruppi che non si sottopongono a un processo di identificazione con i loro beniamini, non pretendono di reincarnarli, ma si limitano a riprodurre i loro successi) sono più trasparenti dei musicisti che attingono a piene mani da melodie, testi e refrain dei compositori del passato (e che intascano tutti interi i relativi diritti d'autore): le aule giudiziarie traboccano di procedimenti per plagio

contro autori di successo del Festival di Sanremo, ma anche contro celebrità in costante pole position nelle hit parade internazionali. Le Tribute Band sono più oneste anche dei crooner di lungo corso, come il canadese Michael Bublé, novello Frank Sinatra-Dean Martin, che ripropone gli evergreen senza citare, senza ringraziare pubblicamente. Sono più sincere degli occasionali frequentatori del passato canoro, come l'ex pupone da boy-band Robbie Williams, o il nostro Franco Battiato o le decine di gruppi emergenti che insinuano un capolavoro restaurato nei loro album.

Ovvio che sincerità non significa buon gusto, né, in molti casi, qualità. C'è un pizzico di patetico nelle affollatissime esibizioni delle Tribute Band di lusso. Il tempo non perdona la rievocazione nostalgica del "come eravamo": tra i giovanissimi campeggia qualche volto rugoso o qualche pancina prominente. E spesso l'allegria si tinge di macabro, come in una frenetica cerimonia funebre di New Orleans. In ogni caso, si balla e si canta a squarciagola tutti insieme, al suono dei Beatles (i più imitati: 500 grup-

pi sparsi per il mondo, in Italia il più famoso si chiama Apple Pie), dei Rolling Stones, dei Queen, dei Bee Gees, degli Iron Maiden, degli U2 (seguitissimi gli italiani Achtung Baby); ma anche di Renato Zero, Vasco Rossi, Pooh, Ligabue, Raduni e rassegne in tutto il mondo; gli italiani esordienti si ritrovano in aprile a Faenza per il Max Cover Festival.

Il proliferare delle Tribute Band di basso profilo (la maggioranza) è dovuto a un processo diffuso di bonaria imitazione. Che, per i replicanti di rango si trasforma in un business. I gestori dei locali pagano molto meno, naturalmente, questi gruppi che i relativi originali. Ma, potenzialmente, i pubblici sono gli stessi.

Eppure, alle origini del fenomeno (anni sessanta) c'era un fattore geopolitico. Troppo lontana l'Australia, troppo povera la Thailandia, troppo austera l'Unione Sovietica per potersi permettere di ospitare le star della musica mondiale. Ecco proliferare, quindi, Beatles con gli occhi a mandorla, Elton John con la pelle nera, persino un Celentano alto un metro e cinquanta.

Oggi moltissimi dei gruppi censiti da [www.tributeband.com](http://www.tributeband.com) e, per l'Italia da [www.coverbanditaliane.com](http://www.coverbanditaliane.com), sono straordinariamente somiglianti ai loro idoli. Ciò non significa che siano bravi, ma nemmeno che non lo siano. I fan misurano i loro meriti sulla base della loro capacità di coinvolgimento. Steven Soderberg, il regista di *Traffic*, ha realizzato un documentario, *Tribute* per l'apunto, che racconta la vita di chi fa il clone per mestiere. Tutto nasce per gioco, un gioco da ragazzi, un gioco di gruppo. Le voci impostate e le chitarre imbracciate per eseguire insieme le canzoni dei propri idoli. Le esecuzioni non si trasformano in altro, come nella stragrande maggioranza dei casi, non evolvono in composizioni originali: si perfezionano e basta, senza dover cambiare una nota o una parola. Il meccanismo di incarnazione degli eroi diventa perfetto. Amici e parenti applaudono. Poi le prime feste, i primi locali, i primi cachet. Alla fine il successo, decretato dal pubblico più esigente: lo zoccolo duro degli appassionati.

Come proiezioni prismatiche, a migliaia di chilometri di distanza dagli artisti più consacrati, le Tribute Band conducono la loro esistenza parallela, godendo di agi e ovazioni, invecchiando senza troppe altre ambizioni. Sinceramente grati a chi li ha fatti vivere di luce riflessa.



# il corpo non mente

di Elisa Vaccarino

Esiste una verità del corpo, in sé pensante e desiderante, più vera di quella della parola, e persino di quella del pensiero? È ben nota l'affermazione di Martha Graham, per cui "il corpo non mente mai", non può mentire. Chiaramente Martha, gran sacerdotessa di Tersicore, si riferiva alla "sua" danza, espressiva, narrativa – con i mezzi del corpo –, e anche positiva-ista e democratica-americana, di contro agli "ingombranti" codificati del balletto classico europeo, nato dai cerimoniali nobiliari di Corte. Dopo di lei, la danza occidentale ha preso altre strade e – soprattutto – si trova oggi confrontata a danze altre, non occidentali, che ci giungono per il tramite di percorsi storici indubbiamente diversi da quelli della "nostra" danza. Considerazioni che si impongono alla riflessione in sé e per sé, ma ancor più, e venenzialmente, osservando i cartelloni italiani ora in corso nelle loro punte emergenti, TorinoDanza ha il merito, con il Ballet du Rhin, di riportare il "focus" su Lucinda Childs e su un suo capolavoro epocale, *Dance*, nato nel 1979 alla BAM di New York dalla creatività e dalla complicità con-generazionale, autentica, originaria, "vera", niente pretesti occasionali, ma necessità imposta da uno Zeitgeist condiviso – della coreografa, allevata del "formalista" Cunningham (a sua volta "figlio ribelle" della Graham), del musicista Philip Glass, maestro del minimalismo, e del video-scenografo Sol LeWitt. Un'intesa, di essenziale eleganza nella concezione, che deve molto – è palmare – ai modi della musica orientale, che amplia, diversifica e complessifica una cellula sonora semplice, procedura che si riverbera, o meglio si inverte, nella struttura coreografica, che procede accumulando nuovi elementi e dettagli su una breve sequenza di base, richiedendo ai danzatori un emozionale "virtuosismo mentale", "vero", perché qui non ci può essere inganno sulla quadratura del movimento né camuffamento di eventuali imperfezioni della meccanica geometrica cogente del pezzo in un qualche costume atto a distrarre. Le semplici tute pantaloniche bianche unisex, complete di candido scarpe da tennis non concedono, infatti, errore e chi le indossa, che per di più deve anche integrare con il proprio doppio proiettato in differenti prospettive come su un virtuale palcoscenico-foglio a quadretti, secondo lo schema rarefatto – un congegno a orologeria che non perdona – ideato da Sol LeWitt. Su un fronte tutt'affatto alternativo a queste monadi stellari in attraversamento del mondo, c'è il corpo carnale, materico, duro, crudo, di Jan Fabre che porta in Emilia il suo ultimo assolo per danzatrice, Lisbeth Gruwez, *Quando l'uomo principale è una donna*, un cammino di purificazione, per interprete e pubblico, scandito dalla caduta rimata di tante gocce d'olio, da brandelli della canzone di culto *Volare* e dalle operazioni preparatorie di un cocktail Martini che sarà perfetto solo quando



lei estrarrà dalle sue parti intime, corredate di ben tre palle di ferro, "metaforicamente vere"; l'oliva necessaria e indispensabile a concludere al meglio la ricetta. Il corpo nudo, completamente unto e leggibile nella sua "muscolarità virtuosistica", "sbatte" in scena la sua verità. Una nuda verità o una verità urlante attraverso "l'abito del nudo" che, in un occidentale sempre meno vestito, ancora fa scandalo – può farlo – perché non si tratta qui di un nudo vestito di erotismo, di carne da vendere, ma piuttosto di un nudo di carne da pensare e da gridare con rabbia. Può essere vera, e questo, la rabbia teatrale? Dipende da chi la agisce o da chi la riceve? È la rabbia insita nel tema trattato o la rabbia che fa tremare e arrossire l'osservatore?

O che magari lo fa ridere di rabbia, vedi il teatro sporco e "stupicante" dell'argentino Rodrigo Garcia. Tocca, invece, a Roma/Europa indirizzare lo sguardo su quella "danza di fusione", che promette di essere una nuova frontiera di verità, più che mai forte in tempi di globalizzazione globale, di tutti con tutti/contro tutti. In questa linea ecco, dunque, Akram Khan, 30enne, britannico di seconda generazione, nato da famiglia musulmana originaria del Bangladesh, splendido danzatore di Kathak indùista, sommatamente virtuosistico nei ritmi sillabati, e di danza contemporanea neo-postmodern anglo-americana, fluida, limpida, morbidamente angolosa. Porta a Roma *Ma*, il suo ultimo lavoro, un pezzo sul crinale dell'incrocio di culture, con musica di Riccardo Nova, con un testo di supporto di Hanif Kureishi, scrittore anglo-indiano di culto, che anche il cinema ha "saccheggiato", da *My Beautiful Laundrette* in poi, con le luci di Mikki Kunttu, creatore prediletto anche da Carolyn Carlson, e con i musicisti Faheem Mazhar (voce),

B. C. Manjunath (mridanga), Natalia Rosario (violoncello). La tradizione indiana, mai rinnegata in nome di rotture avanguardistiche tutte occidentali, ma solo a suo tempo repressa dal dominio inglese, si sposa dunque con il portato di quelle nostre tali rotture novecentesche in un mix innovativo e "altro", che come sempre non corrisponde alla sola somma dei fattori, ma la supera. Ed ecco anche Sidi Larbi Cherkaoui, belga-marocchino 28enne, con *Tempus fugit* per Les Ballets C. de la B. (una denominazione che fa il verso ironicamente al nome dei Ballets Russes di Diaghilev e ai Ballets Suedois di Rolf de Maré dei primi del 900), fondati dal pedagogista-teatralista Alain Platel, il quale ultimamente con il suo team multietnico ha messo in scena da parte sua, su Mozart, *Wolf pour Wolfgang*, con il contributo "vero" di una muta di cani di razze disparate. Cherkaoui, invece, propone un lavoro fatto con dieci tra ballerini e cantanti provenienti dai quattro angoli della terra, che formano la "famiglia" umana di questo suo nuovo *Tempus fugit*, tempo di sogni, di paure, di violenze – l'argentina Lisi Estéraz ha il ruolo di una donna velata musulmana e anche di una vittima ebrea – scandito da bellissime musiche, come di regola accade nei suoi spettacoli, canti arabi del gruppo Westhm, canti del Burkina Faso e del Marocco. La verità della danza? Sono tante, adesso, le verità, sensibili, nodali, diverse, vivificanti.

**In alto**  
Lisbeth Gruwez in *Quando l'uomo principale è una donna*, regia e coreografia di Jan Fabre

**Nella pagina a fianco:**  
In basso, la cover band torinese "Siamo solo tracks", specializzata nel repertorio di Vasco Rossi; in alto, un ritratto di Johann Sebastian Bach

## ... per ritrovare il benessere



### alsoleristorante

Via Maria Vittoria 49/b Torino - Tel.011.817.02.53 - chiuso Lunedì

## dalla quarta parete allo spazio aperto

di Giusi Bivona

Teatro come aggregazione, servizio e ricerca. Fusione di costume e cultura, canale per le emozioni da condividere nella loro essenza, per ritrovarci uomini al cospetto dell'arte perché chi è in scena riflette il nostro vissuto. Così avviene in edifici di matrice tardo-barocca, dove le proporzioni richiamano quelle del sistema tonale musicale, dove lo spettatore assiste e contemporaneamente si mostra, affacciato da un palco o da qualsiasi altra postazione sempre distinta dalla scena. Dove gli spazi riecheggiano trascorsi codici sociali e gerarchici, e la rappresentazione diventa pretesto per un rito mondano, ma non ne è la ragione primaria. Fino a quando, abbattuti i confini tra le parti che costituiscono l'insieme, non è più la geometria che le dispone ma le nuove esigenze di regia, e il nuovo modo di portare la realtà sulla scena. Cambiano i contenuti e gli aspetti dell'arte teatrale, e si delineano naturalmente i nuovi profili architettonici. Alla tipologia degli antichi teatri di corte o privati si accostano nuovi modelli, essenziali, aperti, liberi da regole, basati sull'adattamento accurato dei testi in accordo con le nuove possibilità di rappresentazione. È il caso dei capannoni industriali in disuso, di vecchie officine, fabbriche ed ex cinema che assumono tutti al ruolo di nuovi contenitori di spettacolo dove nessun principio costruttivo classico ne disegna la forma, dove non si vuole allontanare l'artista dallo spettatore e dove è la natura stessa del luogo a far da padrona. Luoghi in cui il fascino viene dal fatiscante, dall'atmosfera sospesa, dalla continuità con l'esterno, dove la percezione non fa più i conti con la storia. Fluidi e compatti, flessibili e minimali hanno sapore di innovazione e cambiamento. Non per dimenticare e cancellare il modello degli impianti planimetrici di vecchio stile, che ancora esiste e si mantiene, con i suoi elementi armonici – consentendo il cambio delle scene e la progressione ordinata degli atti – con zone filtro a rimarcare la differenza tra spazi destinati al pubblico e quelli ad uso tecnico e artistico. Dove sono leggibili strati architettonici molteplici, evidenti anche agli occhi più profani, sedimentati negli anni, a volte eterogenei ma equilibrati, che ne narrano le vicende costruttive e mostrano l'opera di ingegneri e architetti al servizio di successive committenze. Come tappe di un percorso itinerante crescono dunque i nuovi poli culturali che esaltano tesori autentici della Torino antica e austera dei Savoia, lavorando nello stesso tempo all'affinamento di nuove tipologie costruttive attraverso l'uso di materiali leggeri e resistenti legati in una fusione perfetta. Nell'insieme, il cambiamento degli stili e l'evoluzione dei processi produttivi vedono risorgere edifici di interesse storico di inizio secolo come il futuro Teatro Astra, o altri più recenti come l'ex cinema Vittoria, pronto ad accogliere un auditorium per un pubblico di nicchia e programmazioni di capriccio con una doppia valenza teatral-musicale. O come le Fonderie Limone di Moncalieri, adatte alla realizzazione di progetti più ambiziosi e articolati, o come la Cavallerizza Reale, ancora intrisa di elementi caratteristici delle adozioni costruttive. Spazi tutti accomunati dall'unico obiettivo di un invito, di un coinvolgimento globale per un pubblico con diverse esigenze, che rappresentano il riflesso della contaminazione dei linguaggi, della coesione dei generi sempre più uniformati di teatro musica e danza. È il momento in cui la gestualità e la parola trovano una nuova ragion d'essere nell'abolizione delle barriere materiali, dei piani verticali e orizzontali e sovrapposti in continue variazioni di quota. La libertà di movimento favorisce diverse modalità d'espressione e si sublima in un gioco sottile e ambiguo che snatura il carattere e la memoria costruttiva per aprirsi nello sconfinamento, permettendo una più autentica rappresentazione del quotidiano, che non ha tempo per disporre e ordinare, né pazienza per assegnare posti fissi ad attori e spetta-

tore. Proprio nel rispetto delle leggi dell'arte, quale migliore terreno può fungere da campo per affinare e rappresentare la nuova percezione della realtà e innalzare sullo stesso piano tutte le componenti del fattore teatro, tutti i suoi protagonisti e i suoi significati? Da un lato, dunque, continuiamo a servirci di modelli conosciuti e ben accettati, ripensati in chiave contemporanea, riquilanciandoli al passo con i tempi senza privarli della loro traccia originaria. Dall'altro, è proprio la dispersione del contatto, della sensibilità, del senso del tempo che si vuole cantare e portare sulla scena. Ecco rivelarsi indispensabile, allora, l'utilizzo di nuovi contesti in cui diventano prioritarie la socializzazione, l'unità e la condivisione. Quale risorsa culturale di successive generazioni di registi, di attori, come di compagnie e di pubblico, questa elastica offerta getta le basi per un rinnovamento del gusto, per il raggiungimento di una cultura trasversale ed eclettica che favorisca lo studio e la sperimentazione, che possa associare l'antico all'attuale e promuovere la scelta sulla base delle proposte, prefissandosi come obiettivo l'integrazione dei linguaggi anche con l'aiuto della tecnologia, forse a conferma del fatto che "il teatro è una forma vivente in continuo cambiamento".



## Fabrizio Gonella: l'epifania del volto

di Patrizia Bologna

**Si intitola *Fatamorgana* la mostra che il fotografo Gonella ha ideato con protagonisti gli allievi della Scuola del teatro Stabile di Torino**

**Come è nata la collaborazione con lo Stabile di Torino?**

Io sto facendo un lavoro per il "Columbus Day" del 2006 a New York, una giornata dedicata alla cultura italiana: si tratta di una mostra fotografica di giovani attori usciti dalle accademie. Casualmente ne ho parlato con Mauro Avogadro e così è nata l'idea: scoprire chi sono i giovani che decidono di fare una scelta un po' alternativa. Il lavoro è appunto costruito su come sono questi ragazzi fuori dal teatro, come sono nella realtà. Non ho semplicemente fatto loro delle fotografie, ma ho cercato di conoscerli: la sera uscivamo insieme e poi io, dopo averci parlato, facevo loro delle foto. Credo che la fotografia sia uno strumento che ti permette di interagire con le persone...

**Che fotografie esporrà? Come mai il titolo della mostra è *Fatamorgana*?**

Il taglio delle mie foto è estremamente semplice e soprattutto "sporco", mi sono allontanato totalmente dalla formalità tipica dei ritratti... Volevo foto che fossero quasi anatomiche: poi, chiaramente, è difficile trattenermi da un taglio, da un'esperienza, da una composizione fotografica che comunque negli anni hai coltivato...

Il titolo della mostra prende spunto dall'effetto di fatamorgana,

un fenomeno fisico, ottico, che fa vedere i miraggi, che fa vedere l'acqua sulle strade. Una caratteristica comune ai ragazzi è di voler sfondare come attori e di essere così capaci di avere un sacco di potenzialità perché comunque hanno la freschezza e l'entusiasmo della vita...

Dopo l'inaugurazione la mostra proseguirà al Teatro Gobetti e qui l'esposizione sarà molto più classica: anche se le fotografie sono sempre le stesse sono messe in un'altra veste più idonea a una galleria d'arte.

**Qual è la sua formazione?**

La fotografia è stato sicuramente il primo amore... ho iniziato forse da bambino perché mio fratello era un egocentrico ed io ero l'unica cavia disponibile! Le prime fotografie che ho fatto mi hanno colpito come la prima volta che senti la tua voce registrata: era bello fermare un qualcosa... Poi ho studiato cinema, realizzando diversi cortometraggi. Alla fine ho ritenuto più consona alla mia personalità occuparmi di fotografia. Faccio il fotografo pubblicitario e svolgo soprattutto ricerche sul life style: sono sempre alla ricerca di persone che inseguo da tempo, di me stesso... Ecco, forse è questo che fa un ritrattista: va alla ricerca di se stesso, cioè di certe persone che per qualche caratteristica rimandano a se stessi. La bellezza della fotografia sta nel fatto che è una forma di presa di coscienza della verità. Ecco, per questo le mie fotografie non sono "truccate", ma le considero proprio come epifanie...

## Fabrizio Gonella

## FATAMORGANA

Allievi del Teatro Stabile di Torino

Inaugurazione 13 novembre ore 18.30 - 20.30

Galleria Franco Soffiantino Arte Contemporanea

via Rossini 23, Torino

L'esposizione del lavoro proseguirà al Teatro Gobetti di Torino, Sala Colonne, e in altri teatri d'Italia



# /ceronetti dona le marionette al tst

di Pietro Crivellaro



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

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

Guido Ceronetti è mattiniero e imprevedibile. Forse l'ultima volta che ci siamo salutati è stato lo scorso autunno, al suo spettacolino per la rassegna di teatro di figura "Incanti" al Teatro Juvvra. E adesso riappare così all'improvviso, perché è in ansia per la sorte delle sue marionette, danneggiate da un atto vandalico nell'attuale sede sulle colline di Urbino: di questo aveva fretta di parlarci. Sta cercando una sistemazione sicura e definitiva per tutti i materiali artistici e la piccola attrezzatura accumulati in un trentennio d'attività dal suo Teatro dei Sensibili. Ci sono anche le marionette e i fondali della *Iena di San Giorgio*, lo spettacolo che realizzò con noi nel 1985, quello con cui uscì dalla dimensione domestica e privata del teatrino d'appartamento per aprirsi al pubblico vero.

Allora, come responsabile del Centro Studi appena approdato in Piazza San Carlo dall'originaria sede di Via Bogino 8, sostenni con il neodirettore Ugo Gregoretti la proposta di adottare il teatrino di Ceronetti per farlo agire a Torino. Due anni dopo il tragico incendio del Cinema Statuto tutto lo spettacolo torinese era in ginocchio e lo Stabile stava attraversando una delle crisi più delicate della sua storia. Uno spettacolo con le marionette di Ceronetti poteva essere una novità assoluta ed esclusiva, ad un costo molto

contenuto. In realtà fu tutt'altro che semplice portare a buon fine quella produzione del tutto atipica per la struttura tecnica dello Stabile e per le disparate difficoltà che insorgevano, dal microscopico impianto luci a 12 volt, all'agibilità dell'ex-cimitero di San Pietro in Vincoli, dove alla soglia dell'estate lo spettacolo andò felicemente in scena. Venne replicato per tre settimane per una platea di una trentina di spettatori per volta, appollaiati su sedie scolastiche – scomodissime ma a norma – prese dalla sala lettura del Centro Studi. Una recita speciale venne poi allestita per il Presidente della Repubblica Cossiga, in una saletta del Quirinale, con sedie infinitamente più comode. In seguito, nel 1988 realizzammo ancora *Mystic Luna Park*, uno stralunato varietà che segnò l'esordio delle "marionette ideofore", ultima generazione di "sensibili", ancora più versatili, imprevedibili e più tipicamente ceronettiani rispetto ai personaggi delle precedenti commedie con una trama. Lo spettacolo, definito in locandina "esperimenti drammatici", fu rodato con alcune recite torinesi in spazi scenici inusitati come la sede della «Stampa», la casa editrice Einaudi, il Cottolengo e girò poi in una breve tournée che toccò Sanremo, Lugano, Milano e Firenze. Dopo il debutto in pubblico, quello fu il primo giro itinerante del Teatro dei Sensibili che presto avrebbe

sviluppato una spiccata vocazione girovaga e una predilezione per il teatro di strada. Afferma Ceronetti: «Torino è la mia città e lo Stabile è l'istituzione preposta agli affari teatrali. Dopo le traversie subite dalle marionette negli ultimi anni, non vedo approdo più logico e naturale».

La donazione – perché di vera donazione si tratta – consiste in alcune centinaia di pezzi tra locandine, manifesti, piccole scenografie, materiali vari e naturalmente le numerose marionette. Sono opere realizzate per una dozzina di spettacoli da vari artisti, tra cui non pochi torinesi: ci sono molti dipinti firmati da Giosetta Fioroni, Carlo Cattaneo, Max Pellegrini, Luigi Nervo, Mario Pandiani, Mario Monge e Stefano Faravelli, che decorò la baracca inaugurata con *La Iena di San Giorgio*; molte marionette sono state modellate da Michela Pasquali e Cristina Lorimer Givone. Guido Ceronetti in persona, il 4 ottobre scorso, in una recita espressamente organizzata del suo *Qohélet*, *colui che prende la parola*, ha potuto annunciare dal palcoscenico del Teatro Gobetti, di fronte alla platea gremita degli spettatori, l'approdo del Fondo Teatro dei Sensibili allo Stabile di Torino. Come ha scritto Osvaldo Guerrieri su «La Stampa», "le sue creature hanno vagabondato, sono state sfigiate e depredate, ma finalmente hanno una casa."



A sinistra  
*La Iena di San Giorgio*, 1985

Sotto  
Guido Ceronetti gran cerimoniere delle marionette ideofore  
Sopra  
Guido Ceronetti in *Qohélet*





# il benessere ancora in scena

di **Daria Dibitonto**

«Lineare e contraddittorio, scriveva commedie dalla tenerezza crudele e rendeva necessarie minute vicende gratuite, col piglio fiero e la consapevolezza di appartenere a una razza in via di estinzione. [...] era l'autore di quel teatro che in Italia non c'è stato: un teatro della borghesia, non considerata classe, ma, come fa dire a un suo personaggio ne *Le rose del lago*, "una condizione umana"». Così Franco Brusati apre l'articolo pubblicato su *Repubblica* il 2 marzo 1993, in occasione della scomparsa di Franco Brusati.

*Il Benessere*, firmato con Fabio Mauri, dedicato a Laura Adami, del 1959, è la prima commedia da lui scritta. Ne seguiranno solo altre cinque, perché al lavoro teatrale affiancherà sempre quello cinematografico, prima come sceneggiatore, poi come aiuto-regista di artisti come Camerini e Rossellini e infine come autore di film quali *Pane e cioccolata* (1973), che ebbe grande successo all'estero, e *Dimenticare Venezia* (1979), che fu candidato all'Oscar. Andrea Occhipinti, fondatore e anima della casa di produzione e distribuzione cinematografica Lucky Red, ha recentemente curato una interessante pubblicazione, *Un castello disincantato* (Il Castoro, Milano 2003), in cui ricostruisce, con un viaggio a ritroso in un'accurata documentazione, il percorso cinematografico di Brusati. Dello stile di Brusati, che emerge proprio a partire da *Il Benessere*, dice: «Si avvertiva la voglia di fustigare i costumi di un Paese che sentiva molto rilassato. Aveva la caratteristica di prediligere il "dolceamaro". Pensava e sosteneva, giustamente, che si poteva essere fustigatori solo se si riesce a far sorridere la gente. Era anche il suo modo di essere, di vivere: Brusati era un grande raccontatore, brillante, che però poteva gelare tutti in un istante con una battuta».

Mauro Avogadro resta affascinato da Brusati fin da quando, negli anni Ottanta, recita ne *La donna sul letto*, altra sua commedia. *Il Benessere* è un testo che avrebbe voluto mettere in scena da tempo, e che finalmente lo scorso anno ha presentato come produzione del Teatro Stabile di Torino, sollecitato dall'entusiasmo di Elisabetta Pozzi, attrice nel ruolo di Flora Mariano. Lo racconta così: «È vero che dalla pochade iniziale si attraversa il dramma e si finisce in tragedia. Per me tutto questo è di grande stimolo. Spesso, commentando il testo, mi chiedevo come avrei potuto gestire questi passaggi. Penso alla lunga scena di Giacomino con Ottavio, al ritorno di Flora, con il finale ineluttabile... Credevo di esercitare qualche provvidenziale taglio, e invece, provando, ho scoperto che è possibile prendere *Il Benessere* come una pochade "astratta". Ci troviamo di fronte a un linguaggio che è una vera e propria partitura, che richiede una "concreta recitazione astratta". La scrittura di Brusati è di grande nitore: come ogni grande scrittore, attraverso la lingua, indica modi di essere della natura umana. Nei personaggi di



Franco Brusati si nasconde una natura – di cui, in fondo, sono in qualche modo innamorato – decisamente italiana, una natura un po' bonaria e un po' cialtrona. Che comunque ancora preferisco a certo rigore assoluto e a manie colonizzatrici di altre nazioni.

Ecco: *Il Benessere*, una commedia che regala grande divertimento, presenta un'Italia in cui la gente vive in modo assolutamente individualistico, senza alcun legame con la realtà. E solo in quel mondo tutto "nostro", in quel diffuso disinteresse, si è potuto concretizzare il Ventennio fascista, o le tante vicende politiche che si sono susseguite fino ad oggi...".

«...Con *Il Benessere* ho voluto descrivere l'evoluzione della società italiana, di quella borghesia fotografata nel momento di massimo apice, finalmente libera di godere del proprio "benessere", dopo gli orrori della guerra...».

(Franco Brusati)

# /così la stampa

«... Quel testo così legato a un clima di vecchio boom economico, dove si vedono i personaggi sputare sulla morale di una gara di anticonformismo e di provocatorie esibizioni libertarie, sembra fare in qualche modo il verso all'attualità; anzi, quelle battute di alleggerimento ispirate a moduli dei grandi commediografi francesi d'anteguerra trovano nello spettacolo diretto da Mauro Avogadro per lo Stabile di Torino un mordace riscontro con lo slabbrato teatrino in cui viviamo, senza l'attuale vernice informatica e con più concessione alla fantasia figurativa nei costumi roboanti e caricati...»

(La Repubblica, 01/12/2003)

«... Si scopre, o si ritrova, il vecchio teatro borghese, il teatro di conversazione. Lo si potrà definire, come fa Avogadro, teatro di parola, non di chiacchiera...»

(Franco Cordelli, *Corriere della sera*, 03/12/2003).

«... Buona la prova degli attori che si muovono sulla bellissima scenografia di Francesco Zito, che rappresenta idealmente la metafora spaziale della condizione spirituale dei personaggi: la patina di lusso e del benessere come la prigione dorata che nasconde con il suo luccicare la disperazione della solitudine e la paura di amare...»

(Francesca Pozzar, *Messaggero Veneto*, 11/03/2004)

«... Quello di Franco Brusati è lo sguardo di un borghese colto e arguto che guarda alle complesse inquietudini e contraddizioni della sua classe indugiando su toni da fustigatore deciso ma insieme quasi pietoso. La bellezza della sua lingua – un italiano musicale, pulito, ricco, davvero piacevole a udirsi – restituisce a tutto tondo questa duttile capacità di cogliere le storture e al contempo le fragilità di donne e uomini alla strenua ricerca di sé...»

(Il Giornale, 25/01/2004)

«... *Il Benessere* denuncia, con la forza di una scrittura giovane e anticonformista, la vera condizione di una società ostentatamente felice, ma in realtà minata nei suoi valori. Parole non dette e ansia di un "altrove" forse inesistente, cecità, incapacità di comunicare canonato dunque la vita dei coniugi al centro della commedia: i due vivono il loro rapporto nel segno della libertà e in un rutilante susseguirsi di appuntamenti mondani, diciere, scaramucce di amanti e mariti offesi... Ma dietro la patina dorata di tale "benessere" si scorge la disperata paura della solitudine. Maestro di dialoghi divertenti e feroci, Brusati coniuga "cattiveria e leggerezza"...»

(In Città, 03/03/2004)

A cura di Annalisa Bocco

Sopra

Elisabetta Pozzi

A fianco

Elisabetta Pozzi e Anita Bartolucci

Teatro Carignano

9 - 21 novembre 2004

## IL BENESSERE

di Franco Brusati

con Elisabetta Pozzi, Graziano Piazza, Anita Bartolucci, Antonio Zanoletti, Martino D'Amico, Andrea Bosca, Francesco Brocchitto, Noemi Condorelli, Elisa Galvagno, Lorenzo Iacona, Cristina Odasso, Alessio Romano, Olga Rossi  
regia di Mauro Avogadro  
scena di Francesco Zito  
costumi di Giovanna Buzzi  
musiche di Daniele D'Angelo  
luci di Giancarlo Salvatori



# la peste

di Claudio Longhi

«La Peste è in sostanza una gigantesca elegia del ricordo. Camus dice che, stolidamente, gli umanisti non sanno credere ai flagelli: credono che passi, ma il flagello dura... E aggiunge: il flagello è monotono, proprio per la sua durata. Questo è un passo agghiacciante, che ci porta a capire, in definitiva, nel secondo incontro tra Rieux e Tarrou, che la Peste è la Vita. Restringere *La Peste* alla condanna del Nazismo – come peraltro Camus ha fatto, dicendo che la sua era un'allegoria dell'occupazione Nazista – è proprio, ma non rende giustizia alla complessità dell'opera: e Camus lo sapeva perfettamente, tanto da scrivere chiaramente che «La peste è la vita...».

Camus diceva di non appartenere all'Esistenzialismo: l'unico libro filosofico che ha scritto – il *Mito di Sisifo* – è, a sua detta, decisamente contro l'Esistenzialismo. Eppure Camus si muove all'interno di quella temperie culturale, e il libro cardine di certo Esistenzialismo novecentesco è *Essere e Tempo*. Dunque quello del Tempo è una dimensione nodale nella riflessione filosofica di Camus. Per lui, infatti, il problema non è solo che la vita è assurda, ma che l'uomo deve imparare a durare nell'assurdo, deve rapportarsi ad una dimensione temporale all'interno dell'Assurdo. Così, al centro de *La Peste*, c'è la dimensione temporale e della memoria. Alla fine del proprio percorso, Rieux si chiede cosa si possa guadagnare al gioco della peste e della vita, e la risposta è «soltanto la sapienza e il ricordo».

Un altro problema che trovo estremamente attuale del-

la *Peste* è quello del linguaggio. Non è un caso che tutti i protagonisti di questo romanzo, le figure di spicco, siano in qualche modo degli scrittori, o comunque persone che hanno un rapporto professionale con la parola. Ho la sensazione che uno dei temi forti del romanzo sia il rapporto che la Lingua intrattiene con la Realtà: la possibilità di "nominare" il reale e di "controllarlo" attraverso il linguaggio.

È significativa la tirata di Grand, quando, a proposito del suo romanzo, afferma che la frase che scrive non riesce ad aderire completamente alla realtà. Anche questo è un piccolo specchio, una messa in cifra dell'arroverellarsi di Rieux sul raccontare; più volte si parla dell'evidenza schiacciante, dell'evidenza che vince su tutto, e della ricerca di una parola che la possa nominare. Camus scrive dell'impossibilità di dire i propri sentimenti: quando si parla dei sentimenti, ognuno lo fa in base alle esperienze che elabora e matura nel profondo, ma poi questi sentimenti non trovano le parole per uscire e cascano nell'incapacità di ascoltare di chi si ha davanti.

A fronte di questo sclerotizzarsi di un linguaggio che è incapace ad aderire alla realtà, c'è il riflesso verso il suono inarticolato: la grida degli appestati, l'urlo della signora Loret che ossessivamente risuona nelle orecchie di Rieux; i gemiti per la morte del figlio di Othon che sono le grida di tutti gli uomini del mondo; il sibilo della peste... Sembra quasi che il suono inarticolato,

garantendo e certificando una presenza assoluta, riesca in qualche modo a sopprimere ai vuoti del linguaggio organizzato logicamente.

D'altra parte, a fronte di questa fuga verso un suono che magari non riesce ad esprimere contestualmente ma che garantisce una presenza diretta, c'è invece la strenua volontà di scrivere la cronaca. Ecco la volontà di diventare testimone di Rieux: la fiducia in una lingua che possa riscattare l'esistenza. È fondamentale, da questo punto di vista, un'affermazione di Camus, quando dice che non può esistere una letteratura dell'Assurdo, perché nel momento in cui scrivo postulo la presenza di un ascoltatore, e in qualche modo questo ascoltatore mi è fratello, e quindi sto già uscendo dall'assurdo... Il linguaggio si sclerotizza, si rifugia nel suono, ma alla fine Camus cerca continuamente la parola, la scrittura.

Trovo questa prospettiva molto attuale, sia per il contesto in cui viviamo, sia per il contesto teatrale in cui operiamo. Dopo la "post-avanguardia", la "nuova spettacolarità", la "terza ondata", il testo è già stato riscoperto, ma è comunque un elemento che continua ad essere problematico nell'esperienza teatrale contemporanea. Credo che proporre, energeticamente, un testo che rivendica di essere tale, da parte di attori che hanno fatto del rapporto con la parola l'elemento centrale della propria esperienza, sia un elemento interessante di questa operazione».

## così la stampa

«...*La peste* è come un sonno della ragione e i personaggi di Camus hanno la consapevolezza, individuale, esistenziale, che l'unica cosa da fare è battersi sempre e comunque, sia pure con un disincanto totale senza credere nell'avvento di un mondo migliore, ma proprio per affermare la grandezza, nella vittoria e nella sconfitta, dell'uomo. Per arrivare a questa consapevolezza Camus dissemina il suo romanzo di domande su cosa sia la libertà, la convivenza civile, il senso fondamentale della memoria, la solidarietà, la politica, l'amore, la presenza di dio se c'è, nel mondo... E a questi interrogativi da sempre una risposta soggettiva, che sta nel suo mondo; ma onesta sempre...»

(*L'Unità*, 10/05/2004)

«...Il romanzo di Camus viene restituito al pubblico in un'operazione scenica e drammaturgica che rispetta il senso profondo del libro, un racconto filosofico sul senso – o sul non senso – della nostra esistenza...»

(Monica Perosino, *La Stampa*, 1/05/2004)

«... Tutto si dipana con rigore e fluidità in questa narrazione che afferra gli spettatori con una forte presa emotiva, fra un andirivieni di silenziose processioni un po' magrigniane, intrecci di giovani coppie danzanti che perdendosi nelle note di Glenn Miller cercano un ultimo aggancio con la vita. Tutto è curato e senza screezi. Anche gli arredi di scena, trasportati su pedane mobili per ricostruire interni che ricordano quelli di Ingmar Bergman, così come gli abiti e gli accessori, perfetti nella loro fissità fedele all'epoca, diventano parte integrante di una narrazione che fluisce a meraviglia verso l'epilogo, quando si fa strada il bagliore di eternità che giace in fondo ad ogni sofferenza...»

(Mirella Capeggia, *La Sicilia*, 09/05/2004)

A destra  
Franco Branciaroli e Lino Guanciale

Cavallerizza Reale, Manica Lunga  
9 - 19 novembre 2004

**LA PESTE**  
di Albert Camus

© Edizioni Gallimard per l'opera originale  
traduzione di Beniamino Dal Fabbro  
con Franco Branciaroli, Warner Bentivegna  
e con Gabriella Zampani, Bob Marchese  
regia e drammaturgia di Claudio Longhi  
costumi di Gianluca Sbicca e Simone Valsecchi  
spazio scenico di Daniela Alberti  
luci di Giancarlo Salvatori  
*Teatro Stabile Torino - Teatro de Gli Incamminati*



## Albert Camus: la vita

Nato nel 1913 in Algeria da famiglia francese, visse un'infanzia difficile: il padre morì infatti nel 1914, durante la prima battaglia della Marna, lasciando la famiglia in una condizione di vera povertà. Nel 1924 inizia gli studi al Grand Lycée di Algeri. Nel 1935 aderisce al partito comunista e fonda con alcuni amici il Théâtre du Travail.

Nel 1942 pubblica il romanzo *Lo Straniero* e il primo dei suoi grandi saggi, *Il mito di Sisifo*. Nel 1947 esce *La Peste*.

Pubblica nel 1951, con successo il secondo notevole saggio filosofico, *L'uomo in rivolta*.

Muore il 4 Gennaio del 1960 in un incidente stradale a Villeblevin. Finisce in modo crudele la breve vita di uno di uno dei più grandi scrittori del nostro secolo, che aveva cercato almeno qualche frammento di significato dell'esistenza umana.

Camus per il teatro ebbe un interesse sempre molto vivo, che lo portò ad agire non solo in veste d'autore, ma anche a seguire tutti i passaggi che portano dal testo alla sua rappresentazione scenica. In un'intervista del 1959, Camus affermò di considerare il teatro il più alto e il più universale dei generi letterari, chiarendo con questa affermazione il significato di un impegno iniziato molti anni prima: precisamente nel 1935, quando, egli aveva fondato ad Algeri il Théâtre du Travail con cui realizzò molte rappresentazioni rivolte, prevalentemente, a un pubblico che di solito non frequentava i teatri. Furono esperienze caratterizzate dall'entusiasmo e dalla speranza, forse ingenua, di cambiare il mondo attraverso il teatro.

A cura di Annalisa Bocco

*La Peste* è uno spettacolo "di montaggio", articolato in tre parti, ciascuna fruibile dallo spettatore in assoluta autonomia. Ognuna delle tre sezioni in cui la rappresentazione è suddivisa non è, infatti un atto teatrale in senso stretto (ossia una porzione narrativa di un più vasto organismo di racconto), ma uno specchio in miniatura in cui si riflette l'intero universo concettuale dell'opera.

# tra classico e contemporaneo

intervista a **Valter Malosti**di **Andrea Porcheddu**

**Sono due gli spettacoli in cartellone firmati da Valter Malosti: lavori diversi per taglio e impostazioni, ma avvicinati da una comune passione per la drammaturgia contemporanea. *Giulietta* e *A Number*, infatti, segnano tappe precise nel percorso di questo regista schivo ma sempre attento alle dinamiche dell'arte contemporanea. «L'arte – afferma Malosti – può offrire un confronto al pensiero, all'indagine...». Interessante capire, allora, da quali suggestioni sia partito il regista nell'affrontare due autori diversissimi come Fellini e Churchill.**

«Cerco di lavorare mantenendo uno stretto contatto con tutte le arti, e per quanto i miei spettacoli siano sempre piuttosto "scarni", l'idea di partenza è quasi sempre un'immagine. Ho iniziato il mio percorso artistico facendo il pittore, quindi mantengo sempre, come riferimento iniziale, l'aspetto visivo: l'immagine, appunto, o la visione di uno spazio. Anche in questa prospettiva, infatti, *Giulietta* segna un confine, una tappa importante di un possibile percorso futuro...»

## È stato un incontro "cercato" quello con l'opera di Fellini?

Da tre anni pensavo di lavorare su Fellini. Intanto è, per me, un apice di lavoro fatto assieme ad un'attrice, Michela Cescon, e di un tipo di ricerca che abbiamo fatto assieme...

Per me la "sperimentazione" e la "tradizione" si incontrano sempre: nel mio lavoro ho sempre cercato un confronto con i Classici ma anche, e soprattutto, con tanta drammaturgia contemporanea. Credo, però, che sia importante lavorare con le persone, incontrare gli esseri umani; e allora l'incontro di questi anni con Michela ha segnato un percorso teatrale. Con lei abbiamo raggiunto una serie di "modalità" espressive che toccano, con il lavoro su Fellini, davvero un "culmine". L'aspetto curioso di quest'opera di Fellini è che è stato scritto, da subito, in forma di monologo, e in qualche modo ha segnato una svolta anche nella cinematografia felliniana. Federico Fellini realizzò il film, cui teneva moltissimo, ma il risultato fu molto discusso. Voleva fare una sorta di *8e1/2* "al femminile" e chiese alla Masina di farlo. Ma il risultato, forse, non fu all'altezza delle loro aspettative...

## Sempre, comunque, un'attenzione alla contemporaneità...

Certo, Sono tanti anni che mi dedico alle scritture del presente. Subendo il paradosso che vive il teatro italiano in questo ambito: la drammaturgia contemporanea è stata sempre considerata una sorta di "sorella minore" rispetto ad un teatro che nasceva dalla "visione", dalla drammaturgia della scena. Anche per me l'immagine è importante, come ho detto, ma credo sia fondamentale prestare attenzione alle creature di oggi. Mi sto dedicando al teatro musicale oltre che al cinema: ho appena diretto la nuova opera di Marco Tutino a Jesi, la nuova creazione di Corgi, pochi mesi fa un lavoro di Nyman a Genova, Glass al Piccolo Regio, con *The sound of a voice*, e ancora Fassbinder per Rai RadioTre... Devo dire, poi, che mi sarebbe piaciuto approfondire anche un'indagine sul Mito, sulla classicità, coniugandola comunque al pensiero contemporaneo...

E il lavoro su Fellini si inserisce, comunque, in un percorso di analisi delle "origini".

È un viaggio che passa attraverso un altro lavoro, fatto ad Ivrea, nella chiesetta di San Bernardino, che si intitola *Vado a vedere come diventa notte nel bosco*, tratto da un testo scritto nel 1958 da Giovanni Testori proprio per commentare gli affreschi di quella piccola chiesa. Testori faceva una critica d'arte molto "emozionale", forse poco attenta alla filologia, ma molto vicina alla lezione di Longhi. In quello spettacolo, allora, ho unito narrazione e cori popolari, e sono riuscito a restituire quella chiesa, quel passato, alla città, al territorio, che non la conosceva. Dunque, nel 1958 Testori scrive quel testo, pochi anni dopo, nel 1962 Fellini scrive in forma di monologo il suo

*Giulietta*, e ancora poco tempo dopo, Pasolini scrive *Orgia*, opera sulla quale sono spesso tornato. Anni cruciali per la cultura italiana, troppo in fretta dimenticati, che pongono una base per la drammaturgia contemporanea, per quelle che sono le "nostre" radici. Testori, Fellini e Pasolini sono tre enormi "porte" per aprire una lettura del nostro passato e del nostro presente...

## Che tipo di attore richiede la drammaturgia contemporanea? In *A Number* dirige un attore del calibro di Andrea Giordana...

Non ho mai avuto "prevenzioni": mi sono sempre piaciuti gli attori "di tradizione". Mi piacciono gli attori tecnicamente forti, che abbiamo gli strumenti classici di un attore dell'Ottocento, ma che siano anche, al tempo stesso, assolutamente coscienti di quello che fanno...

Con Andrea lavoriamo molto bene: lui, con questi lavori, come avvenuto già in *Bedbound* ad esempio, ha avuto la possibilità di esprimersi in modi in cui non era abituato. E, anche in questo caso, si comporta da grande attore, confrontandosi con Michele Di Mauro, che proviene da un percorso non convenzionale, in un incontro-scontro decisamente positivo. Gli piace lottare, gli piace il confronto: Andrea, Michela sono attori duttili e propositivi, hanno un loro mondo che io assolutamente cerco di rispettare. Non impongo la mia visione, anzi cerco di lavorare sulle intenzioni, sui ritmi, ma ascolto gli attori se sono coscienti del loro corpo e della loro intelligenza. Devo solo mettere gli attori nella condizione di essere bravi, di essere a loro agio. Magari riempiendo il percorso di trappole e ostacoli, ma senza impedire il loro libero flusso: mi piace portare la forza e il cuore degli attori al pubblico.

## Progetti futuri?

Con Michela Cescon stiamo pensando ad un progetto su *La signorina Julie* di Strindberg. Però voglio continuare ad indagare le radici del nostro essere, magari lavorando, ancora una volta, sui classici. Senza mai dimenticare, però, i nostri contemporanei...



**Teatro Garybaldi di Settimo Torinese**  
26 - 31 ottobre 2004

## A NUMBER (più di uno) di Caryl Churchill

traduzione di Pino Tierno  
adattamento di Valter Malosti e Pino Tierno  
con Andrea Giordana, Michele Di Mauro  
regia di Valter Malosti  
costumi di Mariella Visalli  
musica di Aphex Twins  
luci di Francesco Dell'Elba  
*M.A.S. Juvavara - Teatro Moderno*  
con il sostegno del Sistema Teatro Torino

**Teatro Gobetti**  
30 novembre - 5 dicembre 2004

## GIULIETTA

di Federico Fellini

adattamento di Vitaliano Trevisan  
(dal racconto *Giulietta* di Federico Fellini. Ed. Il melangolo)  
uno spettacolo di Valter Malosti  
con Michela Cescon  
scene di Paolo Baroni  
costumi di Patrizia Tirino  
marionette di Gianni Busso  
musiche originali di Giovanni D'Aquila  
musiche di Nino Rota e Fatboy Slim  
luci di Francesco Dell'Elba  
*Teatro di Dioniso*  
in collaborazione con Piccolo Regio di Torino - Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare  
Un progetto Residenza Multidisciplinare di Ivrea e del Canavese

In alto  
Andrea Giordana e Michele Di Mauro in *A Number*

A fianco  
Michela Cescon protagonista di *Giulietta*

# i ragazzi della via della scala

Teatro Gobetti

2 - 14 novembre 2004

## I RAGAZZI DI VIA DELLA SCALA

ovvero cinque storie scellerate

di Ugo Chiti

con Massimo Salvianti, Lucia Socci,  
Dimitri Frosali, Andrea Costagli, Giuliana Colzi  
e con Maurizio Lombardi, Alessio Venturini,  
Teresa Fallai, Daniel Dwerryhouse, Francesco Mancini  
regia di Ugo Chiti  
scene di Daniele Spisa  
realizzazione costumi Giuliana Colzi  
luci di Marco Messeri  
suono di Roberto Nigro  
Teatro Metastasio Stabile della Toscana - Arca Azzurra Teatro

*I Ragazzi di Via della Scala*, che ha vinto il Premio Candoni 2002, conclude la trilogia intitolata *La recita del popolo fantastico*, preceduto da *Il Vangelo dei buffi* (1996) e *Quattro bombe in tasca* (2000).

I ragazzi di via della Scala si raccontano le fiabe di paura, le leggende delittuose, le storie orrorifiche. I racconti si intrecciano con le vite dei narratori in un doppio gioco di rappresentazione dove il "quotidiano e il "fiabesco" diventano sublimazione ed esorcizzazione di paure, angosce e smarrimenti dell'infanzia, in una metafora riflessione su un'età indifesa dell'uomo e, più in generale, in una parabola sull'abuso e sulla violenza. La cifra della scrittura è quella consueta dell'alternanza fra il comico e il tragico con un linguaggio grottesco, divertito e allusivo, immerso spesso in una sospensione onirica e insieme con forti accenti popolari.



# nella solitudine dei campi di pallone

"Non esiste né punteggio, né formazione, né partite. Gli stadi cadono tutti a pezzi. Oggi le cose succedono solo alla televisione." La profezia di Borges e Casares s'è infine avverata.

Un'accogliuta di tifosi si raccoglie tra i ruderi degli stadi, dove si aggira un vagabondo, uno strano sacerdote ossessionato da un'unica domanda: quando è stata giocata l'ultima partita? Deambulando fra le macerie della sua memoria, il narratore finisce per evocare alcuni momenti della vita di Diego Armando Maradona, facendo del "divino scorfano" di Napoli una sorta di beato martire. Quest'ossessione, però, è il segno di un legame profondo che lo lega al genio del calcio mondiale e sarà questo legame a svelarci infine chi è questo narratore... o almeno chi crede di essere...

Teatro Garybaldi di Settimo Torinese  
9 novembre - 13 novembre 2004

## NELLA SOLITUDINE DEI CAMPI DI PALLONE

opera pedestre

di e con Antonio Marfella

musiche e suoni Federico Odling  
eseguite in scena da Raffaele Sorrentino  
spazio e luci Francesco Saponaro  
costumi Ilaria Cinefra

Le Nuvole / Rossetiziano



# italiani cìncali!

*Italiani Cìncali!* è il primo dei due spettacoli del progetto elaborato dal Teatro dell'Argine sull'emigrazione italiana verso il nord-Europa nel secondo dopoguerra. Emigranti considerati di "scarto" rispetto a quelli che se ne partirono per l'America o per il nord Italia perché «lì si andava per restare, mentre chi veniva "arruolato" in Svizzera, in Germania o in Belgio si trovava nella condizione di eterno stagionale».

Teatro Garybaldi di Settimo Torinese  
18 - 20 novembre 2004

## ITALIANI CÌNCALI!

Parte prima: minatori in Belgio

di Nicola Bonazzi e Mario Perrotta

diretto e interpretato da Mario Perrotta  
voci amichevolmente registrate  
da Peppe Barra, Ferdinando Bruni, Ascanio Celestini,  
Laura Curino, Elio De Capitani  
Compagnia del Teatro dell'Argine - ITC Teatro di S. Lazzaro  
in collaborazione con il Comune di San Lazzaro di Savena,  
Assessorato alla Cultura  
con il patrocinio del Ministero per gli Italiani nel Mondo



## traviata

*Traviata* è una storia profondamente radicata nel nostro immaginario, nella nostra cultura alta, ma anche nella meravigliosa memoria "nazionalpopolare", fatta di libretti d'opera, di arie imparate da bambini, di frasi improbabili eppure diventate nostre ("Questa donna pagata io l'ho", "Parigi, o cara, noi lasceremo"...). Ed è anche una storia assolutamente attuale. Non solo le Traviate, Margherite o Violette sono disperatamente alla ricerca di un ruolo, un'identità, una legittimazione, ma le loro eredi sono – ancora oggi – al centro di un'infinita quanto ipocrita battaglia sociale che le vorrebbe di volta in volta redimere o fiscalizzare, senza mai porsi la questione di coloro che – ancora oggi – non possono fare a meno di comprarsi, insieme al corpo delle donne, un'identità virile...

**Teatro Gobetti**  
16 - 28 novembre 2004

### TRAVIATA

**L'intelligenza del cuore**

di Lella Costa e Gabriele Vacis

regia di Gabriele Vacis  
scena di Lucio Diana  
music and light designer Roberto Tarasco  
*IRMA Spettacoli srl - Milano*



## andromaca

**Teatro Garybaldi di Settimo Torinese**  
25 - 27 novembre 2004

### ANDROMACA

**Poema eroicomico in prosa**

di Euripide

uno spettacolo di Massimiliano Civica  
con Andrea Cosentino  
*Compagnia Civica - Cosentino*

Neottolema è partito alla volta del santuario di Apollo. Tra i membri della sua famiglia si accendono liti generate da vecchi rancori, gelosie, odio. Ogni personaggio fa delle scelte decisive, convinto che, al suo ritorno, il signore della casa premierà le sue ragioni e punirà i colpevoli. Ma, alla fine, un messaggero annuncerà che Neottolema è morto subito dopo la partenza, prima ancora che ogni disputa avesse inizio.

In uno spazio vuoto, con al centro una poltroncina-trono, un unico attore interpreta tutti i ruoli della tragedia, alternando discorsi in prosa, versi in una traduzione ottocentesca e una riscrittura farsesca dei cori. Un solo attore-burattinaio per far apparire personaggi che tentano di persuadere un interlocutore inesistente, perché ci si salva e ci si disperava in solitudine.



## victor o i bambini al potere

Scritto nel 1926 e messo in scena nel 1928 da Antonin Artaud *Victor, o i bambini al potere*, presenta uno "spaccato" prettamente borghese. Due coppie di sposi trentenni e i loro due bambini: Victor di nove anni e Esther di sei, fratellastri per adulterio. Victor, come Esther, è un ragazzo precoce, alto un metro e novanta, dotato dell'infantile, crudele e impertinente mancanza di tatto che mette in difficoltà le tacite connivenze e i comodi compromessi degli adulti, obbligando la realtà a mostrare la sua vera faccia.

Mario Missiroli ambienta lo spettacolo nel '28, sia per far rivivere le atmosfere e l'*appel* erotico dell'epoca *charleston* che per ricordare la generazione perduta, riandando da Vitrac e Artaud, scacciati dal movimento surrealista di André Breton proprio mentre fondano il "teatro della crudeltà" che influenzerà tutto il teatro del '900.

**Teatro Carignano**  
30 novembre - 5 dicembre 2004

### VICTOR O I BAMBINI AL POTERE

di Roger Vitrac

con Paolo Bonacelli, Valeria Ciangottini  
regia di Mario Missiroli  
scenografia di Lorenzo Ghiglia  
costumi di Elena Mannini  
*Teatro di Sardegna*

## l'uomo dell'armadio

*L'uomo dell'armadio* è un testo tragico e struggente che narra di un uomo/bambino segregato in casa da una madre folle. Obbligato al seggiolone fino all'età adulta, nutrito solo di poltiglie e pappine, viene poi improvvisamente abbandonato, costretto dalle circostanze a subire, a contatto con il mondo esterno, una serie di allucinanti prove di sopravvivenza.

Il protagonista è un bravissimo Eugenio Allegri, autentica maschera di tristezza innocente e di ineluttabile immaturità; solo, con le poche cose della sua misera vita, qualche canzone dei Beatles, a mantenere un legame con il mondo esterno e i ricordi di un'immaginaria infanzia felice, deciderà di rifugiarsi per sempre nel suo armadio dove nessuno lo potrà raggiungere.



**Teatro Garybaldi di Settimo Torinese**  
30 novembre - 5 dicembre 2004

### L'UOMO DELL'ARMADIO

di Ian McEwan

Conversation with a cupboard man © Ian McEwan,

first published by Jonathan Cape Ltd 1975

edito in Italia da Einaudi

con Eugenio Allegri

regia di Giorgio Gallione

scene e costumi di Lorenza Gioberetti

luci di Pietro Ferraris

*Teatro dell'Archivolta*

*Piccola Società Cooperativa Artigianum*

*in collaborazione con XXXVI Festival di Borgo Verezzi*

*con il sostegno del Sistema Teatro Torino*



