

Poste Italiane. Spedizione A.p. 70% - D.C.B. Torino - n. 4/2006

teatro/ PUBBLICO

English version
inside

20

06



TEATRO
STABILE
TORINO
FONDAZIONE



Spettacoli 2006 ottobre/novembre

info

biglietteria TST

Via Roma, 49

Tel. 011 517 6246

orario 12.00 - 19.00, lunedì riposo

numero verde

800 235 333

informazioni 24 ore su 24

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

vendita telefonica

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

orario 12.00-18.00 dal martedì al sabato

biglietteria on line

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

www.teatrostabiletorino.it
info@teatrostabiletorino.it
redazione@teatrostabiletorino.it

Teatro/Pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Progetto Grafico Stoppini.org

In redazione

Ilaria Godino (caporedattore)

Daria Aime (impaginazione), Lorenzo Barello (video),

Patrizia Bologna (redattore), Silvia Carbotti (web)

Art consulting Paola Manfrin

Segreteria organizzativa Loredana Gallarato

Relazioni esterne Elisabetta Donat-Cattin

Hanno collaborato a questo numero

Francesca Bicchieri, Guido Curto, Furio Di Castri,

Lisa Ferlazzo Natoli, Ernesto Ferrero, Maria Grazia Gregori,

Oswaldo Guerrieri, Gianna Lupo, Valter Malosti,

Carlo Majer, Gabriele Vacis, Alessandra Vindrola,

Dario Voltolini, Luca Scarlini

Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino

Tel. 011 5169 404

Direttore responsabile Andrea Porcheddu

Stampa Ages Arti Grafiche

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

Chiuso l'11/10/2006

PRODUZIONI TST OTTOBRE/NOVEMBRE

Lo specchio del diavolo

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri

21 ottobre - 12 novembre

Le lacrime amare di Petra Von Kant

Teatro Astra

2 - 15 novembre

R&J Links

Cavallerizza Reale, Manica corta

2 novembre - 17 dicembre

Disco Pigs

Cavallerizza, Maneggio Reale

3 - 10 novembre

OSPITI TST OTTOBRE/NOVEMBRE

Marciel in Italia - I Colori della Vita

Teatro Carignano

24 - 29 ottobre

Cipputi

Teatro Gobetti

25 - 29 ottobre

Le due zittelle

Teatro Alfieri

31 ottobre - 5 novembre

Matematico e impertinente

Teatro Vittoria

4 - 8 novembre

Lettura scenica de *La Didone*

Teatro Gobetti

6 novembre

Didone

Teatro Carignano

7 - 9 - 11 novembre (recita Tst 11 novembre)

Smemorando - la ballata del tempo ritrovato

Teatro Gobetti

13 - 19 novembre

Il padre

Teatro Carignano

14 - 19 novembre

Il piccolo principe

Casa del Teatro Ragazzi e Giovani

14 - 19 novembre

Fedra

Teatro Vittoria

18 - 19 novembre

Ivanov

Teatro Carignano

21 - 26 novembre

La dolorosissima tragedia romana di

Tito Andronico

Teatro Carignano

28 novembre - 3 dicembre

La casa d'argilla

Teatro Vittoria

29 novembre - 17 dicembre

(riposo dall'8 al 10 dicembre)

Finale di partita

Teatro Gobetti

30 novembre - 7 dicembre

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro
PUBBLICOTorino
Teatro
d'Europa

di Agostino Re Rebaudengo

Prematuro fare bilanci, tirare le somme di molti anni passati all'interno del Teatro Stabile di Torino. Ma qualche considerazione – nel momento in cui si apre una nuova stagione – è consentita. Intanto, vale la pena sottolineare come il Tst si sia consolidato come una delle realtà più dinamiche ed innovative della scena nazionale. Di questo voglio ringraziare, naturalmente, non solo i membri del Consiglio d'Amministrazione, ma anche i tecnici, gli artisti e tutti coloro che lavorano – con modalità e compiti diversi – per e con il teatro. Abbiamo avuto anni molto vivaci, pieni di scoperte e invenzioni, con battaglie ed impegni che ci hanno spinto ad un lavoro serio e costante, al quale non ci siamo sottratti. Abbiamo avuto, in città, interlocutori e compagni di strada attenti e consapevoli, a partire dall'amministrazione comunale che ha seguito ed incoraggiato il nostro percorso di trasformazione e aggiornamento del Teatro Stabile di Torino. Ora, come recita lo slogan, semplice ed efficace, di questa stagione, il Teatro Stabile di Torino è davvero un Teatro d'Europa.

Diamo il via alla nuova stagione, dunque, partendo da un dato – semplice, ma significativo. Il servizio di vendita on line realizzato sul nostro sito, www.teatrostabiletorino.it, all'avanguardia in Italia, è stato apprezzato dai torinesi, al punto che, in pochissimi giorni, sono stati raggiunti i 1000 abbonamenti venduti.

Partiamo da qui, perché questa conferma di fiducia e di entusiasmo da parte della città significa molte cose. Intanto che la Fondazione del Teatro Stabile di Torino è nel cuore dei cittadini, appassionati di teatro, di spettacolo e di cultura che trovano nel nostro cartellone rinnovati spunti di interesse.

Il Tst ha fatto grandi passi in questi ultimi anni: una attenta politica di apertura di spazi teatrali, volta a connotare sempre al meglio la proposta culturale ed

SEGUE A PAGINA 2

/ottobrenovembre/06

Re Rebaudengo_Torino Teatro d'Europa; **Porcheddu**_verso la stagione; **Il restauro del Carignano**_Marconi, Bivona, Crivellaro; **Ricordi teatrali**_Orengo, Curto, Di Castri, Ferrero, Guerrieri, Vindrola, Voltolini; **Pozzi**_teatro aperto; **Goebbels**_passione e creazione; **Stagione**_Latella, Scarlini, Gregori, Vacis, Malosti, Majer, Biondi, Ferlazzo Natoli...

/Ricordi dal Carignano

di Nico Orengo

Mi è sembrato che il Carignano potesse o dovesse chiudere quando Davico Bonino, allora direttore dello Stabile, si mise ad offrire il caffè nella piazza antistante il teatro. Per carità, era un gesto gentile: ma mi sembrò un pessimo segno, per un teatro così glorioso che certo non ha bisogno di offrire né caffè né gelati per attirare spettatori... È uno dei più bei teatri italiani.

Allora, il mio ricordo è di un momento difficile, attraversato in quegli anni, perché anche simbolicamente siano definitivamente superate simili difficoltà...

Penso, infatti, che il Carignano sia uno spazio unico: un teatro di così forte valore storico, con uno spazio così caratterizzato, permette solo un certo tipo di spettacolo. Non andrebbe usato in maniera indiscriminata per un "recital" o per una performance "di avanguardia" o di ricerca, ma andrebbe in qualche modo fatto vivere senza polvere, per degli spettacoli che siano dei classici, esattamente "in costume" come è rigorosamente "in costume" il teatro. Questo accostare e mescolare epoche diverse in realtà danneggia sia lo spazio del teatro che lo spazio del testo. Rischio di museizzazione? No, non ci sarebbe perché sarebbe come entrare in uno spazio delle meraviglie, in un altro tempo. E allora, l'incontro di due tempi – anche sfasati tra loro, ma che siano un tempo del classico – potrebbe fare un effetto carambola, un effetto superiore. Ma credo, comunque, che la città di Torino abbia assolutamente bisogno del Carignano, credo che ogni città italiana dovrebbe potersi permettere il lusso e la memoria viva di un teatro come il Carignano. Guai se non esistesse!

(Testimonianza raccolta da Gianna Lupo)

/Uno sguardo
sulla stagione

di Andrea Porcheddu

Cosa possiamo, e dobbiamo, aspettarci dalla stagione 06-07 del Teatro Stabile di Torino? Nel momento in cui si alza il sipario sul primo spettacolo in cartellone, possiamo cercare di individuare alcuni percorsi, tracciare alcune linee guida di una proposta teatrale che, al di là dei numeri e della complessità, offre considerevoli spunti di riflessione.

Nel panorama variegato della scena nazionale, Torino ha un ruolo delicato: osservata speciale, l'anno scorso, per il superprogetto *Domani*, la città ha felicemente superato l'esame, e lo strascico di polemiche astiose o di perplessità speciose non ha intaccato la voglia di fare della capitale sabauda una "fabbrica di cultura" di livello europeo. Dopo il Premio Europa, e l'ingresso dello Stabile nella Ute, i più avrebbero tirato un sospiro di sollievo, e si sarebbero felicemente accomodati in poltrona.

Invece, sembra incredibile, quest'anno si rilancia: Torino e il suo teatro non si fermano, e continuano a soffiare sulle ceneri ancora ardenti della passione teatrale, per far bruciare ancora di più gli ardori di registi, attori, tecnici, scenografi e costumisti...

Insomma, *Domani* non è bastato: e la stagione che si

SEGUE A PAGINA 2

artistica ampia ed articolata; una offerta di biglietti ed abbonamenti indirizzata anche ad un pubblico giovane e adeguata agli standard del contemporaneo; una certificazione Iso che garantisce serietà e qualità della struttura; la nuova immagine disegnata e coordinata dal gruppo Pirella; uno sguardo sempre più aperto all'Europa e ai fermenti artistici internazionali. Sono questi i capitoli principali di un progetto ancora in atto.

In questo senso, l'ingresso dello Stabile di Torino nella prestigiosa Union des Théâtres d'Europe è il segno di un nuovo ruolo che spetta alla nostra struttura e alla città: fare parte della Associazione dei Teatri d'Europa, infatti, non vuol dire mettersi al petto una medaglia per fregiarsi di nuovi titoli privi di sostanza, ma vuol dire assumere compiti che una istituzione culturale, di respiro internazionale, deve poter svolgere.

Da tempo, abbiamo investito nella produzione di spettacoli: gli ottimi risultati raggiunti con il progetto *Domani*, ideato da Luca Ronconi e Walter Le Moli, ci ha spinto a continuare in un percorso di investimento e artistico capace di fare di Torino un centro di produzione culturale competitivo in Europa, al pari delle grandi istituzioni teatrali dell'Unione.

Anche in questa prospettiva, dunque, la creazione di un nucleo permanente di attori – realizzato in accordo con Teatro di Roma e Fondazione Teatro Due – rappresenta una prospettiva di lavoro che si colloca nel quadro dell'attuale internazionalizzazione ed europeizzazione del nostro sistema socio-economico e culturale. La strutturazione basata sulla presenza di attori permanenti è ispirata alle modalità produttive e creative europee.

Inoltre, la prospettiva di ampliare e strutturare il dialogo tra musica e prosa – in una dinamica accezione delle arti, come terreno di incontro e scambio – ha spinto a cercare sempre

più l'incontro tra Teatro Stabile e Teatro Regio, nel tentativo di creare una istituzione culturale, unica in Italia, che consenta davvero l'apertura di percorsi artistici comuni. Da tempo, e con interessante seguito da parte del pubblico, il Tst ha intrapreso un'indagine nei territori del teatro musicale, collaborando anche con altre istituzioni della città, come l'Unione Musicale: vale la pena, allora, proseguire in questo cammino, individuando nell'incontro con il Regio una concreta possibilità di sviluppo.

La stagione 06-07, dunque, si apre all'insegna di innovazione e tradizione: nella continuità di scelte artistiche e nell'apertura a nuove ipotesi. La realizzazione di progetti speciali significativi come "Torino Spiritualità" o "De Senectute" ha salutato questa nuova stagione, che vedrà, tra breve, la chiusura del teatro Carignano destinato ad un necessario restauro: in questo significativo progetto, che intende fare dello storico teatro di Torino un rinnovato e più fruibile motore di cultura e spettacolo, riponiamo molta fiducia.

Ci avviamo al 2007, allora, con la consapevolezza che molto ancora si può fare, ma anche con la tranquilla serenità che scaturisce dalla felice risposta del pubblico torinese. Il primo spettacolo dell'anno, *Lo specchio del Diavolo* – che riprende e rilancia la proposta del 2005-2006 – segna così un simbolico passaggio di testimone: con la presenza sistematica di spettacoli internazionali, con il Premio Europa per il Teatro, con le proposte innovative e affascinanti con le coinvolgenti ospitalità del Teatro Vittoria, dell'Astra, del Gobetti, della Cavallerizza, delle Fonderie Limone, dell'Alfieri, della Casa del Teatro Ragazzi, e – tra breve – anche del Teatro Nuovo, lo Stabile è sempre più il teatro di una città d'Europa.

(A.R.R.)

UNO SGUARDO SULLA STAGIONE
segue dalla prima

inaugura, pur non avendo un moloch altrettanto emblematico, si amplifica in una rete di progetti che tessono una trama a tinte davvero forti.

Iniziamo, allora, dalle produzioni: oltre alle sacrosante riprese di due spettacoli intriganti, vivaci, intelligenti come *Lo specchio del diavolo* e *Il silenzio dei comunisti*, trionfalmente accolti dal pubblico, Luca Ronconi decide di confrontarsi con quel capolavoro fantascientifico che è *Farhenheit 451* di Ray Bradbury. Chi ha visto il film (peraltro poco riuscito) di Truffaut può tranquillamente scordarselo: qui avremo a che fare con ben altro...

Poi, Valter Malosti riprende il geniale *Disco Pigs*, un raro esempio di drammaturgia inglese ben fatta in Italia, e torna al suo corpo a corpo con Shakespeare, allestendo *Macbeth*. Malosti sta vivendo una fase di grande creatività e rigore, quindi lecito attendersi qualcosa di significativo da lui. Gabriele Vacis e Roberto Tarasco, intanto, ormai definitivamente assurti al ruolo di "animatori" – nel senso più alto e bello – di cultura a tutto campo, straordinariamente efficaci per la città, tornano a scardinare i codici di *Romeo e Giulietta*, attivando ulteriori Links.

La stagione, poi, offre anche uno dei talenti emersi dall'ultima generazione di registi, Antonio Latella che, dopo un decennio o quasi passato febbrilmente ad investigare classici e contemporanei, sembra aprire una fase di consapevole maturità artistica: dopo il bellissimo *Medea*, presentato all'incredibile Festival delle Colline Torinesi, torna a Fassbinder – di cui aveva già allestito *Querelle* – per una versione di *Lacrine amare di Petra von Kant*, aligdo e tagliente, che si preannuncia davvero intrigante.

In tutto ciò, non poteva mancare il direttore dello Stabile, Walter Le Moli: il quale ha mosso i primi passi con il gruppo di attori e attrici, giovanissimi – nuovo nucleo stabile dei teatri di Torino, Roma e Parma – nell'allestimento di *Antigone* per il febbraio 2007. Alla tragedia di Sofocle faranno seguito altre quattro produzioni, guidate da direttori italiani e stranieri, in un percorso assolutamente inedito per il panorama nazionale e forse più vicino, per prassi e modalità, a contesti nord-europei.

Già questo basterebbe per tanti teatri italiani. Ma non per una città abituata alla produzione industriale di qualità, come Torino.

Allora, negli innumerevoli spazi agiti dal Tst, ecco il progetto di Elisabetta Pozzi al Vittoria, dedicato alla scoperta di nuove drammaturgie; ecco gli straordinari appuntamenti di "teatro musicale" con l'ipercontemporaneo Goebbels, con la struggente *Didone* barocca di Cavalli-Busenello, con la romantica versione dell'*Edipo a Colono* di Felix Mendelssohn-Bartoldy. E chi non ne avesse abbastanza, può cogliere la temperatura del teatro presente, grazie alle numerose ospitalità della stagione in atto. Si parte con la geniale ironia di Marciel, che sciorinava felicemente tra cinema e teatro, con un'inventiva maliziosa capace di travolgere chiunque: Marciel fa del sincretismo un virtuosismo, e porta il video a teatro in territori mai raggiunti prima. Ma la stagione torinese è ricchissima: ricerca e innovazione, ma anche tradizione e grande scuola sono le matrici su cui si stampa il cartellone 06-07. Raffaello Sanzio e Pippo Delbono, Emma Dante e Arturo Cirillo, Vincenzo Perrotta e Lisa Natoli, ma anche Castri e Orsini, Mariano Rigillo, Toni Servillo e Anna Bonaiuto, Mascia Musy, Maria Paiato, Eros Pagni, Laura Curino, Luca De Filippo, Ascanio Celestini e molti, molti altri...

A loro si aggiungono gli ospiti internazionali, a partire dall'*Ivanov* di Tamàs Ascher già applaudito a Roma, che portano a Torino le pulsioni e le tendenze della scena europea, cui si aggiunge la vivace scena torinese, giovane e meno giovane, per capire cosa si agita in città.

E allora possiamo tornare alla domanda iniziale: cosa ci aspettiamo da questa stagione? Sembra di poter dire che ci possiamo attendere molto. Possiamo mettere all'erta i nostri sensi, aguzzare le orecchie e spalancare bene gli occhi, perché a Torino il teatro è vivo, pieno di possibilità, sfaccettato e colorato. Ci sono lingue, culture, genti, che si danno appuntamento sui palcoscenici della città. Forse vale la pena esserci.

(A.P.)

A sinistra,
Luigi Lo Cascio, Maria Paiato e Fausto Russo Alesi in *Il silenzio dei comunisti*



Restauro come ripristino testuale

Intervista a Paolo Marconi
di Giusi Bivona

L'architetto Paolo Marconi firma, con un gruppo composto da valenti tecnici ed architetti, il progetto di restauro e riuso del Teatro Carignano di Torino e racconta a Teatro/Pubblico come quest'opera di recupero si inserisce nel territorio della città

In quale modo il recupero del Teatro Carignano s'inserisce nel tessuto urbano torinese ed in particolare nella Piazza?

Il Teatro era un'estensione fisica e di costume della Corte dei Carignano, la quale lo usava come luogo d'incontro quotidiano (il Principe e la Principessa, ognuno salendo al Palco dei Principi con la propria Scala) coi parenti, gli amici ed i clienti della Corte. La platea, come per tutti i Teatri pre-moderni, era aperta al pubblico borghese il quale peraltro vi stava in piedi, come si vede d'altronde nella rievocazione de La Fenice a Venezia fatta da Visconti. I principi lo usavano, oltre che per gli spettacoli teatrali (le Commedie), anche per i giuochi di acrobati, per la scherma e per la musica da camera. Il Teatro quindi è una vera e propria appendice del Palazzo Carignano, l'opera straordinaria di Guarino Guarini, venuto tra Sei e Settecento dalla Sicilia, come Juarra, alla Corte dei Savoia.

Come è stato ricostruito il rapporto con l'antistante palazzo dei principi di Carignano?

Il rapporto con il Palazzo è stato da noi addirittura rinforzato - dopo gli interventi di Benedetto Alfieri che ne hanno "aggiornato" il prospetto sulla

Piazza - con il ricorso ad una parafrasi parziale del testo del Palazzo Carignano (il quale fu genialmente "rigonfiato" sulla piazza da Guarino Guarini con il ricorso allo schema sinuoso della facciata), per quanto riguarda la forma ed il materiale di rivestimento. Ciò è avvenuto per la realizzazione delle scale di sicurezza del Teatro - di rozza confezione moderna in acciaio, sui fianchi dell'edificio - in una forma che "cita" il tema sinuoso della facciata del Palazzo, rivestita con laterizi che citano anche il tema a stella ottagonale caro a Guarini.

Nuovo golfo mistico: quali vantaggi da questo inserimento? E quali sacrifici per la sala teatrale, a livello distributivo-funzionale?

I vantaggi sono quelli che derivano dalla possibilità di ospitare un'orchestra moderna, seppure non di grandi dimensioni, per spettacoli d'impostazione successiva a quelli previsti dal teatro seicentesco; il sacrificio della sala è minimo, e consiste in un paio di file di poltrone, le quali d'altronde non avevano una buona visibilità della scena data la conformazione originaria. Si ricordi che, nel caso di orchestre medio-grandi, l'orchestra era costretta comunque ad invadere la sala. Certo, il Teatro non potrà mai ospitare - date le sue caratteristiche tipologiche e spaziali - spettacoli come quelli del-

l'Arena di Verona o della Scala a Milano, ma potrà divenire palcoscenico semmai, come già convenuto con la Direzione, di orchestre di musica da camera o piccoli spettacoli teatrali come le commedie in musica goldoniane.

Nel suo Il recupero della bellezza, lei cita, tra gli obblighi dell'architetto, quello di intendere il restauro come ripristino, reinterpretando la bellezza delle città o dei borghi. Quale forma prende il suo pensiero nel restauro architettonico del Carignano?

Solo noi italiani, nel mondo, siamo rimasti a credere che il restauro di ripristino sia "peccaminoso", convinti dalle roboanti invettive di Cesare Brandi del 1963 e dalla Carta di Venezia del 1964. In realtà, lo stesso vocabolario italiano c'insegna che il restauro consiste nel ripristino testuale delle preesistenze - sempre che esse valgano la pena di restaurarle, cosa difficile e costosa - ed inoltre la prevenzione contro i ripristini, le "copie", è dovuta al fatto che l'unica industria fine italiana, dal tempo in cui iniziarono i Giubileo, è quella della falsificazione a scopo di dolo delle opere d'arte mobili ed esportabili, ma non certo delle architetture che non sono né l'una cosa né l'altra.

L'opinione pubblica italiana, e soprattutto l'opinione degli architetti, è stata sedotta dal tono apocalittico dei divieti di copia in quanto falsificazione, confondendosi circa l'oggetto da restaurare, anche perché il restauro filologico è difficile e richiede molto studio ed attenzione. Ma sono convinto che torneremo presto ad allinearci col mondo, e vi sono molti buoni segnali in questa direzione, che provengono oggi anche dai Paesi orientali.

Nel caso del Carignano, abbiamo parafrasato un testo seicentesco, così come oggi Sting sta parafrasando i testi di Dowland, autore musicale elisabettiano: cosa c'è di male, a parafrasare un tema barocco tuttora bello e seducente, come la sinuosità del Carignano?

In questa pagina, Platea del Teatro Carignano: situazione in progetto

Interventi architettonici al Carignano

Ancora oggi, il Teatro Carignano conserva la continuità storico-architettonica con il contesto urbano Sei-Settecentesco nel quale è inserito, a partire dal palazzo antistante di Emanuele Filiberto di Carignano che lo commissionò a Guarino Guarini. Anche l'inserimento all'interno dell'isolato San Pietro, del quale è parte integrante, deve le sue motivazioni alla realizzazione del progetto di una piazza regolare e di un teatro privato costruito a metà Settecento, per il principe, con un elegante portico ideato dall'architetto regio Benedetto Alfieri.

L'assialità tra il teatro e il palazzo, attraverso la piazza, non era altro che la testimonianza dell'esistenza di un sistema autonomo che costituiva una zona di comando esclusiva dei Carignano, distaccata da Piazza Castello e situata su questo piccolo e quasi privato frammento di città.

La prima concezione spaziale del teatro era quella che vedeva la sala costituita da quattro ordini di logge, con una "piccionaia" e con la platea dotata di una trentina di panche su cui sedere. L'idea progettuale dell'Alfieri era quella di utilizzare il portico come passaggio per le carrozze in arrivo dall'attuale Via Principe Amedeo con uscita verso l'attuale via Cesare Battisti.

Il portico, quindi, era importante elemento di filtro, di unione con la città, con funzione di collegamento, di approdo e di sosta a metà tra esterno e interno.

A seguito di un incendio che devasta l'intero fabbricato, il teatro viene ricostruito nel 1786 su progetto dell'architetto Giovanni Battista Ferroggio.

Nella prima metà dell'Ottocento, diversi sono gli interventi di restauro subiti dalla sala che solo nel 1845 assumerà l'aspetto osservabile ancora oggi, in particolare nelle decorazioni. Infatti, la configurazione attuale del teatro è definita proprio negli anni '40 dell'800, quando vengono eseguiti i lavori su progetto dell'architetto Carlo Sada, in occasione del rinnovamento del gusto promosso da Carlo Alberto.

Il cambiamento radicale della distribuzione di platea risale al 1865, a seguito di un rifacimento generale che coinvolge il teatro sotto diversi profili e in particolare dipinti di platea, soffitto, dorature, e pannelli dell'arco di proscenio.

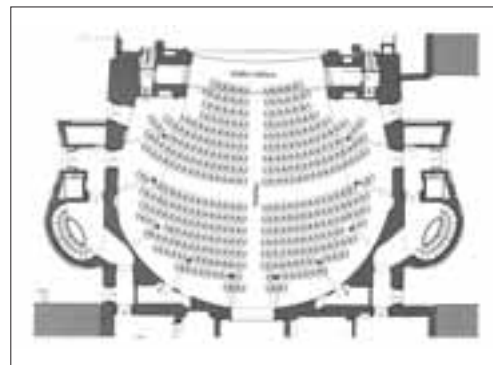
Verso la fine dell'800 e precisamente nel 1885, viene realizzato un salone sotterraneo su progetto di Pietro Carrera, la Sala delle Colonne, utilizzato nel corso del tempo con diverse destinazioni, ancora oggi sconosciuto alla maggior parte del popolo torinese.

I cambiamenti radicali avvengono però nel primo Novecento, quando muta la struttura portante della sala e la conformazione geometrica della parte posteriore dell'edificio, a seguito del rinnovamento urbanistico di Via Roma.

Gli anni Trenta, inoltre, sono decisivi per l'ingresso del cemento armato in tutta la struttura della sala, nonché per la sostituzione degli arredi, degli impianti e delle tecnologie fino al dopoguerra. A partire dal 1977, con la gestione del Teatro Stabile di Torino, gli arredi di sala e di palco, i tendaggi, i velluti, le moquettes, l'intonacatura e la tinteggiatura degli spazi di accoglienza per il pubblico mantenuti ancora fino agli anni '90.

Prossimo a tornare cantiere, il Carignano si prepara dunque, ancora una volta, ad un intervento radicale finalizzato alla riacquisizione del valore e del prestigio perduti, come perla del patrimonio architettonico e culturale della città.

(G.B.)



Grandi nomi al Carignano

di Pietro Crivellaro

Nel XII capitolo dei *Mémoires* Carlo Goldoni ricorda come nel 1751 la compagnia Medebac con cui allora lavorava trascorse la primavera e l'estate a Torino. «Non conoscevo Torino; e mi parve una deliziosa città. (...) Gli attori a Torino rappresentavano le mie commedie con buon successo; erano abbastanza applaudite, ma c'erano certi tipi curiosi che a ogni novità dicevano "c'est bon, mais ce n'est pas du Molière"». Goldoni giustifica la reazione osservando che «i torinesi, gente assai per bene e gentilissima, sono molto vicini al costume e agli usi francesi, parlano familiarmente quella lingua e quando vedono arrivare un milanese, un veneziano o un genovese usano dire: "è un italiano"».

Tuttavia, punto sul vivo, il commediografo veneziano replicò amabilmente ai pregiudizi dei torinesi componendo per loro una commedia in cinque atti e in versi, senza maschere, il cui «titolo e argomento erano Molière in persona». Dopo le prove del nuovo spettacolo, Goldoni si trasferì a Genova prima di vederlo rappresentato. Seppe poi da Medebac che la novità era molto piaciuta a Torino, cosicché venne prontamente ripresa al ritorno della compagnia a Venezia, dove il successo fu confermato. Dal "Giornale di Torino" del 21 aprile 1751 sappiamo che la compagnia di Goldoni rappresentava le sue commedie nel «teatro del Serenissimo signor Principe di Carignano».

Dal 1727 all'occupazione francese del 1798 il Teatro Carignano svolgeva una programmazione complementare a quella del Teatro Regio per la comune gestione da parte della Nobile Società dei Cavalieri. Grazie alle sue più ridotte dimensioni e ai minori costi di gestione, l'attività del Carignano risulta più intensa e più varia del grandioso Teatro Regio. Dopo la ricostruzione e l'ampliamento del 1753 attribuiti a Benedetto Alfieri, la nuova sala alterna regolarmente spettacoli in prosa e in musica.

Nell'arco di oltre due secoli e mezzo sul palcoscenico del Carignano sono passati i maggiori protagonisti della storia dello spettacolo. Il busto bronzeo di Vittorio Alfieri posto sulla facciata del teatro dal Comune di Torino nel 1903, centenario della morte del grande astigiano, attesta lo stretto legame del poeta con la storica sala realizzata dallo zio Benedetto Alfieri, architetto di corte e suo tutore negli anni giovanili. Qui nel 1762 il tredicenne Alfieri ebbe l'ispirazione a divenire poeta assistendo per la prima volta a uno spettacolo, l'opera buffa *Il mercato di Malmanite*. Sul palcoscenico del Carignano, nel giugno 1775 ebbe il battesimo artistico con la rappresentazione della sua prima tragedia, da lui definita "Cleopatra". Nel 1800 le memorabili interpretazioni del *Saul* e della *Virginia* da parte di Antonio Morrocchesi e di Elisabetta Marchionni inaugurarono la fortuna delle tragedie alferiane che segneranno l'Ottocento risorgimentale.

Negli anni della Restaurazione, dal 1821 al 1855, il Carignano fu la sede ufficiale della Compagnia Reale Sarda, costituita sul modello della Comédie Française e considerata la più illustre antenata degli attuali teatri stabili. Dopo l'esordio con *L'atrabiliare* di Alberto Nota (29 aprile 1821), la Reale Sarda rappresentò tra l'altro alcune novità del giovane Angelo Brofferio e nel 1832 allestì *Ester d'Engaddi* e *Gismonda da Mendrisio* due nuove tragedie di Silvio Pellico, appena consacrato da fama europea con *Le mie prigioni*. La massima celebrità sulle scene di quegli anni fu la "primattrice" della Reale Sarda Carlotta Marchionni, regina del repertorio classico. Sotto il suo patrocinio, nel 1842 l'Accademia Filodrammatica costruì l'attuale Teatro Gobetti dove l'attrice è ricordata da un bassorilievo: al Gobetti, come si sa, venne fondato nel 1955 il Piccolo Teatro della Città di Torino, ovvero il Teatro Stabile di Torino, ideale discendente della storica compagnia sabauda.

Nella Reale Sarda si formò Adelaide Ristori, la massima attrice ottocentesca, che esordì quindicenne nel 1837 ricoprendo il ruolo di "amorosa ingenua". La Ristori rimase nella compagnia fino al 1841 e vi tornò come "primattrice" nel 1853. Nel 1855, per reagire alla cruciale crisi subita dalla Reale Sarda al venir meno del sussidio regio, inutilmente difeso da Brofferio contrapposto a Cavour, la Ristori persuase il capocomico Domenico Righetti a compiere una tournée a Parigi. Qui l'attrice ottenne un clamoroso trionfo nell'interpretazione della *Mirra* alferiana che destò l'entusiasmo, tra gli altri, di Dumas père, Théophile Gautier, Scribe, Lamartine, George Sand, Musset, Vigny. Anche dopo lo scioglimento della Reale Sarda, l'Unità d'Ita-



lia e il trasferimento della capitale, il Carignano mantenne la tradizione di spettacoli d'alto livello. Qui nel 1880 il canavese Giuseppe Giacosa fece allestire *Il Conte Rosso* dalla compagnia di Cesare Rossi. Qui nel febbraio del 1882 Sarah Bernhardt fu per la prima volta a Torino con *La Signora delle camelie* di Dumas fils. Qui soprattutto, il 14 gennaio 1884, la giovane Eleonora Duse ottenne il suo primo clamoroso successo nella parte di Santuzza in *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. Al Carignano nel 1886 debuttò in Italia come direttore d'orchestra nell'*Edmea* di Catalani il diciannovenne Arturo Toscanini. Nell'autunno 1888 la *Carmen* di Bizet ascoltata al Carignano suscitò l'entusiasmo di Friedrich Nietzsche venuto a curarsi a Torino, prima di precipitare nella demenza.

Nel Novecento si segnalano al Carignano numerose prime rappresentazioni: *L'egoista* di Carlo Bertolazzi con Ferruccio Benini (1901), *La Sirena ricanta* di Rosso di San Secondo (1908), *Il matrimonio di Casanova* di Renato Simoni con Tina Di Lorenzo e Armando Falconi (1910), *Nemmeno un bacio* di Roberto Bracco (1912), *Il ferro* di Gabriele D'Annunzio (1914), *Le nozze dei Centauri* di Sem Benelli con Ermete Novelli e Lyda Borelli (1915) e soprattutto *Il piacere dell'onestà* dell'allora emergente Luigi Pirandello, interpretato dal giovane Ruggero Ruggeri. In quegli anni il teatro fu frequentato in veste di cronisti teatrali dai giovani Antonio Gramsci e Piero Gobetti: quest'ultimo ebbe qui una celebre controversia artistica con Ermete Zacconi.

Ruggeri sarebbe tornato regolarmente al Carignano negli anni della maturità con applaudite interpretazioni: *Più che l'amore* di Gabriele D'Annunzio che nel 1935 riaprì il teatro "ridimensionato" in seguito ai lavori della nuova Via Roma, *Tristi amori* di Giacosa (1941), nuovamente *Il Piacere dell'onestà* (1944) ed *Enrico IV* di Pirandello (1950-51-52). Sono inoltre passati al Carignano tutti i maggiori protagonisti della scena italiana che hanno segnato il Novecento: Memo Benassi, Emma Gramatica, Paola Borboni, Renzo Ricci ed Eva Magni, Sergio Toffano, Vittorio Gassman, Laura Adani, Rina Morelli e Paolo Stoppa, Eduardo De Filippo, Dario Fo, Tino Buazzelli, Turi Ferro, Romolo Valli, Rossella Falk.

Nel 1961, centenario dell'Unità d'Italia, il Carignano ospitò compagnie straniere di grido come il Theater Guild di New York e il nascente Living Theater, alfiere dell'avanguardia. Fu allora che il giovane Teatro Stabile di Torino compì il balzo dall'umile Gobetti alla più prestigiosa sala della città (allora ancora affidata alla gestione Chiarella, fino al 1977) con un memorabile allestimento di *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht diretto da Gianfranco De Bosio. Negli anni successivi il Carignano ospitò il ritorno alla prosa del popolarissimo comico torinese Erminio Macario, di volta in volta affiancato da Carlo Campanini, Rita Pavone, Franco Barbero, Gipo Farassino.

Dopo l'*Arturo Ui*, dal 1961 lo storico teatro settecentesco ha ospitato i maggiori spettacoli realizzati dallo Stabile di Torino in mezzo secolo di vita: *Enrico IV* di Pirandello, regia di José Quaglio, con Salvo Randone (1964), *Anconitana - Bilora* del Ruzante, regia di De Bosio (1965), *La locandiera* di Carlo

Goldoni, regia di Franco Enriquez, con Valeria Moriconi (1965), l'adattamento teatrale di *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1966), *Il sogno* di August Strindberg con Ingrid Thulin (1970); la serie di allestimenti diretti da Mario Missiroli: *Zio Vanja* di Anton Cechov, con Gastone Moschin, Annamaria Guarnieri, Monica Guerritore e Giulio Brogi (1977), *Verso Damasco* di August Strindberg con Glauco Mauri e una magnifica scena di Enrico Job (1978), *I giganti della montagna* di Pirandello (1979), *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, con la scena di Giulio Paolini e Paolo Bonacelli protagonista (1983). Dopo l'esperienza del duo Missiroli-Job, l'esiguo palcoscenico del Carignano è riuscito a ospitare grandiosi allestimenti diretti da Luca Ronconi come *Fedra* di Jean Racine (1983), *Mirra* di Vittorio Alfieri che rivelò Galatea Ranzi (1988), *Besucher* di Botho Strauss con Franco Branciaroli (1990), *Strano interludio* di Eugene O'Neill con Massimo De Francovich (1990), *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal, con Umberto Orsini e Marisa Fabbri (1990), *Misura per misura* di William Shakespeare con Massimo Popolizio (1992) e, più recentemente, *Peccato che fosse putana* di John Ford (2003). Nel frattempo sono nate al Carignano le produzioni più importanti della direzione di Gabriele Lavia (*Commedia senza titolo* di Cechov, *Non si sa come* di Pirandello, *Il misantropo* di Molière) e sono passati alcuni dei più rigorosi spettacoli firmati da Massimo Castri da *Gl'innamorati* di Goldoni a *Madame de Sade* di Yukio Mishima.

Accanto alla regolare programmazione degli spettacoli di prosa di maggior livello, sul finire del Novecento è stata felicemente riscoperta l'originaria vocazione del Carignano a ospitare allestimenti operistici di dimensione contenuta, d'intesa con il Teatro Regio, e spettacoli musicali d'intesa con Settembre Musica. Questa storica destinazione è stata più incisivamente sostenuta negli ultimi anni dal direttore Walter Le Moli che ha voluto far allestire nella sala settecentesca *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni riportato da Davide Livermore al suo naturale contesto musicale e *La tempesta* con musiche di Henry Purcell e Carlo Galante, realizzato in coproduzione tra Teatro Stabile e Teatro Regio per le Olimpiadi della Cultura-ItalyArt. Lo stesso intento ispira l'imminente ospitalità all'opera *Didone* di Francesco Cavalli, gioiello del teatro musicale barocco coprodotto dalla Fenice di Venezia con l'Unione Musicale di Torino.

Infine, accogliendo la decima edizione del Premio Europa per il Teatro, il settecentesco teatro ha una volta di più confermato la sua tradizionale funzione di sede di alto prestigio per i maggiori incontri ospitati da Torino. Il convegno internazionale del teatro è stato coronato il 12 marzo 2006 dalla consegna del riconoscimento al premio Nobel per la letteratura Harold Pinter, festeggiato da un recital di Jeremy Irons. Per il grande drammaturgo inglese si è trattato di un gradito ritorno, essendo egli già venuto al Carignano nel 1997 per assistere alla prima del suo dramma *La serra*, allestito da Carlo Cecchi.

In alto,
dal Progetto: sezione longitudinale

Pagina a fianco,
Inquadramento urbanistico e cartografia

/Ricordi teatrali

Teatro/Pubblico ha chiesto a scrittori, musicisti, giornalisti le loro impressioni sul Teatro Carignano, tra ricordi personali e riflessioni su questo storico spazio torinese

Ricordo un teatro caldo, avvolgente, vellutato. Ricordo, mentre ancora frequentavo la facoltà di Lettere, il mio primo abbonamento allo Stabile, sull'onda del grande amore per il teatro nato in me per merito di un docente straordinario e indimenticabile: Gian Renzo Morteo. Ricordo anche i pomeriggi dei Venerdì Letterari quando, mentre frequentavo ancora il Liceo classico, mi sentivo così grande, adulto, intelligente e maturo nel seguire compunto le belle conferenze dell'ACI al Teatro Carignano.

Un ricordo più recente e assai privato è di uno spettacolo teatrale, in verità assai noioso, allietato da un bacio appassionato rubato ad una neuropsichiatra infantile nell'ombra complice di un palco. Ricordo ancora, se ben ricordo, un Carmelo Bene straordinario, oramai molti anni fa.

È uno spazio scenico antico e raro, da tutelare come uno scrigno prezioso, stando attenti e non stravolgerlo nel corso dei restauri. È un luogo emblematico di Torino che contiene una parte di Storia di questa nostra città oggi un po' in crisi d'identità.

GUIDO CURTO
CRITICO D'ARTE

Sono arrivato a Torino nel 1969, quando c'era ancora la nebbia. Avevo 14 anni, mi piaceva il jazz e abitavo nella periferia industriale. Una delle prime sere in cui ho avuto il permesso di uscire da solo, sono andato a vedere il quartetto di Gary Burton che suonava al Carignano. Ancora oggi ricordo perfettamente l'atmosfera magica della piazza, le sue luci soffuse, l'ingresso austero del Teatro e il suono stupendo del jazz. Quella sera ho cominciato ad amare Torino e il mio futuro di musicista è stato segnato. Dopo vent'anni, quando ho avuto il privilegio di salire su quel palcoscenico, è stato come chiudere un cerchio fondamentale.

Così, prima che arrivassero gli altri artisti, ho sentito il bisogno offrire al Teatro un mio tributo di riconoscenza suonando un concerto da solo.

La sala silenziosa e i palchetti vuoti mi hanno sorriso e io li ricorderò per sempre.

Un valore assoluto. È il teatro più bello della città, un capolavoro di architettura e un gioiello dell'acustica.

Vedere o fare uno spettacolo al Carignano è un'emozione unica, un vero e proprio tuffo nell'arte.

FURIO DI CASTRI
MUSICISTA

Quando avevo vent'anni, ero ricco di molte incertezze, come tutti, ma di una cosa ero sicuro: il teatro era il luogo delle scoperte, delle emozioni, della costruzione del sé. Credo non ci sia stato abbonato allo Stabile più devoto, più incantato, più adorante. Partecipavo al rito collettivo del palcoscenico con la gratificazione profonda che viene da una fede liberamente scelta. La fede era quella di una verità poetica e umana che per me il teatro rappresentava come nessun altro genere artistico. È difficile spiegare a un ragazzo d'oggi che cosa significavano gli spettacoli brechtiani di Strehler, dove il messaggio progressista e la lettura della Storia (avevamo bisogno di credere) si sposava alla rigorosa eleganza della regia, delle scene, dei costumi: al senso d'una infallibile orologeria. Mi sono emozionato per Milly che cantava "Tutta vele e cannoni..." o per Franco Parenti/Arturo Ui, per la giullarate irridenti e il gramelot di Dario Fo, per l'opulenza rubensiana di Franca Rame, per la professionalità senatoriale dei "Giovani", De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, che poi magari non erano tanto giovani. Il Carignano o il Gobetti rimangono per me legati a quelle epifanie di senso, a quelle sciabolate di significato che mi facevano capire qualcosa del mondo e di me e di noi. Ne uscivo esaltato e pacificato al tempo stesso. E ancora oggi, ogni volta che entro in quelle sale "formative" avverto una tenerezza nostalgica, un senso di profonda gratitudine per i registi e gli attori, per De Bosio, Trionfo, per Luigi Vanucchi che restò Pavese anche fuori della scena, fino al medesimo gesto estremo. Sì, adesso che ci penso, se dovessi indicare una patria, sono proprio quei due templi tanto amati che davano spazio e voce ai "migliori anni della nostra vita".

ERNESTO FERRERO
DIRETTORE EDITORIALE FIERA DEL LIBRO



Che cosa è stato per me il Carignano? Potrei cavarmela dicendo: un luogo di lavoro. Mai però un luogo di lavoro è stato così segnato dalle scoperte, dalle emozioni, dalla commozione, a volte dalla delusione. Non dimenticherò mai che, anonimo spettatore pagante, al Carignano ho visto recitare Peppino De Filippo in una delle sue fragorose, meravigliose farse. Né dimenticherò la sera in cui Franco Parenti, sbucando dal sipario ancora chiuso, annunciò fra le lacrime che Eduardo era morto.

In questi due episodi c'è, credo tutta intera, la tradizione d'arte e la tensione civile che ha contrassegnato la lunga storia del Carignano. Non posso dimenticare che per molti anni questo è stato il teatro della città, ha incarnato le spinte migliori della sua borghesia, ha accolto i suoi slanci e i suoi fervori, ha rispecchiato il suo gusto per quel che Primo Levi ha definito "un lavoro ben fatto". Il Carignano è "ben fatto". Provate a parlarne con un qualunque attore o a un regista. Vedrete un lampo di gioia sprizzare dal suo sguardo, poiché questo palcoscenico così "ben fatto" è un alleato di chi lo occupa, non un avversario. Chi siede in platea, poi, ha l'impressione di trovarsi dentro la cassa di un violino. Certo i tempi cambiano e, con i tempi, cambiano anche il teatro e le sale teatrali. Occorrono spazi diversi, il teatro all'italiana può apparire a volte inutilizzabile. È comprensibile, è giusto. Ciò non vuol dire, però, che sul Carignano e sulle sale che più gli somigliano occorrerà stendere un velo museale. Come una sonata di Vivaldi avrà sempre bisogno di un violino, così la parola poetica non potrà mai fare a meno del Carignano. Il sublime non potrà mai cambiare casa.

OSVALDO GUERRIERI
CRITICO TEATRALE

Maggio 1992. Sono sprofondato in una delle eleganti sere di velluto del Carignano, il sipario si chiude e viene annunciato l'intervallo. Non è un sollievo: è la terza pausa della serata, è l'una del mattino, e c'è ancora un terzo atto, che sembra interminabile, di *Misura per Misura* di Luca Ronconi. È la prima, e il maestro ha "sforato" un po' con i tempi. Il pubblico delle grandi serate, che non sempre è composto da aficionados del teatro, fa fatica a restare, cerca onorevoli e dignitose vie di fuga. Non che lo spettacolo non sia bello: ma il caldo fa impazzire tutti. Il guaio è che i teatri storici, seppur bellissimi, offrono le sedute più scomode di tutti i luoghi di spettacolo: strette, calde, e basta che qualcuno si muova un poco e incominciano a ondeggiare le teste per intere file, alla ricerca di una nuova visuale del palcoscenico.

Confesso che per diverso tempo al solo pensarci ho odiato quel *Misura per misura*. Anzi, da allora ho un po' paura di andare in un teatro storico a fine stagione. Ma se penso al Carignano, lo rivedo in quella calda e lunghissima notte, indissolubilmente legato a quello spettacolo. Non per la faticaccia a cui ci assoggettammo, ma perché la scenografia ideata da Ronconi riproponeva, a specchio, la platea del teatro, con le sue belle file di palchi, da cui gli attori recitavano. Mostrando - Ronconi allora era direttore artistico del Teatro Stabile - quanto il teatro si può legare e prendere vita dal territorio, e poi trascenderlo senza tradirlo. Con il senno di poi, tutta quella fatica per restare fino alla fine... ne è valsa la pena.

A teatro conta l'ingegno, l'invenzione, la voglia di dire e suggerire, di far immaginare, non il luogo in sé. Lo spazio in cui si fa il teatro può aiutare o costituire uno svantaggio, può condizionare fortemente uno spettacolo che sta facendo una tournée, ma non è mai, a priori, "inadatto". E questo vale anche per un teatro storico come il Carignano: che, per la sua storia e bellezza, non deve essere accantonato solo perché oggi gli spettacoli reclamano spazi di più moderna concezione in cui rapportarsi al pubblico, e neppure essere ridotto a contenitore di "prosa per vecchie signore". Deve continuare a vivere ed essere vitale, ospitando spettacoli ed eventi "a misura" della sua estetica e delle sue possibilità tecnologiche, elementi che possono giocare a favore del coinvolgimento dello spettatore. Sarebbe triste immaginare Torino, città che tanto invoca una dimensione europea e più turistica, senza il suo più grande teatro storico in funzione: c'è qualcosa di più bello che uscire nella notte sulla piazzetta, dopo lo spettacolo, e tornarsene a casa con un "pinguino" di Pepino in mano?

ALESSANDRA VINDROLA
GIORNALISTA

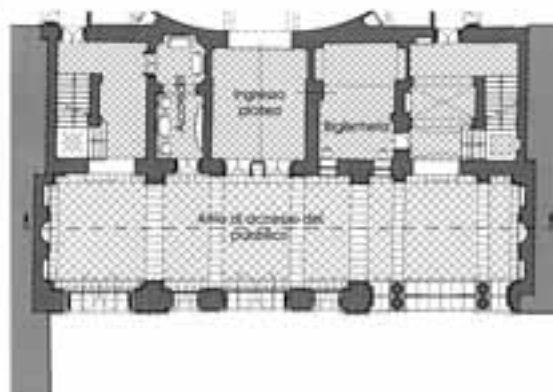
Ho molti ricordi personali, tutti molto cari, legati ovviamente a rappresentazioni teatrali che ho amato o che mi hanno colpito, in qualche modo. Tuttavia, se posso fare un passo di lato, devo dire che il ricordo più tenero legato a questo spazio magnifico riguarda una questione molto privata e personale. Mia moglie un giorno si trovò sul palco del teatro per introdurre una rappresentazione dal punto di vista storico-letterario. Bene, io mi ricordo perfettamente quel momento, con lei al centro del palco, da sola, a leggere un testo. Cosa posso dire? Siccome sono un sentimentale, questa è l'immagine che mi porto dentro più di ogni altra.

Come spazio, il Carignano è al centro stesso dell'anima e della mente del cittadino torinese, perché nel tessuto urbano si colloca esattamente nella zona che ha visto Torino diventare centrale per la storia del nostro Paese. Quindi come luogo fisico, il Carignano è un punto centrale. Per la scena culturale, come si è venuta delineando negli anni recenti, questo spazio ha un ruolo importante, ma da riconquistare giorno per giorno, incessantemente, come altre realtà. Questo ne fa un luogo vivo oltretutto storico, naturalmente.

DARIO VOLTOLINI
SCRITTORE



Planta dell'atrio



Planta dell'atrio



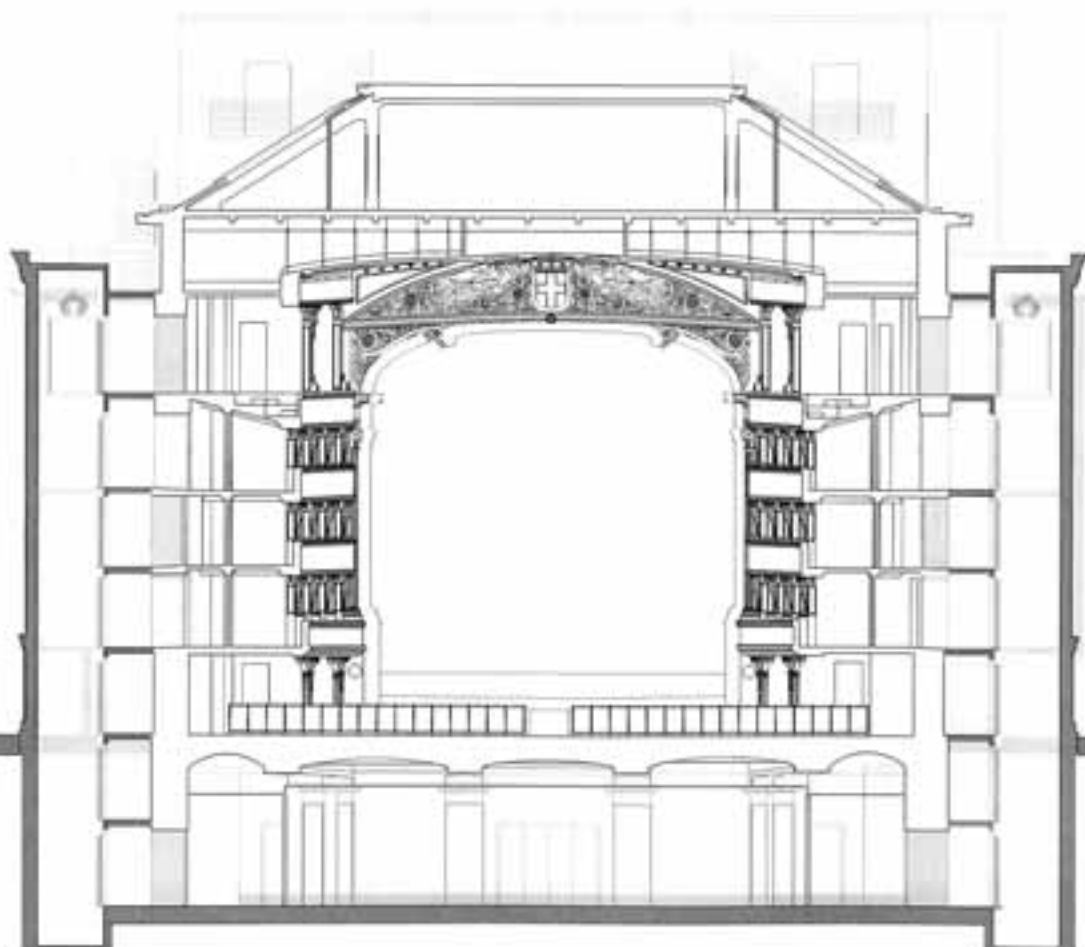
Sezione longitudinale



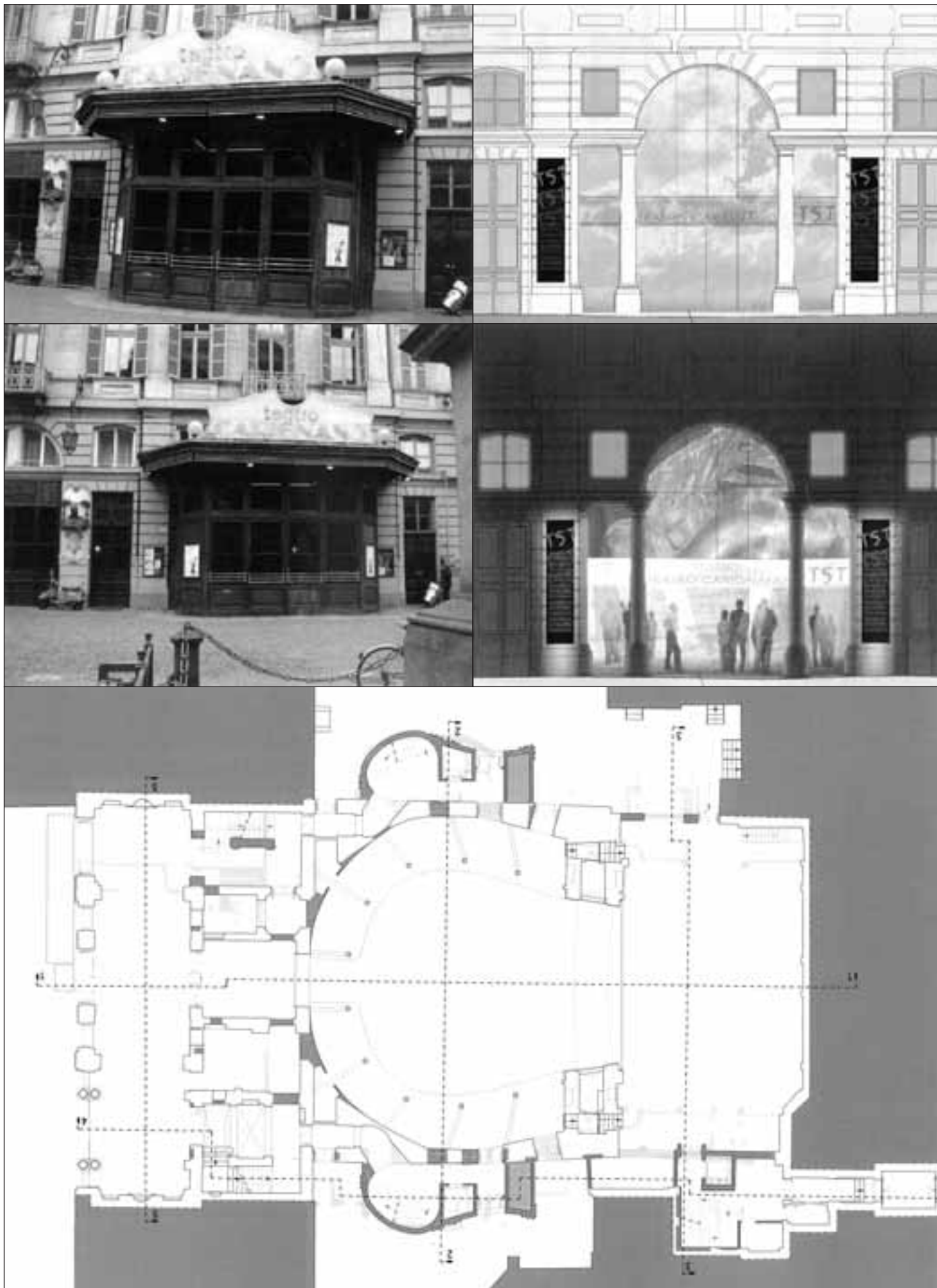
Sezione longitudinale

Situazione esistente

Situazione in progetto



In alto, atrio d'ingresso da Piazza Carignano (situazione esistente e situazione in progetto)
In basso, dal Progetto: sezione trasversale sulla sala



In alto, Prospetto su Piazza Carignano (situazione esistente e situazione in progetto)
In basso, dal Progetto: pianta piano terra

Un teatro aperto alle voci del mondo

Intervista a Elisabetta Pozzi
di Ilaria Godino

Il progetto che viene presentato al Teatro Vittoria richiama l'esperienza del francese Théâtre Ouvert, una realtà trentennale che attraverso la lettura ha portato alla ribalta autori sconosciuti, consacrando al successo di pubblico. Da quale stimolo nasce questo progetto?

Innanzitutto è stato fondamentale il fatto che un gruppo di artisti si sia occupato di drammaturgia contemporanea: in Italia abbiamo un rapporto mancato con le nuove scritture, che il grande pubblico identifica ancora con Pirandello, De Filippo, al limite Dario Fo. In realtà la nuova drammaturgia è fondamentale per un paese: il teatro è un riferimento per la società e se non si rinnova attraverso le parole dei suoi testi, inevitabilmente muore. Sul palcoscenico si può continuare a proporre rivisitazioni di opere del passato, ma le parole del nostro tempo rimangono la sola testimonianza del mondo a cui apparteniamo; diversamente, l'operato dell'attore finisce per essere confinato nell'ambito della mera esecuzione.

Personalmente mi sono occupata da tempo di portare in scena opere letterarie – la *Medea* di Christa Wolf –, come testi poetici, perché mi sembrano più vitali di molti autori privi della giusta dose di contemporaneità. Nell'85 ho cominciato a lavorare in questa direzione con Claudio Bigagli, che con *Piccoli equivoci* ha dato l'avvio a una nuova drammaturgia italiana minimalista – devo dire poi quasi insopportabile – e insieme proprio a Bigagli, Sergio Castellitto e Franco Castellano abbiamo lavorato a questo testo, un vero e proprio ritratto di una generazione, tradotto poi anche in una versione cinematografica. Successivamente ho lavorato su opere particolari come *Giacomo il prepotente* di Giuseppe Manfridi o *L'Attesa* di Remo Binosi. Se fino al 1995 ci sono state solo incursioni sporadiche nella drammaturgia contemporanea, da qualche anno teatri e attori si sono aperti alle nuove scritture, anche se tendono a preferire le produzioni di autori stranieri.

Il Reading Theatre

Germoglia da una serie di affinità elettive con persone del mondo dello spettacolo, dalla memoria di Théâtre Ouvert, ed esperienze come quella della Sala Umberto a Roma raccontate da Elisabetta Pozzi, dal lavoro di giornalista, editor e traduttrice di Monica Capuani: Reading Theatre è un consapevole sforzo per la diffusione di teatro contemporaneo – soprattutto straniero –, in un contesto, quello del nostro paese, estremamente resistente alla figura del drammaturgo residente. Il teatro è inteso come veicolo di temi forti presso la collettività, e si coniuga con la convinzione che il testo teatrale possa essere letto; da qui una selezione di lavori nella direzione di una forte componente narrativa.

La collana nasce nel settembre 2005 e se, al momento, ha al suo attivo otto titoli – da John Guare (*Sei gradi di separazione*, *Orfani di agosto*) a Kelly Dennis (*After the end*) e Ann-Marie MacDonald (*Buonanotte Desdemona*, *buongiorno Giulietta*) – entro pochi mesi sono in preparazione altre sette uscite. Oltre alla cura nella scelta di alcune tra le più eccellenti firme per la scena, i volumi sono concepiti in modo da offrire, oltre al testo, interviste, approfondimenti, aspetti saggiistici che possano trasformare il libro in un oggetto a tutto tondo.

Monica Capuani e Reading Theatre sono coinvolti nella programmazione del Teatro Vittoria con la selezione di alcuni testi di grande impatto, come *Afterplay* di Brian Friel e *Mercurio* di Amélie Nothomb, che verranno proposti tra novembre e dicembre 2006 nel cartellone dal titolo *Il paese dove non si muore mai*.



Che cosa vi ha affascinato dell'esperienza francese?

Interessarsi alla drammaturgia contemporanea nazionale è quasi un atto sacro. Théâtre Ouvert si è dedicato esclusivamente alla drammaturgia francese: a partire dal 1971 ha realizzato un modello culturale unico, a cui ci siamo ispirati senza per questo cercare di riprodurre lo stesso schema, per il quale, in Italia, non siamo ancora pronti.

Grazie al Teatro Stabile di Torino vogliamo favorire un nuovo approccio tra autori e pubblico, tra testo scritto "in fieri", non ancora messo in scena, e ascoltatori. Come Théâtre Ouvert chiederemo al pubblico di esprimersi: non ci sarà una votazione, ma si potrà compilare una scheda o lasciare appunti più approfonditi su ciò che si è visto e sul proprio gradimento.

Quindi il pubblico sarà chiamato ad esprimere preferenze sui testi letti?

Il nostro pubblico dovrà stare al gioco, dovrà manifestare un punto di vista su quanto ha ascoltato. Pensiamo che il Teatro Vittoria debba essere uno spazio dove attori professionisti leggono testi senza essere limitati da un filo conduttore, semplicemente proponendo opere che hanno apprezzato, cercando di trasmettere non solo stimoli, ma anche suscitando dubbi, muovendo domande.

Come avete articolato il vostro progetto?

Il nostro cartellone – che volutamente riprende il titolo di uno straordinario racconto della albanese Ornella Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* – per i mesi di novembre e dicembre proporrà tre appuntamenti settimanali, nel tardo pomeriggio: il primo dedicato a testi teatrali, gli altri due a racconti. In questa selezione ci è stata molto utile la collaborazione di Monica Capuani, traduttrice e animatrice di Reading Theatre, una nuova collana di testi per il teatro estremamente coraggiosa nelle scelte editoriali. Cerchiamo di dare una mano a una narrativa poco frequentata, senza per questo dimenticare grandi opere come *Il Milione* di Marco Polo o *Cronache Marziane* di Bradbury, piccoli semini che possono accendere la curiosità del pubblico...

Come pensate di procedere con le scritture originali che il pubblico ha mostrato di apprezzare di più?

Sempre per seguire le tracce di Théâtre Ouvert verificheremo quale dei testi proposti – complessivamente una quin-

dicina – raccoglierà le maggiori preferenze. Abbiamo pensato di fare un "regalo" al pubblico a conclusione del primo ciclo di incontri: l'opera maggiormente apprezzata sarà oggetto di una vera e propria mise en espace, cui lavoreranno registi come Valter Malosti, Carmelo Rifici, Mauro Avogadro... Vogliamo che questa sia una vera e propria stagione a sorpresa, dove la parola sia protagonista degli appuntamenti.

Per realizzare questo progetto avete costituito un gruppo di lavoro formato da giovani attori. Saranno i soli ad alternarsi in scena o sono previste altre partecipazioni?

Il gruppo base è composto, oltre che da me, da Daniele D'Angelo, Alessio Romano, Carlotta Viscovo, Noemi Condorelli, Mariangela Granelli. Sono previste altre partecipazioni, la prima delle quali è quella di Umberto Orsini, che per l'occasione ha fatto tradurre appositamente *Afterplay* di Brian Friel, un drammaturgo irlandese che Peter Brook ha definito il più grande autore vivente. Oltre a Orsini saranno con noi Mauro Avogadro, Graziano Piazza, Mariangela D'Abbraccio. Inoltre con Monica Capuani abbiamo pensato di fare intervenire coloro che curano le traduzioni delle opere presentate, come Massimiliano Farau, approfondendo la relazione tra scrittore e traduttore.

Lei che è attrice si pone sempre più come regista. Come cambia il suo punto di vista in questo caso?

Penso a me stessa come a un personaggio senza ruolo e allo stesso tempo con tanti ruoli. Quando ho messo in scena *Il funambolo e la luna* non ho voluto fare una regia vera e propria, ho trovato più stimolante concentrarmi su come mettere in scena un testo affascinante e difficile come quello di Ghiannis Ritzos e immaginarlo come una costruzione...

Teatro Vittoria
18 novembre, ore 20,45
19 novembre, ore 15,30

FEDRA

di Ghiannis Ritzos
con Elisabetta Pozzi
Associazione culturale Mistrass

/Passione, humor, caos della creazione

Intervista a Heiner Goebbels

di Andrea Porcheddu

Heiner Goebbels, genio indiscusso della nuova scena europea, presenta in Italia due lavori: *Eraritjaritjaka*, con André Wilms e Mondrian Quartett, e *Il Manifesto del partito comunista secondo Marx e Engels*, realizzato dai suoi studenti di Giessen e da quelli dello Iuav di Venezia guidati da Walter Le Moli

Ogni artista deve necessariamente confrontarsi, come orizzonte di scontro o di incontro, con il problema della "forma". Nel suo percorso, lei coniuga agilmente teatro, musica, danza, arti visive: cosa significa, quindi, "forma" e qual è il significato di "forma"?

Mi ricordo Heiner Müller, che diceva che «l'utopia è nella forma». Ho condiviso e adoro il lavoro di Müller, e noi non abbiamo mai creduto alla potenza del messaggio, della comunicazione, delle parole. O meglio, credevamo nelle parole: ma bisogna essere molto cauti con il "contesto" dal momento che il "contesto" muta il senso stesso delle parole. Abbiamo un sistema di comunicazione vecchio, superato, e dobbiamo provare a parlare a diversi livelli – contenutistico, semantico, topico. Nel mio lavoro, dunque, questi molteplici livelli non si trovano mai separati dalle scelte strutturali: semmai si trovano uniti ad altri livelli, bilanciati ad altri "media", come le luci, il suono. Oppure si trovano in relazione ad un livello, che è quello delle condizioni di produzione, che implica il modo di collaborare con le persone, di interpretare la loro creatività, di comunicare. La sfida, allora, è lavorare su tutti questi livelli, contemporaneamente. La forma, dunque, è uno di essi: certo importante, ma al pari delle condizioni di produzione. Oggi, più che in passato, in teatro traspaiono le modalità di lavoro, le condizioni appunto: si possono leggere le dinamiche relazionali, i momenti critici svelano il modo di lavorare del regista, il rapporto con i tecnici passa nel risultato. E capiamo le condizioni di produzione nel risultato scenico.

Un approccio molto brechtiano...

Certo. Brecht, al di là della poetica e dell'estetica, è molto importante proprio nella sua critica alle istituzioni, alle modalità produttive...

Queste diverse condizioni di lavoro, implicano una costante ricerca di linguaggi...

Dipende da ogni progetto. All'inizio, il mio lavoro di regista parte dalla certezza di avere a disposizione diverse forme, o formati. Ma non ho un'idea iniziale, che scaturisce invece dal processo, dal lavoro collettivo sulla scena, dalle connessioni che elaboro. Ad esempio, nel lavoro fatto per *Eraritjaritjaka*, non sapevo che tipo di musica usare: un quartetto, un piano, qualcosa di registrato... Ma poi, con il percorso, ho capito che doveva essere un quartetto: rappresenta un nucleo sociale organizzato, il nucleo che equivale ad un'orchestra. Dunque la forma viene dopo i contenuti, dopo la discussione e l'analisi. È difficile, per questo, lavorare in Germania: ogni teatro, infatti, ha un nucleo stabile di attori, e magari io non ho bisogno di attori. Magari mi servono solo musicisti e macchine, ma non attori! Insomma, ho bisogno di una libertà che certe strutture organizzate non possono garantire. Il mio prossimo lavoro sarà fatto solo con musica e macchine. Ho bisogno, in modo radicale, solo di quello che è necessario all'arte.

In Italia viviamo una fase complessa di riscoperta del Barocco, di dialogo tra musica e teatro. Nel suo lavoro, dove pure coniuga sapientemente musica e teatro, lei sembra guardare piuttosto al contemporaneo. È così?

Provo a guardare avanti, non cerco solo riferimenti al passato o a specifiche epoche. Anche quando ci sono rimandi espliciti, nelle mie opere – come ad esempio l'uso di un quartetto d'archi, tipicamente ottocentesco – cerco sempre di fare qualcosa che non ho mai visto prima, di

non ripetermi. Odio il teatro che denuncia se stesso. Il rischio è quello della caricatura, uno strumento forse facile per far ridere, per divertire la borghesia. Ma a me sembra troppo semplice, quindi nel mio lavoro non ci saranno mai caricature. In *Hashirigaki*, che ho fatto nel 2000, vi erano tre donne: ed erano al tempo stesso molto diverse tra loro, ma anche estremamente simili nel potere che avevano e che trasmettevano dalla scena. Questa è un'immagine molto inconsueta, una sorta di utopia sociale. Non amo avere a che fare con personaggi principali e personaggi secondari, con qualcuno che fa tutto e altri che non fanno niente, come accade ogni giorno, in molti uffici, nella società, in molti teatri... Mi interessava, invece, una sorta di bilanciamento dei poteri, un equilibrio sociale sorprendente, che non vediamo normalmente, tra possibilità diverse.

Veniamo al lavoro fatto con gli studenti di Giessen per *Il Manifesto*. Come ha impostato il corso? Cosa è e come insegna?

È molto interessante l'approccio che abbiamo nel nostro Istituto. È molto aperto al contemporaneo, anche se – ovviamente – ci sono insegnamenti teorici e storici. Naturalmente insegniamo la storia del teatro, insegniamo Marthaler e Bob Wilson...

Wilson e Marthaler come storia del teatro?

Sì, perché no? Ma a Giessen, al tempo stesso, cerchiamo di sviluppare qualcosa che non sia solo un approccio teorico-storico. Nelle università si tende a dividere la ricerca dall'insegnamento. Noi cerchiamo di superare questa divisione che, alla prova dei fatti, non funziona. Io non sapevo cosa insegnare a proposito del *Manifesto*. Non so certo dire cosa fare, ma posso insegnare una sensibilità, un approccio, diventare un interlocutore attento nel processo creativo degli studenti. Cerco, insomma, di far sì che gli studenti mantengano e rafforzino la loro idea artistica.

Mi piace questa produzione, fatta con gli studenti dello Iuav e con il Teatro Due di Parma. Mi sono molto divertito a seguire i progetti dei ragazzi, lavorare con loro, aiutarli a realizzare le loro idee. Alcuni progetti si sono rivelati sorprendenti, affascinanti, divertenti. Esperienze coinvolgenti per il pubblico, che, al tempo stesso, affrontano i temi del testo di Marx e Engels con grande lucidità.

La sensazione che si ha, dopo aver assistito a *Il Manifesto* presentato in prima a Parma, è che del testo rimanga prevalentemente una suggestione visiva, che ci sia stato, cioè, un approccio più estetico che politico...

Forse per alcuni lavori è così. Ma ci sono anche approcci autobiografici, di studenti provenienti dalla Serbia o dalla Russia, che si sono confrontati con l'uso politico, con la pratica che è stata fatta del *Manifesto*. In altri casi, gli studenti hanno agito in contrasto con il dettato marxiano, ad esempio usando Andersen o Oscar Wilde, in una prospettiva performativa. Abbiamo lavorato molto con il testo, leggendolo e rileggendolo, e in alcuni casi si sono avviate pratiche di confronto sistematico, di analisi individuale che si contrapponevano alla visione collettivista di Marx.

Pensa che il teatro possa ancora avere un senso politico?

Non in se stesso. Il teatro, come un museo, può essere un luogo dove sperimentare un modo diverso di respirare, di riflettere, di trovare noi stessi. Il ruolo del teatro, se usato in modo appropriato, senza tentare di inseguire o imitare gli altri media, può essere in questo senso sempre più importante.

Per *Max Black* e *Eraritjaritjaka*, lei ha collaborato con un artista straordinario come André Wilms. Come lavora con gli attori?

Per me le macchine, le luci, i suoni, gli attori sono collaboratori preziosi. Do a me stesso la libertà di fare workshop in cui porto la mia immaginazione, le mie idee, il mio stato d'animo, ma dove tutto è possibile, dove ognuno può provare, suggerire, fare qualcosa.

Ognuno, con la propria competenza, usa il tempo del workshop per lavorare sul progetto: dai tecnici agli attori. Con passione, humor, caos, mettiamo tutto in comune. Non sopporto la calma, isterica e sacrale, di certe prove: per me le prove sono un processo sociale, aperto, anche confuso. È l'unico modo per sperimentare l'apertura, la libertà creativa. Non voglio quello che conosco già, cerco sempre di stupirmi: e voglio che gli attori mi stupiscano.

Allora, chi è oggi il regista?

Un buon esempio di nuova concezione della regia è il gruppo tedesco Rimini Protokoll, fatto da miei ex allievi. Sono molto orgoglioso di loro. Lavorano in modo collettivo, cambiando strategie produttive a seconda del progetto: lavorano con attori amatoriali, con esperti scientifici, con tecnici... Così cambiano la nostra prospettiva abituale di teatralità.

Ad esempio, in uno spettacolo come *CallCutta*, sui Call Center, anziché il biglietto davano ad ogni spettatore un cellulare. E per due ore, io ho parlato con una donna di Calcutta che mi ha raccontato la sua vita, il suo lavoro, i suoi sogni...

E dunque come dirigerà il suo prossimo spettacolo?

Ci saranno quattro pianoforti, ma nessun musicista. E non ci saranno attori...

IL MANIFESTO
DEL PARTITO COMUNISTA
SECONDO MARX ED ENGELS



Sopra, la locandina di *Il Manifesto del partito comunista secondo Marx e Engels*

Pagina accanto, Elisabetta Pozzi

La freddezza dell'amore

Intervista ad Antonio Latella
di Patrizia Bologna

Le lacrime amare di Petra von Kant è stato preceduto da due spettacoli ispirati a grandi autori, Marlowe e Bruno. Cosa l'ha spinto a lavorare Fassbinder?

La decisione di lavorare su Fassbinder è nata tre anni fa, quando tracciai, con il Teatro Stabile dell'Umbria, un percorso che prevedeva tre spettacoli: *Edoardo II*, *La cena delle ceneri* e *Le lacrime amare di Petra von Kant*. Mentre nei teatri off mettere in scena Fassbinder rappresenta una scelta persino classica, nei Teatri Stabili si avvertono ancora molte difficoltà perché è un autore che spaventa. In realtà oggi, se lo si legge attentamente, è addirittura data-to. Ciò che più mi interessa rispetto a Fassbinder è Fassbinder stesso, la sua ossessione per la produzione artistica, la sua necessità di creare a ritmi pazzeschi, di far nascere continuamente un'infinità di opere. Mi ha affascinato tantissimo l'autore in quanto uomo che ha scelto il teatro, il cinema, la scrittura per potersi raccontare. Mi ha colpito la sua ostinazione nel voler andare avanti fino in fondo, nonostante i medici l'avessero avvisato che, continuando a lavorare in maniera così forsennata, nel giro di dieci anni sarebbe morto.

Fassbinder diceva spesso "l'amore è freddo come la morte", una frase che nasconde una profonda e continua ricerca dell'amore, di un sentimento che non ha ruoli prestabiliti o convenzioni sociali. Una passione che non solo va contro le regole sociali, ma anche gli schemi culturali: non esiste solo il rapporto tra uomo e donna, ma anche tra due uomini o due donne. In tutte le opere, il suo tentativo consiste nel dimostrare che un rapporto d'amore ingabbiato diventa un gioco al potere dove c'è una parte che comanda e una che subisce. Oltre a questo aspetto puramente "sentimentale" è molto interessante indagare il punto di vista meravigliosamente "politico". In un documentario intitolato *Germania in autunno*, diversi registi analizzarono la situazione politica tedesca negli anni Settanta. Ognuno di loro scelse una particolare prospettiva ed è affascinante come Fassbinder optò, ancora una volta, di stare all'interno di una casa raccontando, da una parte la relazione d'amore con il compagno e, dall'altra, il rapporto con la madre. È incredibile che egli, per parlare e discutere dell'intera crisi della Germania partì dal fulcro, dal nucleo della società, dalla famiglia.

Anche l'azione de *Le lacrime amare di Petra von Kant* si svolge interamente all'interno di un'abitazione...

Nel dramma tutte le protagoniste arrivano in Germania dopo essere state altrove: la madre a Miami, Sidonie in Australia... Petra racconta spesso che ama viaggiare, in realtà è l'unica che rimane all'interno della propria casa. E questo, anche da un punto di vista prettamente politico, è interessante perché Petra diventa colei che cerca il cambiamento all'interno di quattro mura. Inoltre è importante soffermarsi a riflettere sulla professione di Petra: lei è stilista. Sembra un dettaglio futile e invece è interessantissimo perché sceglie di vestire il mondo, vale a dire di raccontarsi attraverso la vestizione. È strano che una donna chiusa in una casa pensi a come vestire la gente del mondo.

A partire da questa riflessione ho iniziato a lavorare con la scenografa e costumista, Annelisa Zaccheria. Per un anno e mezzo abbiamo discusso insieme le idee che avevo in mente rispetto all'ambientazione che, nel mio immaginario, doveva rappresentare un mondo popolato da manichini, da donne finte... Dopo aver letto e riletto il testo, entrambi siamo giunti alla consapevolezza che doveva trattarsi di un luogo dove il sentimento era morto, ma dove, tuttavia, permaneva una forte formalizzazione stilistica, vale a dire un certo modo di muoversi, un certo modo di parlare. Questo ci ha portati a riflettere sul fatto che in genere una stilista sceglie sempre una donna ideale per disegnare un vestito: sempre la stessa perché è quella e non un'altra che li ispira... Abbiamo quindi deciso, influenzati dalle sculture di Ron Mueck, di creare una grande donna in vetroresina, che presenta un realismo portato all'estremo... Si tratta di una scultura talmente vera che è addirittura fastidiosa e pornografica e tuttavia è una statua! Si avverte che questo corpo è pieno di qualcosa di vivo però è ghiacciato dal fatto che non è di carne e ossa. Mentre lavoravamo ci siamo resi conto che avevamo creato un'installazione e non una scenografia.

Dopo l'ideazione della scultura, come avete impostato lo spettacolo?

A partire da questa installazione è nato tutto il resto: una volta posta sul palcoscenico la scultura, la messinscena si è accordata a questo gesto artistico estremamente forte. Nulla ha potuto essere lasciato al caso: per la prima volta ho evitato di lavorare sull'improvvisazione perché sentivo il bisogno di creare un'atmosfera di perfezione cinematografica e di far recitare le attrici all'interno di uno scenario già predefinito, un involucro composto di elementi scenici da me risolti preventivamente.

In questo scenario che ruolo ha il suono?

Sto conducendo, insieme a Franco Visioli, un'operazione estremamente particolare sulla riproduzione del suono realistico. All'inizio dello spettacolo ci saranno dei rumori molto riconoscibili come la macchina da scrivere o il telefono o il campanello della porta, tuttavia, con il procedere del dramma – man mano che i fumi dell'alcol che beve Petra sono più forti – i suoni diventeranno quasi degli incubi, un'ossessione che percuote violentemente la testa di Petra... Ed è così che il rumore della macchina da scrivere diventa una sorta di boato di insetti, uno stormo di cornacchie urlanti. Insieme a Visioli ho svolto un lavoro per certi versi contrario rispetto all'*Edoardo II*. Nel testo di Marlowe, l'entrata in scena di Gaveston era sottolineata da un suono che assomigliava a un aereo; qui per me era importante che l'ingresso di Karin fosse evidenziato da una nota che avesse qualcosa di femminile, che rimandasse a un incanto meditativo e allo stesso tempo pericoloso. Il lavoro sul suono nasce dalla volontà di creare una sorta di grande installazione. Per la prima volta nella mia carriera faccio un uso invadente della luce: ho giocato molto sulla sovraesposizione, sulla perfezione del bianco, sul raffreddamento dell'atmosfera. Le attrici sono totalmente circondate dal ghiaccio e dunque devono esporsi emotivamente il più possibile.

Come ha lavorato sul testo? Ha tenuto fede alla sceneggiatura del film o al dramma?

Ho usato il testo teatrale tenendo però presente anche la sceneggiatura. Queste due opere si differenziano per piccole diversità che tuttavia possono cambiare il corso e il significato dello spettacolo. Per esempio, nel film, Petra e Karin, nella telefonata finale, non si danno un appuntamento (come invece accade nel dramma); sempre nel film, quando Petra dice a Marlene che devono mutare il loro rapporto, ella se ne va perché non può accettare che la loro relazione cambi. Marlene vive nel proprio mutismo, nella propria dedizione totale: a lei non interessa diventare un'amica, lei è una fondamentalista dell'amore che si sposa alla causa "Petra" e quando Petra decide di cambiare lei la abbandona. Tutto ciò è molto più chiaro nel film, nel dramma non è così esplicito. Per quanto riguarda il mio spettacolo, non so ancora cosa succederà, per il momento ho un'immagine. Non abbiamo riscritto il testo, la drammaturgia è rimasta quella di Fassbinder anche perché stiamo cercando di eliminare delle datazioni, vale a dire delle indicazioni registiche sulla scelta, per esempio, delle musiche.

Cosa ha in più *Le lacrime amare* rispetto ad altri testi o film di Fassbinder?

In questo testo è presente un rapporto con il mélo che permette di riscrivere il teatro, di passare attraverso Ibsen per arrivare a un grottesco brechtiano, visitando più generi e stili. Per me *Le lacrime amare* rappresenta un modo di raccontare la donna completamente diverso da quanto ho fatto con *Medea*, che era sangue, fuoco, viscere, natura violenta. Qui invece mi interessa raccontare la donna attraverso la testa, attraverso un ragionamento, attraverso un teorema. Petra, in una battuta, afferma «amavo l'algebra, amavo la matematica»: è una donna che calcola, che organizza il proprio andamento, ma poi, quando incontra l'amore perde nuovamente la testa dimenticando la razionalità. *Le lacrime amare* e *Medea* sono talmente opposti che potrebbero sembrare due spettacoli concepiti da due registi diversi.

Politiche dei sentimenti

di Luca Scarlini

Rainer Werner Fassbinder giunge al teatro da un'aspirazione cinematografica e da alcune prime esperienze in quella direzione. La sua attività fluviale, sterminata, per molti tratti paradossale, si inaugura con le azioni dell'AntiTheater che a Monaco recuperava, in odore di scandalo, vari padri nobili delle avanguardie tra il Büchner di *Leonce e Lena* e le ricerche formali estreme della stagione rivoltosa della Repubblica dei Consigli, ritrovando voci dell'Espressionismo e della Nuova Oggettività. Nel 1967 spicca infatti una messinscena de *I criminali* di Ferdinand Bruckner (1967) e poi la riscoperta di un'autrice straordinaria quanto poco frequentata da noi: Marieluise Fleißer, di cui egli propose nel 1968 la notevolissima saga dei Pionieri a Ingolstadt, tornando poi sul tema a Brema nel 1971 con una diversa produzione. Sesso e denaro, melò e convenzioni sono gli ingredienti di un'opera che si inaugura, non per caso, con Axel Cesar Haarmann, concitata saga di un serial killer nella Germania degli Anni '20, che fu poi alla base di una notevole versione cinematografica di Peer Raben, *La tenerezza del lupo*. Gli anni seguenti saranno dedicati a numerose riscritture, tra Goethe e John Gay, tra Lope de Vega e Jarry, fino al Sofocle di *Aiace* e al Goldoni della cupa, sarcastica *Bottega del caffè*, in un frenetico apprendistato di forme e temi. Se *Katzelmacher*, dramma dell'emigrazione, è ormai un classico contemporaneo, gli ultimi anni hanno visto un recupero dei primi esperimenti, spesso di grande impatto: *Come gocce su pietre roventi*, il notevolissimo *Lupo mannaro*, lo straordinario *Preparadise sorry now*, memorabile rivisitazione di cerimonie del Living Theatre, tessuta intorno alla saga nerissima di due serial killer inglesi. La fase seguente di questa ricchissima stagione non avrà più una dimensione off, ma si misurerà con le scene tradizionali. Si susseguono quindi opere importanti come *Sangue sul collo del gatto* (Norimberga, 1971), *Libertà a Brema* (Brema, 1971), il capitale *I rifiuti, la città, la morte*, la cui andata in scena è sempre stata assai contrastata in Germania, per accuse infondate di antisemitismo. *Le lacrime amare di Petra von Kant* venne presentata per la prima volta nel giugno 1971 al Landestheater Darmstadt, per la regia di Peer Raben e la pièce è giunta in Italia nel 1988 nella nota versione del Teatro dell'Elfo, diretta da Ferdinando Bruni e Elio De Capitani, protagonista Ida Marinelli, mentre recentemente Motus ne ha tratto alcuni motivi per *Rumore rosa*. Siamo nel territorio caro al maestro riconosciuto per Fassbinder: Douglas Sirk. La passione infatti è in primo luogo quella dell'annullamento, del degradarsi di fronte a chi si desidera, in un sacrificio continuo delle proprie aspirazioni. Le situazioni di questo perfetto kammerpiel fassbinderiano sono proprio quelle di una "imitation of life", uno specchio ustorio della vita, come recitava il titolo italiano della pellicola omonima con Lana Turner. Al centro è in evidenza un ruolo straordinario da primattrice, incarnato perfettamente nel film omonimo da Margit Carstensen, nervosa regina della moda, sempre in partenza per una sfilata, tra canzoni d'epoca e bottiglie di whisky che fanno presto ad andare in frantumi. Le lacrime sono amare, in primo luogo, perché nessuna messinscena di una vita elegante può offrire la felicità e magistrale è la capacità di Fassbinder di indagare nel giro di una battuta sulle pieghe segrete dell'animo umano, incidendo in miniatura complesse dinamiche di relazione sociale nel movimento nervoso di un rossetto, sulla puntina di un giradischi che si inceppa senza pietà.

Teatro Astra, 2 - 15 novembre

LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT

di **Rainer Werner Fassbinder**
traduzione **Roberto Menin**
con **Laura Marinoni**
e con **Silvia Ajelli, Cinzia Spanò, Sabrina Jorio, Stefania Troise, Barbara Schröder**
e gli animatori d'ombre **Massimo Arbarello e Sebastiano Di Bella**
regia **Antonio Latella**
scene e costumi **Annelisa Zaccheria**
disegnatore luci **Giorgio Cervesi Ripa**
suono **Franco Visioli**
ideazione ombre **Massimo Arbarello e Sebastiano Di Bella**
Teatro Stabile dell'Umbria/Fondazione del Teatro Stabile di Torino in collaborazione con il Théâtre National Populaire TNP Villeurbanne - Lyon

Una polifonia di voci

di Maria Grazia Gregori

È possibile proporre uno spettacolo astraendolo dalla visione in cui è nato, privandolo della complessità dei riferimenti, dei rimandi, degli intrecci fra passato, presente e futuro che lo nutrono? Può succedere, anzi succede, a due spettacoli del progetto *Domani* inventato da Luca Ronconi e Walter Le Moli per le Olimpiadi della Cultura torinesi, fiore all'occhiello di una progettualità artistica che sa dialogare con eventi eccezionali come le Olimpiadi invernali. Una proposta allo stesso tempo ambiziosa e con i piedi ben piantati per terra in cui si voleva dialogare con la storia in tutte le sue forme attraverso la forma delle forme, quella teatrale, e che oggi si ritrova a riproporre due dei cinque spettacoli di quell'evento *Lo specchio del diavolo* e *Il silenzio dei comunisti* che ruotano attorno al significato di un presente e di un futuro carico di incognite e che trovano nel rapporto con il passato, nel senso del cambiamento e del divenire le radici più autentiche. In *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo, che ritornerà in scena a Torino e in altre città d'Italia, la vera protagonista è l'economia. Non un personaggio ma una materia, a torto considerata arida, e verso la quale i più sentono un atteggiamento di rifiuto quando non di soggezione. Come possono testimoniare gli spettatori che l'hanno già visto non è così. Il testo che Ruffolo ha scritto su richiesta di Ronconi, pubblicato da Einaudi, si è infatti trasformato in un fantasioso, rutilante spettacolo, per raccontarci, attraverso un gran numero di attori in scena, la meravigliosa, ma spesso feroce, avventura dell'economia e del suo fratello gemello, il denaro, che spesso ha un odore sgradevole al contrario di quanto sosteneva un celebre imperatore romano. Un testo costruito non come una commedia ma come un racconto, vivace, ricco di spunti, con un linguaggio spigliato e coin-

volgente per illustrare, dalla a alla z, la nascita del pensiero economico cominciando proprio da loro, dai nostri progenitori, Adamo ed Eva che, dopo la cacciata dal paradiso terrestre, devono fare i conti con le difficoltà della vita. Per arrivare poi alle più sofisticate teorie imbevute di una stringente dialettica, agli inquietanti coinvolgimenti fra politica e banche, fra progetto di un futuro che si corrompe di fronte ai giri vorticosi del denaro, ai paradisi fiscali, ovviamente off shore, per spiegarci che la colpa non è sempre del diavolo, cioè dell'economia, ma della sua diretta dirimpettaia, la politica. E che infernale è proprio la commistione fra economia e politica come dimostrano alcuni recenti avvenimenti di storia patria. Attenti, ci dicono provocatoriamente Ruffolo e Ronconi: la globalizzazione che dobbiamo temere non è tanto quella economica quanto quella dove politica, a ogni latitudine, è sinonimo di corruzione.

Ad affascinare Ronconi in *Lo specchio del diavolo* sono le possibilità e le difficoltà della sua resa teatrale. Ma un regista che è riuscito a mettere in scena addirittura l'infinito non poteva certo intimidirsi di fronte all'eventuale estraneità della materia in oggetto. Riconosciuta come protagonista assoluta ha dunque lavorato sul testo delineando ampi snodi fondamentali e trasformando così un assolo in una polifonia di voci, di gesti, di mondi, in una lanterna magica che prende luce dal passato e dal futuro: un magma estremamente vitale e affascinante, diviso in tre parti dove ha modo di esaltarsi, attraverso le scene di Tiziano Santi, il gusto di Ronconi per il movimento, il rifiuto di un'immobilità costrittiva e soprattutto stantia e quel modo, tutto ronconiano, di considerare lo spazio come un fondamentale elemento drammaturgico allo stesso modo della scrittura e degli attori. Una storia ma non un digest, che mette in cam-

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri
21 ottobre - 12 novembre

LO SPECCHIO DEL DIAVOLO

di **Giorgio Ruffolo**
con **Giovanni Crippa, Iaia Forte, Luca Lazzareschi, Elia Schilton**

regia **Luca Ronconi**
scena **Tiziano Santi**
costumi **Simone Valsecchi, Gianluca Sbicca**
luci **Guido Levi**

suono **Hubert Westkemper**
training e movimento **Maria Consagra**
responsabili di regia **Carmelo Rifici, Paola Rota**
coordinamento artistico **Mauro Avogadro**
progetto *Domani* per le Olimpiadi della Cultura di Torino 2006
consulenza scientifica **Fondazione Sigma Tau**
progetto *Domani*: ideazione **Luca Ronconi** e **Walter Le Moli**
Fondazione del Teatro Stabile di Torino

po imbonitori e mascalzoni, che va dall'evoluzione della specie a quella dell'economia, dalla circolazione delle merci alla nascita delle banche e della carta moneta, dall'abbraccio mortale fra politica ed economia (causa prima dell'asservimento dei popoli poveri e delle guerre) alla deregulation monetaria imposta da Richard Nixon. Per chiudere con una partita di rugby, giocata in onore di una bambina di nome Euro, fra i sogni della vecchia Europa e le ossessioni dell'America. La rappresentazione di queste due ipotesi - dove una è probabilmente in crisi e l'altra è in divenire - è un invito alla responsabilità più che allo schieramento: per Ronconi una vera e propria dimostrazione di teatro "politico" che riguarda la vita nella sua complessità.

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8, 20129 Milano
tel 02.20241604 fax 02.29510265
edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Il cinema nero di Takeshi Kitano

con tre sceneggiature: *Sonatine*, *Hana-Bi*, *Brother*
a cura di Luciano Barcaroli, Carlo Hirslermann e Daniele Villa
Introduzione di Shigehiko Hasumi
2ª ed., pp. 272, ill. b/n e col., € 33,00

Julia Varley

Pietre d'acqua

Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret
Prefazione di Anna Blandettini
pp. 190, € 18,00
biondi

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

con una sezione su Christoph Marthaler
a cura di Franco Quadri con Alessandro Martinez
pp. 192, € 15,49

Rainer Werner Fassbinder

Anstheater II

Katzelmacher, *Libertà a Brema*, *Come gocce su pietre roventi*,
Il soldato americano, *Solo una fetta di pane*
introduzione e cura di Roberto Menit
pp. 128, € 15,00

Barboni

Il teatro di Pippo Delbono

a cura di Alessandra Rossi Ghiglione
con interventi di Pippo Delbono, Pepe Robledo, Oliviero Ponte di Pino
Introduzione di Franco Quadri
3ª ed., pp. 184, ill., € 16,50

Romeo Castellucci - Societas Raffaello Sanzio

Epitaph

per sole immagini il teatro della Societas
pp. 272, € 29,00

Sofiano Massini

Una quadrilogia

L'odore assordante del bianco (Premio Tondelli 2005), *Processo a Dio*,
Memorie del boia, *La fine di Shavuoth*
Introduzione di Franco Quadri
pp. 176, € 18,00

Lars Norin

Tre quartetti

La notte è madre del giorno, *Nostre ombre quotidiane*, *Autunno e inverno*
Postfazione di Franco Quadri
pp. 248, € 15,49

Vsevolod Mejerchol'd

33 avvenimenti

Una domanda di matrimonio, *L'orso* e *L'anniversario di Anton Čechov*
Note di regia e testi a cura di Fausto Malcovati
pp. 144, € 17,00

Motus

Io vivo nelle cose

Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini
Introduzione di Goffredo Folli
pp. 184, ill. col., € 29,00

Premio Enrico Maria Salerno 2004

Vittorio Franceschi

Il sorriso di Daphne e altri testi

La regina dei capelli e *I naufragi di Maria*
Introduzione di Franco Quadri
uscita a Febbraio

Il Patalogo 29

Annuario del teatro 2006
Speciale. I nomi dell'anno
illustratissimo, oltre 300 pagine.
uscita per Natale

di Gabriele Vacis

L'intelligenza non è sapere tante cose ma essere capaci di collegare le poche che sappiamo. Goethe lo diceva già nel Settecento, ma oggi con Internet è chiaro quello che voleva dire, no? La cosa interessante della rete sono i links, i collegamenti. Essere collegati col mondo è avere a disposizione una grande quantità di links. Tu parti a cercare una cosa in rete, e magari arrivi da tutt'altra parte. *Va' dove ti porta il cuore* intimava un libro di grande successo. Oggi andiamo dove ci portano i links. Cosa succede al nostro cervello? Cosa succede ai nostri sentimenti?

Romeo e Giulietta è una delle storie più popolari dell'occidente. Non se l'è inventata Shakespeare. L'ha presa da un racconto popolare italiano. Poi lui ci ha messo del suo, cioè il contributo più grosso a renderla immortale. Poi sono nati infiniti spettacoli, ma anche film, dipinti, opere liriche... Di tutto. Oggi *Romeo e Giulietta* è uno scrigno che contiene tutto questo lavorarci di secoli. È un nucleo di materia pesante da cui partono infinite tangenti.

Questo è lo spunto iniziale. Le considerazioni da cui, nell'autunno del 2004, è partito il progetto *LINKS*. Oggi sappiamo che *LINKS* non è uno spettacolo ma un laboratorio permanente. Una struttura narrativa. Nel corso di un anno e mezzo di lavoro, *R&Jlinks* è stato uno strumento per indagare sulle possibilità del teatro. A guidare il progetto *LinksLAB* è la costruzione di una presenza dell'attore capace di dare voce, farla durare, e dare spazio alla vita contemporanea, al nostro quotidiano scorrere del tempo. La drammaturgia tradizionale andava stretta a questo progetto: i personaggi, una storia con un inizio e una fine, le battute prefissate, non esaurivano mai le nostre esigenze.

In realtà, noi altri che viviamo all'inizio del terzo millennio, ci troviamo sempre a svolgere molte attività contemporaneamente. Viviamo sempre non una ma molte storie. E queste storie spesso si intrecciano, si incontrano. Gli spostamenti, per noi, sono diventati così agili che possiamo raggiungere facilmente qualunque luogo della terra, se non fisicamente, sicuramente via cavo: la comunicazione infatti passa nell'etere, tra le linee telefoniche e i cavi del computer.

Come si può rendere tutto questo "teatro"? Come si può, volendo parlare di oggi, trovare le parole dell'oggi?

A differenti forme drammaturgiche corrispondono differenti presenze degli attori in scena, alle quali deve corrispondere uno specifico e particolare progetto organizzativo.

La ricerca ha tempi lunghi e molti artisti coinvolti. Ha le sue radici nel lavoro sulla narrazione che il Laboratorio Teatro Settimo ha svolto per molto tempo: dal racconto dei classici come Goethe, Shakespeare o Goldoni, alla drammaturgia originale del progetto *Dura madre mediterranea*, ai racconti del *Vajont* e della saga degli *Olivetti*, fino al *Canto per Torino* e ai *Canto delle città*. Tutta questa storia si può sintetizzare nell'idea che gli artisti si occupano di prepararsi allo spettacolo piuttosto che preparare uno spettacolo. Per questo serve un "ambiente" molto particolare.

Il percorso di *LinksLAB*, a partire dall'autunno del 2004 è



la costruzione di questo ambiente. È molto difficile dare continuità, far durare un percorso. Ma per il teatro, oggi, è la prima necessità.

LinksLAB è, all'interno del Teatro Stabile di Torino, la sperimentazione di un ambiente pedagogico e produttivo. Il lavoro procede per accumulo di elementi la cui composizione determina l'andamento dello spettacolo. Gli elementi sono frammenti di testo, sequenze di movimento, canti, musiche, pensieri... Gli attori, individualmente, a partire da proposte della regia, cercano, scelgono e imparano a memoria brani che partono dal testo da "linkare".

Se si lavora, come abbiamo fatto, su *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, si studia il personaggio, per esempio di Tebaldo. Le parole che gli mette in bocca Shakespeare si collegano alle parole che un Tebaldo di oggi potrebbe pronunciare. Si cercano riferimenti. Un film di Spike Lee, per esempio, con un personaggio che è un Tebaldo molto arrabbiato, fa scaturire un testo. Links sui testi possono nascere anche dalla riflessione sul senso generale del testo di riferimento oppure dalla "simmetria" con una scena, o ancora dai discorsi diretti e dai racconti dei ragazzi. Sono solo alcuni esempi di come sono stati costruiti i testi e le azioni di *R&Jlinks*.

Nella prima fase del lavoro abbiamo scelto lo Shakespeare di *Romeo e Giulietta* per illuminare la strada. Per la seconda fase del laboratorio vorremmo continuare a lavorare su Shakespeare. Per questo diciamo che *LinksLAB* è una struttura narrativa. Perché è un meccanismo che si può applicare a diversi testi ed autori, e riteniamo sia ancora ricco di risorse e stimoli. Il procedere per "links", per collegamenti, per associazioni, magari analogiche, sviluppa un rapporto più consapevole e profondo, un'urgenza reale che lega gli attori stessi alle parole che vogliono dire.

Il lavoro degli attori

La presenza

Eliminare dalla presenza degli attori tutte le sovrastrutture recitative che ognuno di loro presentava, sovrastrutture che condizionavano qualunque testo essi recitassero. La scelta dei ragazzi, in questo caso è servita ad avere in sce-

na persone piuttosto che attori o personaggi. I ragazzi sono serviti da parametro agli attori. Simona Frattini, Glen Blakhall e Fabio Ghidoni hanno dovuto misurare la propria presenza su quella dei ragazzi, imparare da loro piuttosto che viceversa. Alla fine si è ottenuto uno scambio molto denso. Si è quindi lavorato alla ricerca della scioltezza e della fluidità, cercando di eliminare tutte le rigidità e le impostazioni pregiudiziali che si presentavano. Scioltezza non ha niente a che fare con mollezza; al contrario, cerchiamo un potenziamento della presenza degli attori sulla scena, mentre mollezza e rigidità sono fondamentalmente due facce della stessa medaglia, da rimuovere. Un esercizio che facciamo all'inizio del processo è quello di "sospendere" l'attore, il quale deve continuare comunque, qualunque cosa accada, a dire il suo testo. Tutti gli altri attori lo prendono, chi per le braccia, chi dal bacino, chi dalla testa, ma facendo attenzione a non disturbarlo minimamente: la "sospensione" deve anzi consentirgli un abbandono sicuro e totale.

Ne risulta una comunicazione diretta, continua e, per dirla alla Peter Brook, "naturale". Il lavoro si basa totalmente sull'ascolto e sulla presenza consapevole e vigile degli attori, autori dello spettacolo. Occorre quindi eliminare tutti gli ostacoli che gli impediscono di ascoltare e quindi di reagire veramente: l'addome contratto, una spalla rigida, un braccio indolente, la fronte corrugata non sono che ostacoli all'ascolto e dunque si rende necessario l'intervento di altri attori che aiutino chi parla a rendersene conto e a sciogliersi. "Esserci" in ogni momento è molto difficile e richiede sforzo e apprendimento continui.

Dire il testo

Nel momento in cui io recito, esprimo un punto di vista sulle parole che sto pronunciando, sulla storia che sto raccontando, sul personaggio che sto interpretando. Interpretare è dare la propria opinione, prendere posizione, giudicare.

Ci siamo chiesti se fosse possibile dire le parole di un autore senza fornire nel dire il nostro giudizio, anche perché spesso si tratta di pre-giudizio. Non assumersi la responsabilità dell'opinione che si esprime sulle parole che si stanno pronunciando, ma assumendosi la responsabilità delle parole stesse e nient'altro. In questo modo ci si cala sempre più in profondità, ogni volta si scoprono nuovi significati, nuovi possibili (perché infiniti) giudizi che illuminano di luce nuova i testi. Abbiamo anche scoperto che questa modalità espressiva consente di verificare la qualità stessa dei testi: più sono stratificati e densi, più il viaggio che l'attore intraprende è carico di scoperte e di nuove possibilità. Dire richiede proprio quel certo tipo di presenza fluida e sciolta su cui lavorano gli attori. Più si è presenti, distesi ma sempre vigili, più si possono contenere tutti questi elementi: guardare negli occhi le persone a cui si sta parlando, fermarsi e ricominciare se c'è stato del disturbo o se si è cominciato male, lasciare che un altro attore intervenga su una parte rigida del nostro corpo, cercare di capire in ogni momento cosa si sta dicendo, sentire le esigenze del pubblico, costruire un silenzio capace di permettere questo tipo di ascolto. L'ipotesi, in definitiva, è che se gli attori sono davvero presenti, se sono davvero in ascolto, se sono consapevoli di ciò che dicono e fanno, qualunque testo, qualunque frammento funziona, produce senso... La si potrebbe definire "drammaturgia dell'ascolto". La drammaturgia contemporanea può prescindere dal raccontare una storia, intrecciandone molte tra loro, può prescindere dall'unità di luogo e di tempo, venendosi a determinare solo in quel momento specifico di incontro tra il pubblico e gli attori. D'altronde è la nostra stessa realtà a determinarlo: frammentata, frenetica, dinamica.

Il laboratorio, *LinksLAB*, non è altro che un prepararsi allo spettacolo, esercitandosi all'ascolto, al montaggio libero dall'interno, cercando un certo tipo di presenza, vagliando e verificando tutti i materiali fino ad allora raccolti. Dunque non si tratta di preparare uno spettacolo ma di prepararsi allo spettacolo.

Sopra,
una scena di *R&Jlinks*

Cavallerizza Reale, Manica Corta
2 novembre - 17 dicembre, ore 18.00

LinksLAB: un Laboratorio di formazione per spettatori ed attori
Progetto che vede nella riproposta dello spettacolo *R&J LINKS* l'origine della ricerca di un nuovo rapporto tra spettatori e spettacolo

R&J LINKS

un progetto di **Gabriele Vacis** e **Roberto Tarasco**
con **Simona Frattini, Glen Blakhall, Fabio Ghidoni, Christian Burruano, Marco Bono, Gabriele Capilli, Elisa Gennari, Jovita Gerbaudo, Isabella Locurcio, Francesca Logozzo, Marco Paiola, Bianca Scavino, Dariana Tedesco, Michel Uwailonwan, Enrico Viarengo**
regia **Gabriele Vacis**

luci e scenofonia **Roberto Tarasco**
scenografia e immagini **Lucio Diana**
Fondazione del Teatro Stabile di Torino
con la collaborazione del Settore Politiche Giovanili della Città di Torino

/Disco Pigs un anno dopo

Porcello e Porcella indossano delle maschere. Li immagino come due Arlecchini incattiviti, o due Cartoon acidi. Danzano. Agiscono su un palchetto che ricorda quello della "Commedia". Ci spaventeranno e ci faranno ridere.

Disco Pigs come commedia dell'arte rivisitata, cioè ripassata nel doppio filtro della drammaturgia e della danza contemporanea. Una "disco opera".

Questo lavoro rappresenta l'inizio di una ricerca che affronto, attraverso un lungo percorso di prove/laboratorio con una straordinaria danzatrice e coreografa: Michela Lucenti. Abbiamo anche coinvolto nella creazione una parte del suo ensemble di danzatori del Balletto Civile.

Ed è anche il proseguimento di una ricerca comune con tutto il gruppo di lavoro di *Giulietta*... scene, luci, costumi e suoni sono nati parallelamente respirando insieme alla creazione come un unico corpo.

Ho sempre visto in questo testo (cinquecento anni fa si sarebbe chiamato un canovaccio?) un potente vettore di energia per gli attori a patto di divorarlo e risputarlo fuori con un lavoro fisico e vocale capillare e intenso per rendere il racconto, l'emozione del racconto e il suo grottesco incedere. Due flussi ininterrotti, organici, che immagino srotolarsi come strisce di un fumetto estremo attraverso il pulsare e la forza vitale della musica; un paesaggio sonoro e luminoso, in continua trasformazione, che dovrà restituirci il paesaggio interiore dei due ragazzi, abitato da presenze e visioni: il pulsare della vita che batte senza mezze misure dentro quei corpi, che si offrono a noi attraverso una danza barbara e senza fine.

Disco Pigs è un testo travolgente e visionario, divertente e intenso, con una scrittura pirotecnica e sfrontata.

I due giovanissimi protagonisti (Pig e Runt cioè Porcello e Porcella) attraversano la loro Porka città come due novelli Bonnie & Clyde, in un viaggio allucinante, quasi a ripercorrere dalla nascita al loro diciassettesimo compleanno tutta la loro breve esistenza: Porcello e Porcella sono infatti nati lo stesso giorno, cresciuti insieme, usano lo stesso linguaggio (da loro inventato), hanno la stessa visione del mondo, adorano la disco, fanno all'amore con furia, corrono, bevono, picchiano, si emozionano alla vista del mare. E il loro diciassettesimo compleanno diventerà il giorno decisivo della loro vita.

Questo piccolo dramma potrebbe sembrare superficialmente una comune storia di emarginazione, scritto con una lingua aspra ma ha invece la capacità di trasfigurare la realtà quotidiana in fibrillante tessitura visionaria, possiede una profonda poesia, al cui interno si cela una tenerezza irrazionabile, straziante.

Una potente e inusuale storia d'amore.

VALTER MALOSTI,
(NOVEMBRE 2005)

A destra,
una scena di *Disco Pigs*,
foto di Tommaso Le Pera

Cavallerizza, Maneggio Reale
3 - 10 novembre

DISCO PIGS

di **Enda Walsh**

uno spettacolo di **Valter Malosti**
coreografie **Michela Lucenti**

in scena **Michela Lucenti** e **Valter Malosti**

e con **Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra**

scene **Paolo Baroni**

luci **Francesco Dell'Elba**

costumi **Patrizia Tirino**

maschere **Stefano Perocco di Meduna**

suono **G.U.P. (Giuseppe Alcaro)**

tecnico di palco **Matteo Lainati**

traduzione, adattamento, scelte musicali **Valter Malosti**

collaborazione alla creazione **Balletto Civile**

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

La voce della stampa

(...) Ora è Valter Malosti a proporre da noi un'edizione che intelligentemente non compete in violenza o in contesto sociale alla deriva, adottando invece i canoni tecnici della più forsennata Commedia dell'Arte, buttando cioè i due protagonisti, alla lettera Porcello e Porcella, su una pedana quadrata, munendoli di una maschera fissa da cartoon maialesco, dotando se stesso e la danzatrice-coreografa Michela Lucenti, di una partitura che sembra quella di un'animazione giapponese in clima di musica disco/techno, con risultati di straniamento disperato più che sconda, di tensione rituale più che solo fisica. Pare d'assistere alle spaccate di infantili Bonnie & Clyde in un universo di grugniti, pub, karaoke e di virtuali gite al mare, ma con dentro la consapevolezza che i giochi stanno finendo (e finiscono, ci scappa un imprevisto e il duetto si sfascia). L'anomalo e bello spettacolo del Teatro di Dioniso associato allo Stabile di Torino ha una canzone dedicata a Leo De Berardinis, un omaggio a uno straparlare che è una tragedia sincopata.

RODOLFO DI GIAMMARCO,
LA REPUBBLICA, 12 DICEMBRE 2005

Valter Malosti ammorbidisce un poco le tinte, privilegia il gioco, pone i due protagonisti su una pedana quadrata, che è un po' ring e un po' palcoscenico mobile di comici dell'Arte, gli pone sul viso le maschere di un porcellino e di una porcellina e li lancia in una rutilante dimensione da discoteca. Qui, intrecciando passato e presente, memoria e vita, Porcello e Porcella affrontano la loro giornata, consegnandosi alla fine allo sbigottimento della vita concreta e vera, che prende il posto di quella vuota, fantasmatica per diciassette anni nelle forme di un gigantesco cartone animato. Bellissime luci, colori squillanti, ritmo incalzante. Malosti e la bravissima danzatrice Michela Lucenti (che dimostra anche di saper recitare) affrontano la loro discesa agli inferi con l'idea di compiere un percorso obbligato scandito da una teatralità pulsante, mutevole, martellante. Una eccellente riuscita, che il pubblico accoglie con giustificato entusiasmo.

OSVALDO GUERRIERI,
LA STAMPA, 15 DICEMBRE 2005

Malosti evidenzia il clima onirico, surreale, impone ai personaggi grottesche maschere suine e li fa agire su una pedana a metà tra la pista da discoteca e il palco della Commedia dell'Arte. Anche la recitazione ha un che di lividamente clownesco, mentre la presenza - accanto allo stesso regista - della coreografa Michela Lucenti, che si rivela un'eccellente attrice, consente inediti intrecci tra parola e danza. In un crescendo visionario, Malosti popo-

la la ribalta di figure quasi espressioniste, un inquietante ometto armato di pistola, una sinistra incarnazione della morte, omaggio dichiarato a Leo De Berardinis. Specialmente nella seconda parte accentua i toni da sogno o da incubo, facendo della fatale discoteca un'apparizione luminosa nella bruma, o evocando l'uccisione dello sconosciuto come una sorta di tragedia ineluttabile. Ma la chiave dello spettacolo è tutta nello straziante finale, con la ragazza che sempre più si allontana sul fondo della scena ormai spoglia, emblema di ogni addio alla giovinezza, a se stessi, alle proprie illusioni.

RENATO PALAZZI,
DELTEATRO.IT, 19 DICEMBRE 2005

Disco Pigs s'impone nell'intelligente regia di Malosti, anche per la scelta di mescolare i codici teatrali: e come la sua impostazione non si esaurisce in un iperrealismo di maniera così, grazie alla partecipazione nel ruolo di Porcella della brava Michela Lucenti, un'attrice danzatrice che si è formata con Pina Bausch, in scena la parola si mescola alla danza, alla musica, proponendo un'inedita chiave di lettura, nella quale si inseriscono perfettamente gli altri interpreti che sono Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra.

Un bestiario adolescenziale forte, senza sconti, che si ricorda.

MARIA GRAZIA GREGORI,
L'UNITA', 2 GENNAIO 2006

Questo spettacolo di Malosti, qui al San Nicolò, è come un meteorite caduto su un pianeta ormai disabitato. A Spoleto, la lingua, appare in tutto il suo sfarzo gergale, idiolettico. È una lingua avveniristica, alla Anthony Burgess, il Burgess di *Arancia Meccanica*. (...)

La scenografia (firmata da Paolo Baroni) è tutta nera, sfondata. (...) Vi è una tumultuosa colonna sonora, che va da Stockhausen a Ligeti, da Brian Eno a Robert Fripp, da David Bowie a Ringo Starr: una musica arrebbante, che conferisce allo spettacolo la sua vera misura stilistica. Malosti dice di aver voluto fare di Porcello e Porcella due maschere da moderna commedia dell'arte.

Ma ciò che davvero risulta - come si percepisce nella scena in cui, dietro le quinte, cioè dietro la zattera, appare l'imponente, luminoso Moschea-Disco Palace, l'immagine della utopistica discoteca dei sogni - è la sostanza fiabesca, di nera fiaba futura, di cui è fatta la vita di chi ha diciassette anni oggi.

FRANCO CORDELLI,
CORRIERE DELLA SERA, 17 LUGLIO 2006



Busenello e Cavalli: Shakespeare italiani

di Carlo Majer

Si dice di solito che una delle sfortune del teatro italiano sia stata quella di non avere avuto uno Shakespeare. Ma questo non è del tutto vero. In Italia abbiamo perlomeno due autori sorprendentemente simili a Shakespeare. Si chiamano Giovan Francesco Busenello e Giovanni Faustini. Erano entrambi veneziani, e grosso modo sono stati attivi tra gli anni '30 e '60 del Seicento. Avevano studiato filosofia con Cremonini e astronomia con Galileo a Padova, e di professione facevano gli avvocati. Erano membri attivi di un centro-studi di prestigio internazionale, l'Accademia degli Incogniti, dove per la prima volta si delineava in Italia un sistema di contro-cultura organizzata, con periodici convegni e pubblicazioni. Gli Incogniti erano degli anti-conformisti nel senso più moderno del termine: erano fieramente critici della politica e della morale correnti, che discutevano con ironia e con un pragmatismo che sfiorava il cinismo. Erano scopertamente anti-monarchici, vedendo nel Re di Spagna il nemico pubblico numero uno. Meno scopertamente erano anti-religiosi o atei, ma la reticenza è scusabile: uno che fra loro si era dichiarato ateo, lo straordinario romanziere Ferrante Pallavicino, fu eliminato fisicamente da Santa Madre Chiesa con un'operazione degna della CIA di George W. Bush (fu attirato con l'inganno nell'enclave pontificia di Avignone, arrestato e giustiziato).

Nel tempo libero, Busenello e Faustini scrivevano poesie (in italiano e in veneziano) e soprattutto "drammi per musica", ossia libretti d'opera: va però detto che tanto la parola "opera" quanto la parola "libretto" non si usavano ancora, e la gente non li considerava "librettisti" bensì "poeti". Sia Busenello che Faustini lavorarono con vari compositori ma diedero il loro meglio con Francesco Cavalli. L'allievo prediletto e favorito di Monteverdi: oggi perfino *L'incoronazione di Poppea* (che i manuali continuano ad attribuire a Monteverdi) viene considerata dai musicologi un'opera collettiva in cui appare decisivo, almeno nei due manoscritti che ci sono rimasti, l'intervento di Cavalli. A tutti gli effetti Cavalli va considerato il primo compositore d'opera "di repertorio": colui che ha delineato l'opera come un medium riproducibile ed esportabile (fino alla corte di Luigi XIV e addirittura all'Inghilterra); e prima ancora come un modello economico fungibile, nel senso che con Cavalli l'opera perse il suo carattere di evento per VIP barocchi e diventò un'operazione commerciale oltre che culturale, creando le condizioni pratiche per diventare rapidamente il teatro nazionale (e internazionale) italiano.

D'altra parte questo non sarebbe stato possibile senza Busenello e Faustini, che per giunta secondo la scala gerarchica vigente all'epoca, venivano preposti al "musico" (non si diceva ancora "compositore") e considerati i primi responsabili di quei "drammi per musica". Oggi noi parliamo di *L'Incoronazione di Poppea* "di" Monteverdi o dell'*Egisto* "di" Cavalli: a quei tempi si pensava piuttosto all'*Incoronazione* "di" Busenello e all'*Egisto* "di" Faustini. In un mondo odierno fatto di specializzazioni e nicchie, accettare questa inversione gerarchica può risultare concettualmente difficile, ma se prendiamo due libretti dell'Opera ai suoi albori, come *L'Euridice* di Rinuccini o *L'Orfeo* di Striggio, e confrontiamo le loro drammaturgie con quelle dei "drammi" di Busenello il salto è vertiginoso, e rivela tutta la preponderanza del poeta nella sua definizione. Rinuccini e Striggio non escono sostanzialmente dall'ambito del dramma pastorale, tipo *Aminta* del Tasso o *Il Pastor fido* di Guarini, seppure rivisti alla luce della filosofia della musica e dell'estetica contemporanee. Con Busenello invece (che precede di qualche anno e stabilisce le premesse per Faustini) si assiste a una stratificazione ben più complessa e sofisticata di linguaggi teatrali, da Seneca e Plauto a Lope de Vega e Calderón, dal dramma di corte alla commedia dell'arte.

Ma non si tratta soltanto di un aggiornamento linguistico. Il microcosmo dei "drammi per musica" di Busenello è sospeso al centro di una costellazione culturale molto più ampia, ed è proprio questa costellazione a rivelare le profonde analogie (mutatis pochissimi mutandis) con il teatro di Shakespeare. Innanzitutto le analogie si disegnano a livello di luogo teatrale, dato che i teatri veneziani sono per dimensioni e pubblico più vicini al modello tardo-shakespeariano che a quello del successivo teatro all'ita-

Teatro Carignano
7 - 9 - 11 novembre
(recita Tst 11 novembre)

DIDONE

opera in un prologo e tre atti
musica di **Francesco Cavalli**
libretto di **Giovanni Francesco Busenello**
con **Europa Galante**

maestro concertatore e direttore **Fabio Biondi**
Teatro La Fenice di Venezia e Unione Musicale di Torino
in collaborazione con *FdA - Facoltà Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia*

liana. Socialmente, mescolano soggetti che successivamente si sarebbero divisi nel triplo ordine platea-palchi-loggione: e questo in una città che come Londra è uno dei laboratori delle rivoluzioni economiche e sociali del secolo successivo. Funzionalmente, disegnano un ambiente acustico dove le voci sono accompagnate da pochissimi strumenti (spesso meno di dieci, a volte solo due o tre) e dove ha netto risalto la parola scenica, incorniciata dalle novità tecnologiche della scenografia. Culturalmente, queste opere trasferiscono dalla teoria alla pratica quei temi che erano stati oggetto dei seminari e delle pubblicazioni dell'Accademia degli Incogniti, non diversamente da come (secondo quanto ha rivelato la ricerca negli ultimi cinquant'anni) nel teatro di Shakespeare agiscono le idee politiche e religiose del suo tempo, da Francesco Giommi a Montaigne. In Busenello, ricorre quasi ossessivamente, ad esempio, la messa in discussione del dogma controriformista del Libero Arbitrio, che si traduce in una costante e irrisolta opposizione fra volontà dell'uomo e volontà del Destino e degli dei. Non meno ossessivamente si critica la monarchia, rivelandone ogni aspetto inconfessabile e criticandone la retorica ufficiale. Confluiscono nel discorso le polemiche letterarie e filosofiche dell'epoca, i nuovi lessici tecnici e scientifici, tutte le implicazioni della rivoluzione copernicana...

Il "drama" di Busenello *La prosperità infelice* di Giulio Cesare dittatore (a ben pensarci, un titolo "che è tutto un programma", degno di Bertolt Brecht) si apre con un prologo che somiglia in modo stupefacente al Prologo of Time che apre il quarto atto di *A Winter's Tale* di Shakespeare: in entrambi i casi, sulla scena appare il Tempo in persona per smentire autorevolmente la prescrizione aristotelica delle tre unità di tempo, luogo e azione. Nessun documento ci autorizza ad immaginare un canale di comunicazione aperto da Shakespeare a Busenello: da quanto sappiamo, in Italia si incominciò a parlare di Shakespeare solo molto, ma molto dopo. Dobbiamo piuttosto pensare a un parallelismo, al fatto che processi e contesti simili producano risultati simili. Resta però il fatto che (con buona pace di Benedetto Croce) anche la qualità poetica e la tecnica compositiva di Busenello suggeriscono analoghi con il modo in cui si costituisce la poesia di Shakespeare. Basti un esempio da *L'Incoronazione di Poppea*, l'incredibile metafora nevrotica in cui nel soliloquio dell'imperatrice Ottavia si condensa il rapporto frustrato con il marito Nerone:

E intanto

Il frequente cader de' pianti miei

Và pur quasi formando

Un diluvio di specchi, ove tu miri

Entro le tue delitie i miei martiri.

Esattamente 350 anni fa, nel 1656, usciva a Venezia la raccolta completa dei "drammi per musica" di Busenello. Si intitolava *Hore Ociose*, ossia "ore d'ozio": sarebbe come intitolare oggi un libro *Tempo libero*. Era la prima volta che a qualcuno veniva un'idea del genere.

E se la cultura italiana avesse un po' di rispetto per sé stessa, le poche copie oggi circolanti delle *Hore Ociose* dovrebbero essere rispettate e valutate come le prime edizioni in-quarto e in-folio di Shakespeare, perché stanno alla storia dell'opera come queste stanno a quella del teatro anglosassone e mondiale, o come il Codex Sinaiticus della British Library sta agli studi biblici. Purtroppo invece

a tutt'oggi non ne esiste un'edizione moderna, così come del resto non esiste un'edizione di Faustini. E per dirla tutta, se oggi esistono numerose incisioni discografiche delle opere di Busenello e Faustini, questo non è merito della cultura italiana, ma proprio di quella anglosassone: forse perché, in culture dove esiste un rapporto fiducioso e diretto con il Testo (invece delle tortuose mediazioni o delle etichettature sbrigative tipiche dell'Italia), la vicinanza di quegli autori a Shakespeare è stata subito notata e apprezzata.

In Italia edizioni o presentazioni attendibili di "drammi per musica" di Busenello o Faustini non si sono avute prima degli anni '80, e ancora oggi si contano sulle dita di una mano (mentre ad esempio a Bruxelles si sta programmando un'integrale di Busenello).

Proprio per questo Teatro Due si è prestato molto volentieri a collaborare ad una di queste rare iniziative, fungendo da collegamento operativo fra il Gran Teatro La Fenice di Venezia, l'Università IUAV di Venezia - Facoltà di Design e Arti ed Europa Galante, l'ensemble creato e diretto da Fabio Biondi che a Fondazione Teatro Due è legato da un lungo rapporto di residenza. I primi risultati si sono visti proprio a Teatro Due, dove nella scorsa primavera abbiamo presentato una lettura scenica de *La Didone*, il drama per musica rappresentato a Venezia nel 1641 da Busenello e Cavalli (lo stesso è stato presentato poco più tardi al Festival dei Due Mondi di Spoleto). Ora il progetto è arrivato al suo culmine il 13 settembre con la presentazione de *La Didone* nella sua veste scenica e musicale completa al Teatro Malibrán, il secondo palcoscenico della Fenice, costruito sulle fondamenta del Teatro di San Giovanni Crisostomo, uno dei primi teatri d'opera del mondo.

Con questo spettacolo *La Didone* torna dopo tre secoli e mezzo alla città che l'ha vista nascere, come momento finale di un progetto artistico durato oltre due anni e che recentemente ho avuto il piacere e l'onore di presentare come uno degli avvenimenti artistici salienti di quest'anno al simposio Passaggio in Italia organizzato da Dinko Fabris e Margaret Murata nell'ambito della 25ª edizione del Festival di Musica Antica di Utrecht, inaugurato il 26 agosto dalla Regina d'Olanda. Questo progetto ha l'ambizione di inserire con piena dignità l'Italia nel processo di riscoperta e approfondimento di questo repertorio, processo che come si è detto finora si è svolto in gran parte altrove. Descrivere tutte le premesse e le scelte pratiche di questo progetto qui è difficile, ma grosso modo il suo primo obiettivo è stato quello di ridefinire l'equilibrio fra parola e musica secondo l'ordine implicito nell'espressione recitar cantando, che vede la parola esistere e prendere forma prima della musica. Abbiamo quindi tentato di costruire un regime di prove dove la musica venisse costruendosi poco a poco intorno alla parola, così come un vestito di haute couture viene provato addosso a un manichino. Abbiamo inoltre cercato di ricostruire tutte le modalità esecutive dell'epoca, riunendo un gruppo qualificato ma ridotto di strumenti, e distribuendo le moltissime parti dell'opera fra pochi cantanti, in un frenetico cambio di posizioni e costumi. Tutto questo, ci tengo a dirlo, non sarebbe stato possibile però senza il dialogo e la collaborazione, unici, altissimo ibrido di arte e artigianato, di Fabio Biondi.

(Tratto da T2news per gentile concessione dell'autore)

Teatro Gobetti
6 novembre, ore 20.45

Lettura scenica de LA DIDONE

libretto di **Gian Francesco Busenello**
per *La Didone* di **Francesco Cavalli**
con **Alice Bachi, Valentina Bartolo, Enzo Curcurù, Fausto Cabra, Paola D'Arienzo, Paola De Crescenzo, Franca Penone, Francesco Rossini, Marco Toloni, Nanni Tormen**

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
in coproduzione con *Fondazione del Teatro Stabile di Torino*
Fondazione Teatro Due di Parma, Teatro di Roma, Università IUAV di Venezia - Facoltà di Design e Arti
Teatro Malibrán di Venezia

/Per un ascolto atletico de *La Didone*

intervista a Fabio Biondi
di Francesca Bicchieri

Maestro Biondi, quanto questa versione de *La Didone* sarà diversa rispetto alla celebre edizione veneziana nel 1641?

Ci sarà lo stesso respiro, lo stesso fiato. Ci riproviamo. Dal punto di vista fisico, dei luoghi non sarà la stessa cosa. Ma dal punto di vista morale la musica riporta a quella simbologia, a quel sentimento e a quel significato. Sicuramente l'esecuzione e anche la messa in scena saranno una riproduzione abbastanza fedele di un sistema di pensiero musicale che c'era in quell'epoca nel mondo dell'opera: il ritorno ai sentimenti, il ritorno all'evocazione dei drammi classici che hanno caratterizzato la nascita dell'opera lirica, nata come "felice motteggio" di quello che era stato il grande teatro classico dell'epoca greco-romana.

E quindi con alcuni espedienti esecutivi ma anche registici: il gesto è legato a un movimento musicale e la musica è legata a un gesto teatrale. Si ritorna a quella morale, a quella filosofia che rende gli spettacoli un prodotto unico, lontano dall'atmosfera contemporanea dell'opera in cui vi è una scissione tra musica e messa in scena.

Qui c'è un ritorno al teatro totale, ed è in questo che si ritrova la sostanza del rapporto con Fondazione Teatro Due. Per cui ho voluto che fosse una produzione d'opera del genere, che coinvolgesse una regia in modo più globale, universale rispetto all'opera tarda, in cui il colloquio tra teatro e musica sono distanti.

Abitualmente la "regia teatrale" e la "regia musicale" vengono realizzate separatamente e solo successivamente assemblate...

Succede ma è un grande sbaglio, ed è una responsabilità che chi si occupa della parte musicale dovrebbe assumersi, perché il rischio è che il teatro, il movimento e la musica vadano in direzioni opposte. Spesso questo capita, anche se non è poi visibile al pubblico. Ritengo sia importante, fin dall'inizio, la presenza di entrambe le competenze quella musicale e quella teatrale. Ci sono inoltre accorgimenti registici che possono suggerire soluzioni musicali e viceversa; se non ci si confronta, non può esserci lo scambio.

Il confronto è importante anche per i cantanti che vengono guidati, fin dall'inizio, su un terreno di intenti comuni. Spesso il cantante vive una dicotomia, prima dell'arrivo del direttore d'orchestra e quello che ha memorizzato durante le prove di regia non è più quanto richiesto dalla musica.

Dirigere un'opera significa parteciparvi totalmente.

Come ha avviato agli errori, imprecisioni, che hanno incrostato anni di disuso dell'opera di Cavalli?

Più che incrostazioni del tempo il problema di questo repertorio, soprattutto per le opere di Cavalli, è che nel '600 c'è stata una grossa veicolazione, ma nel '700 e nell'800 si trattava già di un repertorio dimenticato. All'interno del '600 appaiono varie versioni, normalmente non equipollenti alla partitura.

Generalmente c'è una sola partitura delle opere del '600 e, normalmente, la copia che sopravvive non coincide a nessuno dei libretti esistenti, questo perché tali copie rappresentano un momento esecutivo che non necessariamente sopravvive in un libretto.

Nel caso de *La Didone* c'è un libretto del 1641 che non corrisponde alla partitura; poi ci sono un libretto uscito



con l'opera omnia di Cavalli *Hore Ociose*, un libretto napoletano, uno genovese che corrisponde a quello napoletano, ma nessuna versione corrisponde alla partitura...

L'analisi dei libretti è interessante perché si trovano le sostanziali variazioni da una versione all'altra.

Quest'idea dell'identità dell'opera d'arte come fatto indiscutibile e irremovibile non esisteva all'epoca, tutto era manipolato in funzione del pubblico e dal tipo di luogo. Il paradosso è che l'edizione veneziana non trova riscontro in quella napoletana perché a Napoli alcune scene tragiche non erano gradite alla censura e quindi vennero eliminate.

Questo ci ha dato l'autorizzazione a realizzare un'edizione che non corrisponde a nessuna delle edizioni di libretti conosciuti. Oggi la si presenta in un contesto sociale all'interno di una capacità di ascolto che non è certo quella dell'epoca; sono necessari dei tagli, fatti all'interno di una drammaturgia molto ricca e quindi molto difficili. Per evitare un tradimento della drammaturgia ho rispettato e compiuto tagli all'interno delle singole scene. Questo per consentire con un ascolto "atletico", una percezione complessiva dell'opera.

Oggi esiste un problema di durata, andare oltre un certo tempo può essere contrario alla bellezza della musica e alla capacità di incisione.

Il lavoro musicologico è di grande rispetto del testo creando una nuova partitura, un'altra edizione, basata sullo stesso desiderio, come nel '600, di farlo in funzione del pubblico che ascolta.

Invece dal punto di vista musicale c'è stato un ritorno alle origini...

Il desiderio di rimettere in scena *La Didone* e in genere il teatro musicale dell'inizio del '600 scaturisce da una riflessione su canoni interpretativi attuali, che, anche nella filologia, tradiscono l'idea della grande purezza, del ritorno al canto declamato che avvicina questi spettacoli ai grandi testi epici e classici. Siamo tornati ad un'idea di ricostruzione ortodossa di un certo modo di cantare che

ha asciugato la musica verso quella che è la genesi stessa della partitura "povera", costruita al 70% da una linea di base e da una linea del canto. Esiste un canto accompagnato che vale in quanto recitazione di un testo con particolarità straordinarie di bellezza. Questo tipo di scrittura ha spesso impensierito gli interpreti moderni che hanno voluto arricchirne i contenuti sperando di ovviare la possibile tediosità nei confronti del pubblico. Sono convinto che è il processo inverso a rendere grande questa musica: asciugare e ritornare all'idea che si sentisse il canto, con il suo gesto, la sua dizione, la sua scansione, velocità e con la sua drammaturgia. Spero che questa *Didone* possa rappresentare un punto di partenza di una nuova missione rispetto a questo teatro: una veste alternativa a ciò che è stato fatto fino ad ora.

In questo senso la lettura realizzata durante Teatro Festival Parma ha esaltato le straordinarie qualità del testo di Busenello...

Il pubblico e gli interpreti di oggi soffrono di orrori vuoti; si ha paura dei silenzi, delle pause, della recitazione pura, si ha sempre il desiderio di arricchire, ma si tradisce, così facendo, l'etica di questi spettacoli nati dalla convinzione che il testo, da solo, potesse evocare una serie di sistemi emozionali.

La lettura di *Didone* ha confermato che questo testo basta a se stesso: l'accompagnamento musicale è un'esaltazione che non ha bisogno di ulteriori aggiustamenti o strutture che ne gonfino la massa. Lo studio dei cantanti si è concentrato sul declamato, sul modo di abbordare il recitativo con diverse velocità e scansioni. La loro partecipazione a questo lavoro, mai fatto prima, sviluppa un'attitudine quasi naturale. Troppo spesso le competenze di un cantante si concentrano sulla voce. Il lavoro svolto alla ricerca motivata del gesto epico ha svelato altre possibilità interpretative. Il pubblico è abituato all'animalismo della voce ma il teatro è un'altra cosa...

(Tratto da T2news, per gentile concessione dell'autore)

In alto,
Paola De Crescenzo in *La Didone*

Senza fretta e senza timore

di Lisa Ferlazzo Natoli

«Vuoi restare sotto traccia o hai intenzione di farlo questo spettacolo?».

Sono più o meno le due del mattino di una notte di luglio, abbiamo appena fatto una piccola versione de *La casa d'argilla* nei locali romani di Anticaja e Petrella, nello strano festival da balera che hanno organizzato. Dopo la finale del Premio Scenario, si trattava davvero di rispondere alla domanda che la Commissione aveva inizialmente posto ad ogni gruppo, «noi vi diamo questa prima occasione, ma al di là dei risultati, lo realizzerete il lavoro?». È per questo che siamo da Anticaja, per ricominciare, anche con soli dieci minuti di una veglia funebre gettati in pasto a un pubblico da festival, e provare a capire con quali mezzi portare a termine il lavoro.

«Vuoi restare sotto traccia o hai intenzione di farlo questo spettacolo?», è l'ultima cosa che Walter Le Moli - da Anticaja per caso, per curiosare nei tanti teatri invisibili d'Italia - mi dice, lasciandomi un biglietto e augurando a tutti la buona notte.

Io lo spettacolo voglio farlo, senza esitazioni, ma so che per un progetto come *La casa d'argilla* ci vuole tempo, tempo per scrivere il testo sui corpi e sull'immaginazione delle attrici, magari anche sbagliando e senza fretta, senza il timore di dover essere efficaci o peggio, accattivanti.

Vorrei una scrittura fluida, quasi cantata, e che una scena scivoli nell'altra come se questa notte di veglia passasse mutando sotto un incanto, d'un solo fiato, per questo ci vogliono pazienza e una concertazione ferrea.

La notte finisce in uno stato d'assoluta irrealtà, con un biglietto tra le mani e sette persone che si chiedono cosa fare per andare avanti.

Un paio di giorni dopo telefono. E tutto si muove in fretta, di nuovo una domanda, e non è affatto neutra, «cosa volete fare con questo spettacolo?» io provo a raccontare, e subito si parla delle condizioni necessarie al lavoro, di tempi, dei soldi che servono e soprattutto di un luogo, di una «casa» appunto che sappia accogliere quello che è ancora solo un primo abbozzo. Così vengo invitata a Parma per incontrare Paola Donati, capirsi bene sul «cosa» e dirsi subito il «come», si tratta di conoscersi credo, vedere se si possa aprire una strada comune.

Per la prima volta mi aggiro nelle sale di Teatro Due, è quasi vuoto, la stagione non è ancora iniziata, ma mi piace questo teatro in cui ci si perde, in cui le sale sono nate una dopo l'altra con caratteristiche e scopi assolutamente diversi, in cui si ha l'impressione di poter lavorare indisturbati, mentre dal resto del labirinto arrivano rumori lontani.

Torno con un calendario di prove distribuito su tre mesi, incredibile, una vera residenza - «non puoi farcela in un tempo minore» - e un intendersi sui «modi» di un lavoro più che garantirsi un risultato, non che non conti per carità, ma qualsiasi ricerca che duri più di un singolo spettacolo è di lì che muove i primi passi.

È già novembre, carico su una macchina il nostro «prototipo» di tavolo con sopra le sedie e con il resto della compagnia ci si dà appuntamento a Parma, Teatro Due.

Sappiamo che ci sarà qualcuno ad accoglierci, per mostrarci lo spazio di prova, la casa dove vivremo e dirci come funziona questo luogo sconosciuto; è quello che accade, con semplicità, senza perdere tempo, facciamo un giro del teatro e cominciamo a conoscerne la storia, ad annusare l'aria intorno. Saremo allo Spazio Minimo per tutto il mese, una sala lunga e chiara con quattro grandi colonne a dividerla, accanto alla sartoria, al magazzino tecnico e alle caldaie, è a livello della strada ma dà l'impressione di un luogo sotterraneo e silenzioso.

Dal mattino dopo si lavora, siamo noi a scegliere gli orari, dedichiamo le prime ore al lavoro sul testo e il resto della giornata alle prove, si mangia tardi, si studia ancora, tutti sparsi nella grande casa e poi a dormire. Il ritmo si assesta immediatamente e in un teatro così grande per giorni si ha l'impressione d'essere soli, uno stato d'assoluta concentrata libertà, quasi fossimo clandestini e questo in fondo ci permette d'abituarsi a poco a poco ai luoghi e di conosce-

re piano le persone che incontriamo.

E una vera residenza se ci penso è bene che abbia questa natura: all'inizio il teatro che ti accoglie sembra farsi indietro, luogo neutro e disabitato, lascia spazio a che il lavoro prenda vita, si fa sentire con discrezione perché le prove non diventano subito, fatalmente, un esame, poi dalla porta non proprio chiusa bene comincia ad entrare qualcuno e chiede se può guardare un po': sono persone dello staff e le attrici del collettivo, ci conosciamo così, mostrando il nostro lavoro a occhi attenti, è sorprendente. Intanto Paola Donati viene a trovarci, ma non assiste alle prove, parliamo, tutto qui, ed esce fuori la storia del collettivo, la costruzione del teatro, i tanti progetti realizzati tra quelle mura. Ecco, comincio a pensare che ci si sta conoscendo, che c'è ossigeno intorno alle prove e grazie a questo lo spettacolo avrà modo d'essere ciò che deve; comincio a capire che bella responsabilità sia quella di poter fare a fondo i propri errori, Paola vedrà le prove solo gli ultimi giorni e solo allora ne parleremo, e non penso proprio che questo «ritardo» sia casuale. Si sottoscrive un patto per azzardo, per intuizione, solo poi, quando si è già in marcia, ci si sceglie davvero, quando c'è materia su cui dire e dissentire. Può anche essere temporaneo il patto, ma cambia la natura di un percorso. Sono convinta che si possa e si debba far teatro in qualsiasi condizione e che saper navigare in acque sconosciute sia talento necessario ad un teatrante, ma so anche quanto sia più veloce l'andare al cuore di un lavoro quando c'è un vero contesto produttivo, e per vero non intendo semplicemente «danaro», ma una strategia, una ragione che spinga a portare avanti un lavoro piuttosto che un altro, un salto nel buio condiviso da tutti fino in fondo.

Novembre vola, c'è giusto il tempo per intravedere Parma, per incontrare chi ci aiuterà a realizzare costumi e scene e cominciare a lavorarci, prendersi suggerimenti, dubbi e portarseli a casa; quasi tre mesi di pausa, un'eternità, allora decidiamo di scavarci altri giorni di prove romane, per non interrompere lo studio e il lento montaggio dei primi materiali. Perché questo tempo singolarmente lungo che abbiamo a disposizione sia usato al meglio.

Da marzo siamo nella sala Bignardi, sarà lì che debutteremo, e un mese intero servirà a disegnare lo spettacolo su quello spazio, una struttura a gradinate e uno splendido palco nero tutto da riempire con un tavolo, sei sedie, cinque donne e tutt'intorno un gran lavoro di luci e di suoni. È stato un tempo assolutamente diverso, case divise, da una parte la compagnia dall'altra io, prove dense e complicate, come se quella veglia, da un certo punto in poi, rifiutasse ogni forma definitiva e le transizioni tra una scena e l'altra non funzionassero affatto. Riscrivevo ogni notte sezioni di testo ed era un bene stare sola, perché ero saturo, l'aria friggeva e la compagnia sfinita dai miei continui cambiamenti. Non tanto allegra dunque l'atmosfera in sala Bignardi, mentre il teatro intorno ribolliva di attività, altri spettacoli in prova, letture da fare assieme, cene comuni, insomma un aspetto nuovo della nostra residenza parmigiana che forse non siamo riusciti a goderci fino in fondo. Ci siamo lasciati, per ritrovarci a maggio, con un pezzo mancante, il pre-finale, e non c'era da mentirsi, mancava, ma c'era tutto aprile, un buon tempo per riflettere lavorando alla redazione del testo da pubblicare, interessante paradosso visto che lo spettacolo non era affatto chiuso.

Scrivere è una pratica che via via si affina, all'inizio si ha la sensazione di poter andare solo al passo con la scrittura scenica, senza poterla veramente anticipare, poi si comincia a sviluppare un'altra scrittura, più strettamente drammaturgica che sa decidere da sé, riorganizzando i materiali e piegando la verifica del palco.

Aprile stranamente è stato il mese in cui, non in un teatro, ho ripreso lo spettacolo tra le mani, come se nei mesi passati fosse finalmente emerso un metodo, una pratica che rendesse possibile il passaggio senza troppi attriti tra scrittura e scena.

A maggio sbarchiamo letteralmente in un cantiere, tutte le produzioni del Festival sono all'opera, impossibile non incontrarsi, curiosare, lasciarsi finalmente distrarre anche da altri lavori. Smette la sensazione opaca, anche perché ognuno, senza darselo, ha preso la stessa decisione: portare a fondo lo spettacolo, proteggerlo con disciplina senza giudicarlo, per quante imperfezioni possa avere. Per questo, per l'aria densa di altri spettacoli e per l'attenzione estrema con cui tutto il teatro ha seguito ogni nostro piccolo problema nei giorni precedenti al debutto, i nodi si sciolgono, a volte a fatica e lasciando il segno, ma lo spettacolo si srotola davvero e se ne va per conto suo.

Difficile dare la misura di quei pochi quindici giorni, perché tutto si è mosso ad incredibile velocità e con una precisione disarmante per chi come noi era sempre stato abituato a cavarsela da solo. Percepire chiaramente che si lavora assieme, in contemporanea, su piani diversi e l'attenzione regge anche nel pieno di un festival così stratificato, aiuta in maniera decisiva la compattezza e la tenuta di uno spettacolo, aiuta a continuare al di là del debutto, sapendo senza troppi timori che c'è ancora del lavoro da fare, e vale la pena di farlo.

Dopo tre repliche e un desiderio feroce di veder crescere lo spettacolo giorno per giorno, è tempo di dirsi arrivederci fino all'autunno inoltrato, e non è affatto facile mollare l'osso.

Dopo qualche giorno arriva una telefonata e ci ritroviamo al Festival di Spoleto, siamo tutti un po' storditi, mai messo piede a Spoleto con uno spettacolo, è come sbarcare sulla luna e bisogna imparare in fretta nuove regole di gioco, è salutare perché impedisce che anche la più piccola abitudine diventi necessaria; lo spazio è completamente diverso, un minuto palco all'italiana di quattro metri per cinque, abbiamo un solo giorno di prove, lo spettacolo è appena nato e queste repliche devono servire a far emergere i punti deboli e a compattarlo, anche grazie a quei soli cinque metri per quattro. L'allestimento è innegabilmente complicato ma ci diciamo che avere tempi lunghi di prova, quando il tempo è una «specie» in via d'estinzione, dovrebbe insegnare, come un'ondata di riflusso, a lavorare con poco margine e in condizioni non controllabili, altrimenti la residenza a Teatro Due sarebbe valsa a poco.

È un altro debutto vero e proprio e in questo c'è un privilegio, la forza propulsiva che veniva da maggio e il piacere di fare lo spettacolo in un territorio così nuovo, dalle strutture al pubblico.

Forse è per questo che *La casa d'argilla* si è presa quelle tre repliche come un ballo estivo, aspettando l'inverno un per rimettersi al lavoro.

Sotto, una scena de *La casa d'argilla*



Teatro Vittoria
29 novembre - 7 dicembre
11 - 17 dicembre (riposo dall'8 al 10 dicembre)

LA CASA D'ARGILLA

di Lisa Ferlazzo Natoli
con Monica Angrisani, Valentina Curatoli, Tania Garribba,
Alice Palazzi, Paola Tintinelli
Fondazione Teatro Due Parma

/L'umorismo nero di Ivanov

«Nelle opere di Cechov sono soprattutto interessato ai rapporti umani, e più precisamente, alla rete di rapporti umani...ma non volevo neanche rinunciare all'atmosfera, infatti, ho cercato di dar vita ad una rappresentazione dall'atmosfera forte, che non ha comunque nulla a che fare con l'atmosfera tradizionale, nostalgica, cechoviana alla quale siamo abituati. Il mio Ivanov si svolge in un mondo freddo, deprimente, che ci è molto familiare...Una tipica scena degli anni Sessanta e Settanta. Questa scena non ha nulla a che vedere con le scene dell'opera originale, nonostante ciò, essa rappresenta perfettamente la scena "interna", l'anima di Ivanov, l'essenza della sua esistenza...Ivanov è in una situazione deprimente, senza prospettive. Non vi è quasi nessuna altra opera nella quale Cechov analizzi così profondamente lo stato d'animo di un personaggio (come per nessun altro personaggio), volendo comprendere cosa gli accade in ogni momento. E, al contempo, egli non si accorge affatto di ciò che gli sta crollando intorno... Cechov vedeva il mondo e le situazioni con un certo umorismo nero, anche se la caratteristica più importante del protagonista è l'autocommiserazione, ma al contrario, dovrebbe mostrare questa autocommiserazione in un modo sarcastico».

TAMÁS ASCHER

Teatro Carignano
21 - 26 novembre

IVANOV

di **Anton Cechov**
con **Erno Fekete, Ildikó Tóth, Judit Csoma, Zoltán Bezerédi, Adél Jordán, Gábor Máté, Zoltán Rajkai, Ági Szirtes, Ervin Nagy, János Bán, Eva Olsavszky, Vilmos Kun, Vilmos Vajdai, Inre Morvay, Béla Mészáros, Klára Czákó, Máté Zarári e Szabina Nemes, Réka Pelsoczy, Judit Tarr, Csaba Eross, Csaba Hernádi**
regia **Tamás Ascher**
scene **Zsolt Khell**
costumi **Györgyi Szakács**
luci **Tamás Bányai**
musica **Márton Kovács**
drammaturgia **Géza Fodor, Ildikó Gáspár**
Katona József Színház, Budapest

Spettacolo programmato con la collaborazione dell'UTE/Union des Théâtres de l'Europe

Spettacolo con sottotitoli in italiano

Lo spettacolo che ha più emozionato mostrandoci la poesia della sciattezza umana e l'inanità imperscrutabile d'un fallimento che sgorga da disamore e flemma è l'Ivanov di Cechov, che il regista magiaro Tamás Ascher ambienta per il Katona di Budapest in grigi anni '60/70 d'oltrecortina. (...) Nel clima di squallore domestico e festaiolo che Ascher condisce qui in Italia con canzonette del nostro boom, nella scena disadorna e disarmante che è vera, è l'intera compagine del Katona a sbalordirci per l'amarezza contagiosa di azioni senza speranza. Magnifico.

RODOLFO DI GIAMMARCO
(LA REPUBBLICA, 10 OTTOBRE 2005)



/Marciel in Italia

Da oltre venticinque anni Marc Hollogne, in arte Marciel, mescola due generi per certi versi antagonisti, cinema e teatro. In ogni suo spettacolo sono presenti continui rimandi al cinema muto, con gli stereotipi dell'immaginario televisivo contemporaneo, ma anche con il broccante del teatro di costume.

La sua abilità di entrare ed uscire – non solo metaforicamente – dai film e dalle suggestioni proiettate assomiglia ad una magia.

Teatro Carignano
24 - 29 ottobre

MARCIEL IN ITALIA

I Colori della Vita

il cinema teatro di **Marc Hollogne**
con **Angela Delfini, Francesca Faiella, Fedele Papalia, Nicolas Goret**
altri&venti



/Cipputi

Cipputi, l'indomabile personaggio di Altan, ha deciso di salire sul palcoscenico e mettere in scena, con la regia di Giorgio Galliano e l'interpretazione di Eugenio Allegri, il suo personale spettacolo, una testimonianza "dal bel paese" dei cambiamenti già avvenuti e di quelli ancora in atto nel mondo del lavoro. Una pièce scomposta e sfaccettata, dove si intrecciano, in un turbine di battute, vicende personali e corali, ed episodi esaltanti e tragici.



Teatro Gobetti
25 - 29 ottobre

CIPPUTI

Cronache dal Bel Paese

di **Francesco Tullio Altan** e **Giorgio Galliano**
con **Eugenio Allegri, Simona Guarino, Orietta Notari, Aldo Ottobriano, Giorgio Scaramuzzino, Federico Vanni**
regia **Giorgio Galliano**
musiche **Paolo Silvestri**
scene e costumi **Guido Fiorato**
Società Cooperativa Artquarium/Fondazione Teatro dell'Archivolto in collaborazione con Asti Teatro 28 con il sostegno del Sistema Teatro Torino

/Le due zittelle



Il racconto canzonatorio e grottesco de *Le due zittelle* scritto nel 1946 da Tommaso Landolfi viene riproposto in questo spettacolo diretto e interpretato da Anna Marchesini. Nelle vesti tarde ottocentesche della narratrice e delle due sorelle, l'attrice trasforma il testo, in un ironico monologo a più voci, vertiginoso per velocità e ricchezza linguistica, in grado però di svelare il senso stesso della narrazione.

Teatro Alfieri
31 ottobre - 5 novembre

LE DUE ZITTELLE

liberamente tratto dal racconto di **Tommaso Landolfi**
adattamento e regia **Anna Marchesini**
costumi **Santuzza Cali**
scene **Carmelo Giannello**
musiche **Luciano Francisci**
luci **Angelo Ugazzi**
Marisa srl

Il matematico e impertinente

Protagonista sulla scena è il matematico impertinente Piergiorgio Odifreddi, illustre studioso e professore di logica presso l'Università di Torino e la Cornell University. Lo spettacolo è strutturato in sette sezioni tematiche, un prologo ed un epilogo, in un dinamismo equilibrato tra sapere concreto e suggestioni visive derivanti dalle immagini create da Iaquone la cui ricerca è, da anni, incentrata sull'estetica di un teatro che vuole trasformare i parametri classici in una narrazione evocativa in cui tutto viene assorbito dalla sfera sensoriale, dove a prevalere è la dimensione visuale.

Teatro Vittoria
4 - 8 novembre

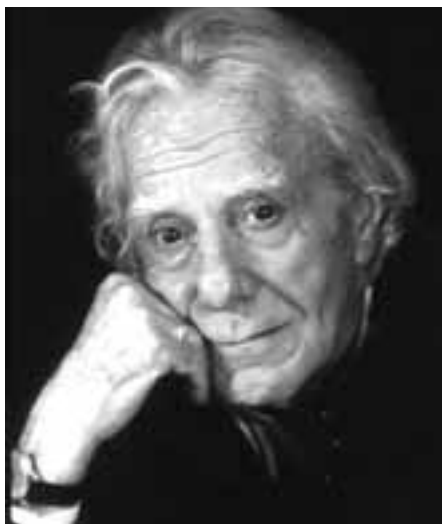
(8 novembre 2006 ore 11.00 unica replica)

MATEMATICO E IMPERTINENTE un varietà differenziale

testi **Piergiorgio Odifreddi**
con **Piergiorgio Odifreddi, Selena Khoo**
musiche originali **Valentino Corvino**
regia e creazioni video **Fabio Massimo Iaquone**
in coproduzione con Festival della Scienza di Genova
in collaborazione con Teatro Stabile di Torino

Smemorando

Vivendo l'esperienza del lavoro d'attore nel vivo della propria carne e nell'intimità dei propri sentimenti, Gianrico Tedeschi si fa autore, bricoleur e attore che scava nelle proprie memorie e nei propri tesori per ricomporli con la scioltezza e la sicurezza di chi sa modulare i toni più diversi, dalla drammaticità dei campi di concentrazione tedeschi alla fervida fantasia shakespeariana, dalla levità della poesia di Carducci e Cardarelli alla solennità dantesca e alla potenza dannunziana.



Teatro Gobetti
13 - 19 novembre

SMEMORANDO la ballata del tempo ritrovato

di e con **Gianrico Tedeschi**
e **Sveva Tedeschi, Gianfranco Candia**
regia **Gianri Fenzi**
arrangiamenti e musiche originali **U.T. Gandhi**
scene **Milli**
costumi **Stefano Nicolao**
luci **Fabrizio Tausani**
a. Artisti Associati/Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi

Il padre

Teatro Carignano
14 - 19 novembre

IL PADRE

di **August Strindberg**
traduzione **Luciano Codignola**
regia **Massimo Castri**
scene e costumi **Maurizio Balò**
con **Umberto Orsini, Manuela Mandracchia, Gianna Giachetti, Alarico Salaroli, Roberto Valerio, Roberto Saleni, Corinne Castelli**
luci **Gigi Saccomandi**
suono **Franco Visioli**
Emilia Romagna Teatro Fondazione, Nuova Scena - Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna

Massimo Castri mette in scena il malato salotto borghese descritto da Strindberg ne *Il padre*. La violenza del rapporto tra i sessi, la contrapposizione tra universo maschile e femminile, la decadenza psicologica e morale dell'uomo che, incapace di essere padre, non può tornare ad essere figlio.



Il piccolo principe

Casa del Teatro Ragazzi e Giovani
14 - 19 novembre

IL PICCOLO PRINCIPE

tratto dal testo di **Antoine de Saint-Exupéry**
adattamento e regia **Italo Dall'Orto**
con **Tobia De Scisciolo, Gian Maria Picchianti, Italo Dall'Orto, Erika Giansanti, Luisa Guicciardini, Simona Hagg, Azzurra Padovano**
scene **Armando Mannini**
costumi **Elena Mannini**
musiche originali **Gionni Dall'Orto e Erika Giansanti**
la Canzone della rosa è cantata da **Irene Grandi**
Associazione culturale Mannini - Dall'Orto Teatro

Il piccolo principe, nella messinscena di Italo Dall'Orto, continua ad affascinare il pubblico dei palcoscenici italiani. Scritto nel 1943 da Saint-Exupéry, il testo è dedicato «a tutti i grandi che sono stati bambini ma non se lo ricordano più» e si presenta come un viaggio nei sentimenti e gli stati d'animo di ogni età: i desideri e le disillusioni, i sorrisi e le lacrime visti attraverso «gli occhi del cuore».

Tito Andronico

Opera giovanile di Shakespeare, nota come "tragedia di vendetta", dopo essere rimasta ignorata per due secoli ed essere stata riscoperta da Peter Brook soltanto nel 1955, arriverà a Torino nella messa in scena di Roberto Guicciardini. Alto il livello metaforico dello spettacolo che si propone come un viaggio alle radici di una drammatica esperienza umana.



Teatro Carignano
28 novembre - 3 dicembre

La dolorosissima tragedia romana di TITO ANDRONICO

di **William Shakespeare**
traduzione **Maria Vittoria Tessitore**
adattamento **Roberto Guicciardini**
con **Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Nicola D'Eramo, Martino Duane, Pietro Faiella, Liliana Massari, Mirella Mazzeranghi, Luciano D'Amico, Francesco Cutrupi, Davide D'Antonio, Francesco Frangipane, Luca Lambertini, Roberto Pappalardo, Lorenzo Praticò, Antonio Spadaro, Alfredo Troiano**
regia **Roberto Guicciardini**
scene e costumi **Lorenzo Ghiglia**
musiche **Dario Arcidiacono**
Doppiaeffe Compagnia di Prosa Mariano Rigillo

Finale di partita

Teatro Gobetti
30 novembre - 7 dicembre

FINALE DI PARTITA

di **Samuel Beckett**
regia e interpretazione **Franco Branciaroli**
con **Tommaso Cardarelli, Alessandro Albertin**
e con la partecipazione di **Lucia Ragni**
scene e costumi **Margherita Palli**
luci **Gigi Saccomandi**
Teatro de Gli Incamminati con il contributo di Artemide



Franco Branciaroli mette in scena una "comica tragedia", in cui i personaggi giocano, vivono e muoiono in uno scenario che vuole rappresentare un continuo stato di coscienza innanzi ad una realtà in grado di schiacciare e cancellare la naturalità dell'essere.

Turin theatre of Europe

by Agostino Re Rebaudengo (p.1/2)

The opening of the new season pushes the President of the Teatro Stabile to draw a sort of balance of the results reached so far. «The Teatro Stabile di Torino – Re Rebaudengo states – has made some great steps in the last years: a careful policy of opening up theatrical spaces, aimed at better denoting the cultural proposal; the targeted offer of tickets and subscriptions; the ISO certification which guarantees quality to the structure; the new image designed by the Pirella group; an increasingly more open gaze towards Europe and international artistic excitements».

The Teatro Stabile di Torino has been investing since a long time into the production of plays: the great results achieved with the *Domani* project have encouraged us towards the continuation of a journey capable of making Turin a centre of cultural production competitive in Europe. Within such a framework, the creation of a permanent group of actors – realised in accordance with the Teatro di Roma and the Fondazione Teatro Due – represents a perspective of work placed within the scene of the present internationalization and Europeanization of our socio-economic and cultural system. The will to enlarge and set a structure to the dialogue between music and prose has led to the encounter between the Teatro Stabile and the Teatro Regio, in the effort of creating a cultural institution, unique in Italy, which could really allow the opening of common artistic journeys.

We are moving towards 2007, then, with the awareness that much more could be done, but also with the tranquil serenity springing from the happy response of Turin's public.

A glance on the season

by Andrea Porcheddu (p.1/2)

As the season begins, Andrea Porcheddu draws an analysis of the proposals and the project implemented by the Teatro Stabile di Torino. What emerges is a variegated offer, lively and intriguing from the perspective of the linguistic and conceptual complexity. As he describes the action of the Teatro Stabile di Torino as a whole, made of productions and hosted plays of the highest quality, Porcheddu reaches a conclusion that at the same time is also an invitation: «It seems like we could say that we can expect a lot. We can put our senses on the alert, prick our ears and open wide our eyes, because in Turin theatre is alive, full of potentialities, multifaceted and coloured. There are languages, cultures, people all arranging to meet on the stages of the city. Perhaps it is worth being there».

Restoration as textual reinstatement

Interview to Paolo Marconi
by Giusi Bivona (p.3)

The architect Paolo Marconi, together with a group made of skilful technicians and architects, signs the project for the restoration and return to use of Turin's Teatro Carignano. In this interview he explains how the Teatro had been «an extension – both physical and of costumes – of the Carignano's Court, which used it as a place of daily meetings with relatives, friends and clients of the Court. The princes, besides for the theatrical performances themselves, used it also for the acrobats's games, for fencing and for chamber music. The Theatre therefore truly represents an appendix of Palazzo Carignano, the extraordinary work by Guarino Guarini, who, just like Juvarrá, came to the Savoia's Court from Sicily between the seventeenth and the eighteenth century».

Speaking more generally of the restoration works intended also as reinstatements, he declares: «we still believe reinstatement restoration is "wicked", convinced by Cesare Brandi's reboant invectives in 1963 and by the 1964 Venice Charter. Actually restoration consists of the textual reinstatement of what previously existed; furthermore the prevention against the reinstatements, the "copies" is due to the fact that the only fine Italian industry, since the time when the Jubilees started, is that of falsification for the purpose of malice of art works both movable and exportable, but for sure not of architectural works which are none of that. In the case of the Carignano – the architect concludes – we have paraphrased a seventeenth century text, just like today Sting is paraphrasing the texts of Downland, an Elizabethan musical author: what is wrong about paraphrasing a baroque theme still beautiful and seductive, just like the sinuosity of the Carignano?».



Architectural interventions on the Teatro Carignano

by Giusi Bivona (p.3)

Still today the Teatro Carignano maintains the historical-architectural continuity with the seventeenth-eighteenth century urban context in which it is placed, starting from the palace before, belonging to Emanuele Filiberto of Carignano, who commissioned it to Guarino Guarini. Also its being within San Pietro's block, of which it is an integral part, is partly due to the implementation of the project of a regular square and of a private theatre built around the middle of the eighteenth century, specially for the prince, with an elegant porch planned by Benedetto Alfieri, the royal architect. In the first half of the nineteenth century, a number of restoration interventions have been carried out in the hall, which only in 1845 would take up the same appearance it still has today, in particular as far as decorations are concerned. As a matter of fact, the present configuration of the theatre has been defined precisely in the forties of the nineteenth century, when the works based on architect Carlo Sada's project are carried out, on the occasion of the renewal of taste promoted by Carlo Alberto. The truly radical transformations, though, took place in the first half of the twentieth century, when the supporting structure of the hall changes, as well as the geometric conformation of the back side of the building, following the urbanistic renewal of Via Roma. Now that the Carignano is about to become a building yard once again, it is also getting prepared for a radical intervention oriented towards the regaining of the lost value and prestige, as the pearl of the architectural and cultural wealth of the city.

Great names at the Teatro Carignano

by Pietro Crivellaro (p.4)

The Teatro Carignano, the oldest theatre still standing in Turin, is also one of the most illustrious in Italy for the artistic events it has hosted. Here in 1751 Carlo Goldoni's company run a long cycle of performances; here was born Vittorio Alfieri's theatrical vocation and here it's where he made his debut. From 1821 to 1855 it has been the premise of the Compagnia Reale Sarda which brought on stage names such as Alberto Nota, Angelo Brofferio and Silvio Pellico, and it consecrated Carlotta Marchionni and young Adelaide Ristori. In 1884, in *Cavalleria rusticana* (*Rustic chivalry*) by Giovanni Verga, Eleonora Duse experienced her first triumph; in 1886 Arturo Toscanini made his debut in Italy; in 1888 the philosopher Friedrich Nietzsche was thrilled by *Carmen*. During the twentieth century it hosted great "premières": among them, that of *Il piacere dell'onestà* (*The pleasure of honesty*) by Luigi Pirandello, and all the greatest protagonists of the scene of the century, from Memo Benassi to Renzo Ricci and Eva Magni, from Vittorio Gassman to Eduardo De Filippo and Dario Fo. From 1977 it is the official hall of the Teatro Stabile di Torino and under Walter Le Moli's direction the historic relationship between theatre and music has been strengthened thanks to the staging of *L'impresario delle Smirne* (*The businessman from Smyrna*) and *La tempesta* (*The tempest*). Last year, by welcoming the tenth edition of the Europe Theatre Prize and the awarding of the Nobel Prize to Harold Pinter, the eighteenth century theatre has confirmed once more his traditional function of being a high profile premise for the most prestigious meetings hosted in Turin.

A theatre open to the voices of the world

Interview to Elisabetta Pozzi
by Ilaria Godino (p.8)

The Associazione Culturale Mistras, enlivened by Elisabetta Pozzi and Daniele D'Angelo, at the Teatro Vittoria will propose a project entitled *Il paese che non muore mai* (*The country that never dies*), a bill of readings of theatrical texts, tales and narrative following the example of the French Théâtre Ouvert, a reality which through the reading has taken to the limelight unknown authors, consecrating them to the success of the wider public.

According to Elisabetta Pozzi the value of new dramaturgy is essential: theatre is a reference point for society, and if it does not renew itself through the words of its texts, it inevitably dies.

Théâtre Ouvert has constituted a unique cultural model, from which the initiative draws inspiration, without trying for this reason to reproduce the same scheme.

The public will have to express its point of view on what it has listened to, through signals, notes, short interventions. The Teatro Vittoria will become a space where professional actors will read texts without being restricted by a unique thread, but rather simply suggesting works they have appreciated, trying to transmit not only stimuli, but also arising doubts, moving questions.

The bill for the months of November and December 2006 will offer three weekly meetings, late in the afternoon, the first devoted to theatrical texts, the other two to short stories.

The passion, humour and chaos of creation

Interview to Heiner Goebbels
by Andrea Porcheddu (p.9)

Heiner Goebbels, unquestioned genius of the new European scene, presents in Italy two of his works: *Eraritjaritjaka*, with André Wilms and the Mondrian Quartett, and *The Manifesto of the communist party according to Marx and Engels*, realised by his Giessen's students and by those of Venice's IUAV, guided by Walter Le Moli. The maestro talks about his art, the problem of the "form", of conjugating theatre with music, and about his search for languages. He describes his relation with actors and, in particular, with the Giessen's students for the staging of *The Manifesto*, and he explains his ideas about the two authors Wilson and Marthaler.

A constant work always looking ahead and striving, every time, to be original, trying not to go beyond the division between research and teaching and, most of all, trying not to keep theatre away from the imitation of other media. «Theatre, just like a museum, can be a place where to experiment a different way of breathing, reflecting, finding ourselves».

Sopra,
dal Progetto: Prospetto su Piazza Carignano



LinksLAB

by Gabriele Vacis (p.12)

LINKS project started in autumn 2004. We know today that *LINKS* is not a show but rather a permanent workshop, a narrative structure. During a year and a half of work, *R&Links* has been an instrument to investigate into the potentialities of theatre. Traditional dramaturgy was too small for this project: the characters, a story with a beginning and an end, the fixed cues, were never sufficient to satisfy our needs. Living at the beginning of the third millennium, we are always called to perform a number of tasks simultaneously. We always live not merely one, but many stories, often intertwining and running across one another. How is it possible to render all this "theatre"?

In the first phase of the project we have chosen *Romeo and Juliet* to shed light on the way. For the second phase we would like to continue to work on Shakespeare. That is why we say that *LinksLAB* is a narrative structure: it is a mechanism which may be applied to different texts and authors, and we feel that it is still full of resources and incentives. The advancement by "links", by connections, by associations, perhaps analogical ones, develops a deeper and more aware relation, a real urgency binding the actor themselves to the words they want to say.

Disco pigs a year later

by Valter Malosti (p.13)

Director Valter Malosti, on the occasion of the restarting of *Disco Pigs*, explains how the play represents «the beginning of a research I am conducting, through a long journey of trials/workshops, with an extraordinary dancer and choreographer: Michela Lucenti. We have also involved in the creation part of her ensemble of dancers from the Balletto Civile.

It is also the continuing of a research shared with the whole working group of *Giulietta...* scenes, lights, costumes and sounds were born in parallel, breathing together with the creation like a single body». Walsh's text is for Malosti a powerful carrier of energy for the actors, as long as they manage to devour it and later to spit it out with a capillary and intense physical and vocal work in order to render the story, the emotion of the story and its grotesque proceeding.

The imaginary enveloping the performance is linked to comics, to the vital force of music. The ever changing sounds and lights landscape well manages to render the intimate landscape of the two youngsters, crowded by presences and visions: the pulse of a life always beating with no half measures inside those bodies, offering themselves to us through a barbarous endless dance.

Busenello and Cavalli: Italian Shakespeare

by Carlo Majer (p.14)

Carlo Majer, professor of History of Musical Theatre at Venice's IUAV and president of the Fondazione Teatro Due, runs through the history and career of Busenello and Faustini. The two authors, according to Majer, may be considered close to Shakespeare for a number of reasons, at least as far as opera is concerned. It is undoubtedly true that Cavalli has been the first composer of "repertoire" opera; nevertheless just as much importance should be paid to Busenello and Faustini, who were in fact the very first responsible for those "drami per musica" (dramas for music).

Works suspended at the heart of a much wider cultural constellation, revealing profound analogies with Shakespeare's theatre. The intervention also deals with the sensitive subject of the Italian publications of the works by the two authors. Contrary to what happened abroad, in our Country the "drami per musica" have never been published before the eighties, and still today they can be counted on the fingers of one hand. Majer, finally, comments upon the project of *Didone (Dido)*, an important achievement with the ambition of placing Italy with full dignity within the process of rediscovery and in-depth study of this repertoire.

The first objective has been the redefinition of the balance between word and music, following the implicit order enclosed in the expression "recitar cantando" (to act singing, midway between song and speech), according which the word exists and takes form before music. Efforts have been made to reconstruct all the performing procedures of the time, by bringing together a qualified but limited group of instruments, and by distributing the numerous parts of the opera among few singers, in a frenzied exchange of positions and costumes.

For an athletic listening of Cavalli's Didone (Dido)

Interview to Fabio Biondi

by Francesca Bicchieri (p.15)

The maestro Fabio Biondi, in an interview edited by Francesca Bicchieri, explains the staging and the performance of Cavalli's *Didone (Dido)*. An almost philological work which will try to recreate the same pathos that characterised the famous Venetian edition of 1641. The gestures will be connected to the musical movements and the opera will be once again a unique product, far from contemporary atmospheres separating the score from the setting on stage.

Furthermore the maestro explains the difficulties endured for the choice of the libretto, further complicated by the mistakes and inaccuracies of a text fallen into disuse for a long time, and the work performed with the singers: «focused on the declaimed, on the way of approaching the recitative with different speeds and scansion».

The intervention ends with a reflection on today's interpretative canons, «which, also in philology, betray the idea of the great pureness, of the return to declaimed song that brings the performances closer to the great epic and classical texts». *Didone*, in this regard, aims to be a starting point for a new mission concerning this theatre: an alternative guise for what has been done so far.

With no hurry and no fear

by Lisa Natoli

Lisa Natoli describes, almost in the guise of a diary, the long journey of her play, from the first Roman presentation up to the Spoleto Festival: «It's around two in the morning of a July's night, we have just staged a small version of *La casa d'argilla (The clay house)* in the Roman premises of Anticaja and Petrella, within the weird dance-hall festival they had organised.

«Do you want to remain below the surface or are you planning to actually produce this play?», is the last thing Walter Le Moli says – in Anticaja by chance, to nose around the many invisible theatres of Italy – while giving me a business card and wishing everybody goodnight.

I want to make the play, with no hesitation, but I know that for a project such as *La casa d'argilla (The clay house)* time is needed, time to write the text on the bodies and on the actresses's imagination, perhaps even making mistakes and with no hurry, without the fear of having to be effective or, even worse, winsome».

And it is in Parma that Lisa Natoli finds the time to work and to think, to reflect and get to know, to elaborate a creation.

Ivanhoe's black humour

Since 1983 Tamàs Ascher has been one of the reference directors of the Katona József Színház Theatre, while at the same time maintaining his role as director of the Kaposvár Theatre. Since 1989 it has been an individual member of the Union of the Theatres of Europe. Within the season of the Teatro Stabile di Torino Ascher proposes one of the most famous dramas by Chekhov.

«My *Ivanhoe* – the director states – is set in a cold, depressing world, very familiar to us... A typical scene from the sixties and seventies. This scene has nothing to do with the scenes of the original work; despite this, it perfectly represents the "inner" scene, Ivanhoe's soul, the essence of his existence... Ivanhoe is a depressing situation, with no prospects.

There is no other work in which Chekhov analyses so in depth the mood of a character (like for no other character), with the aim of understanding what happens in each moment. And at the same time he is not the least aware of all that is crumbling around him... Chekhov used to see the world and any situation with a kind of black humour, even if the most important characteristic of the protagonist is self-pity, though on the contrary he should show such self-pity in a sarcastic way».

Sopra,
Inquadramento urbanistico e cartografia

The coldness of love

Interview to Antonio Latella

by Patrizia Bologna (p.10)

Director Antonio Latella talks to Teatro/Pubblico about *The bitter tears of Petra von Kant*, his new show co-produced by the Teatro Stabile di Torino, and about his being fascinated by Fassbinder: «the German director used to say "love is as cold as death", a sentence concealing a profound and continuous search for love, for a feeling with no pre-arranged roles or social conventions. A passion going against social rules, but also against cultural schemes: there isn't just the relationship between man and woman, but also between two men or two women. In all the works, his efforts consist of demonstrating – Latella ends up – that a caged love relationship becomes a power game where one side commands while the other suffers». In the selected text, in particular, «there is a relationship with the melodramatic which allows to rewrite theatre, to go through Ibsen in order to arrive to a grotesque typical of Brecht, calling upon different genres and styles. *The bitter tears* represents for me a way of describing woman in a completely different way from the one I have adopted with *Medea*, which was blood, fire, bowels, violent nature. Here, on the other hand, I am interested in describing woman through the head, through reasoning».

A polyphony of voices

by Maria Grazia Gregori (p.11)

Is it possible to put forward a play disengaging it from the vision out of which it was born, depriving it of the complexity of references, hints, links existing between the past, the present and the future, all nurturing it? This may happen, or rather it does happen, with *Lo specchio del diavolo (The devil's mirror)* in which the true protagonist is economy. Not a character but a subject, wrongly considered arid, and towards which most of the people nurture a behaviour of denial, if not of awe. The text Ruffolo has written upon Ronconi's request, published by Einaudi, has been indeed transformed into a fanciful, shining show, in order to tell us, thanks to a great number of actors on stage, the wonderful yet often ferocious adventure of economy and of money, its twin brother, which often has a bad smell, contrary to what a famous Roman emperor used to say. What is most fascinating in *Lo specchio del diavolo* are the potentialities and the difficulties of its theatrical staging. A director who managed to put on stage even the infinite for sure could not be intimidated by the potential estrangement of the subject matter.

TEATRO

STABILE

TORINO

teatro
PUBBLICOTorino
Teatro
d'Europa

di Agostino Re Rebaudengo

Prematuro fare bilanci, tirare le somme di molti anni passati all'interno del Teatro Stabile di Torino. Ma qualche considerazione – nel momento in cui si apre una nuova stagione – è consentita. Intanto, vale la pena sottolineare come il Tst si sia consolidato come una delle realtà più dinamiche ed innovative della scena nazionale. Di questo voglio ringraziare, naturalmente, non solo i membri del Consiglio d'Amministrazione, ma anche i tecnici, gli artisti e tutti coloro che lavorano – con modalità e compiti diversi – per e con il teatro. Abbiamo avuto anni molto vivaci, pieni di scoperte e invenzioni, con battaglie ed impegni che ci hanno spinto ad un lavoro serio e costante, al quale non ci siamo sottratti. Abbiamo avuto, in città, interlocutori e compagni di strada attenti e consapevoli, a partire dall'amministrazione comunale che ha seguito ed incoraggiato il nostro percorso di trasformazione e aggiornamento del Teatro Stabile di Torino. Ora, come recita lo slogan, semplice ed efficace, di questa stagione, il Teatro Stabile di Torino è davvero un Teatro d'Europa.

Diamo il via alla nuova stagione, dunque, partendo da un dato – semplice, ma significativo. Il servizio di vendita on line realizzato sul nostro sito, www.teatrostabiletorino.it, all'avanguardia in Italia, è stato apprezzato dai torinesi, al punto che, in pochissimi giorni, sono stati raggiunti i 1000 abbonamenti venduti.

Partiamo da qui, perché questa conferma di fiducia e di entusiasmo da parte della città significa molte cose. Intanto che la Fondazione del Teatro Stabile di Torino è nel cuore dei cittadini, appassionati di teatro, di spettacolo e di cultura che trovano nel nostro cartellone rinnovati spunti di interesse.

Il Tst ha fatto grandi passi in questi ultimi anni: una attenta politica di apertura di spazi teatrali, volta a connotare sempre al meglio la proposta culturale ed

SEGUE A PAGINA 2

ottobrenovembre/06

Re Rebaudengo_Torino Teatro d'Europa; **Porcheddu**_verso la stagione; **Il restauro del Carignano**_Marconi, Bivona, Crivellaro; **Ricordi teatrali**_Orengo, Curto, Di Castri, Ferrero, Guerrieri, Vindrola, Voltolini; **Pozzi**_teatro aperto; **Goebbels**_passione e creazione; **Stagione**_Latella, Scarlini, Gregori, Vacis, Malosti, Majer, Biondi, Ferlazzo Natoli...

Ricordi dal Carignano

di Nico Orengo

Mi è sembrato che il Carignano potesse o dovesse chiudere quando Davico Bonino, allora direttore dello Stabile, si mise ad offrire il caffè nella piazza antistante il teatro. Per carità, era un gesto gentile: ma mi sembrò un pessimo segno, per un teatro così glorioso che certo non ha bisogno di offrire né caffè né gelati per attirare spettatori... È uno dei più bei teatri italiani.

Allora, il mio ricordo è di un momento difficile, attraversato in quegli anni, perché anche simbolicamente siano definitivamente superate simili difficoltà...

Penso, infatti, che il Carignano sia uno spazio unico: un teatro di così forte valore storico, con uno spazio così caratterizzato, permette solo un certo tipo di spettacolo. Non andrebbe usato in maniera indiscriminata per un "recital" o per una performance "di avanguardia" o di ricerca, ma andrebbe in qualche modo fatto vivere senza polvere, per degli spettacoli che siano dei classici, esattamente "in costume" come è rigorosamente "in costume" il teatro. Questo accostare e mescolare epoche diverse in realtà danneggia sia lo spazio del teatro che lo spazio del testo. Rischio di museizzazione? No, non ci sarebbe perché sarebbe come entrare in uno spazio delle meraviglie, in un altro tempo. E allora, l'incontro di due tempi – anche sfasati tra loro, ma che siano un tempo del classico – potrebbe fare un effetto carambola, un effetto superiore. Ma credo, comunque, che la città di Torino abbia assolutamente bisogno del Carignano, credo che ogni città italiana dovrebbe potersi permettere il lusso e la memoria viva di un teatro come il Carignano. Guai se non esistesse!

(Testimonianza raccolta da Gianna Lupo)

Uno sguardo
sulla stagione

di Andrea Porcheddu

Cosa possiamo, e dobbiamo, aspettarci dalla stagione 06-07 del Teatro Stabile di Torino? Nel momento in cui si alza il sipario sul primo spettacolo in cartellone, possiamo cercare di individuare alcuni percorsi, tracciare alcune linee guida di una proposta teatrale che, al di là dei numeri e della complessità, offre considerevoli spunti di riflessione.

Nel panorama variegato della scena nazionale, Torino ha un ruolo delicato: osservata speciale, l'anno scorso, per il superprogetto *Domani*, la città ha felicemente superato l'esame, e lo strascico di polemiche astiose o di perplessità speciose non ha intaccato la voglia di fare della capitale sabauda una "fabbrica di cultura" di livello europeo. Dopo il Premio Europa, e l'ingresso dello Stabile nella Ute, i più avrebbero tirato un sospiro di sollievo, e si sarebbero felicemente accomodati in poltrona.

Invece, sembra incredibile, quest'anno si rilancia: Torino e il suo teatro non si fermano, e continuano a soffiare sulle ceneri ancora ardenti della passione teatrale, per far bruciare ancora di più gli ardori di registi, attori, tecnici, scenografi e costumisti...

Insomma, *Domani* non è bastato: e la stagione che si

SEGUE A PAGINA 2

artistica ampia ed articolata; una offerta di biglietti ed abbonamenti indirizzata anche ad un pubblico giovane e adeguata agli standard del contemporaneo; una certificazione Iso che garantisce serietà e qualità della struttura; la nuova immagine disegnata e coordinata dal gruppo Pirella; uno sguardo sempre più aperto all'Europa e ai fermenti artistici internazionali. Sono questi i capitoli principali di un progetto ancora in atto.

In questo senso, l'ingresso dello Stabile di Torino nella prestigiosa Union des Théâtres d'Europe è il segno di un nuovo ruolo che spetta alla nostra struttura e alla città: fare parte della Associazione dei Teatri d'Europa, infatti, non vuol dire mettersi al petto una medaglia per fregiarsi di nuovi titoli privi di sostanza, ma vuol dire assumere compiti che una istituzione culturale, di respiro internazionale, deve poter svolgere.

Da tempo, abbiamo investito nella produzione di spettacoli: gli ottimi risultati raggiunti con il progetto *Domani*, ideato da Luca Ronconi e Walter Le Moli, ci ha spinto a continuare in un percorso di investimento e artistico capace di fare di Torino un centro di produzione culturale competitivo in Europa, al pari delle grandi istituzioni teatrali dell'Unione.

Anche in questa prospettiva, dunque, la creazione di un nucleo permanente di attori – realizzato in accordo con Teatro di Roma e Fondazione Teatro Due – rappresenta una prospettiva di lavoro che si colloca nel quadro dell'attuale internazionalizzazione ed europeizzazione del nostro sistema socio-economico e culturale. La strutturazione basata sulla presenza di attori permanenti è ispirata alle modalità produttive e creative europee.

Inoltre, la prospettiva di ampliare e strutturare il dialogo tra musica e prosa – in una dinamica accezione delle arti, come terreno di incontro e scambio – ha spinto a cercare sempre

più l'incontro tra Teatro Stabile e Teatro Regio, nel tentativo di creare una istituzione culturale, unica in Italia, che consenta davvero l'apertura di percorsi artistici comuni. Da tempo, e con interessante seguito da parte del pubblico, il Tst ha intrapreso un'indagine nei territori del teatro musicale, collaborando anche con altre istituzioni della città, come l'Unione Musicale: vale la pena, allora, proseguire in questo cammino, individuando nell'incontro con il Regio una concreta possibilità di sviluppo.

La stagione 06-07, dunque, si apre all'insegna di innovazione e tradizione: nella continuità di scelte artistiche e nell'apertura a nuove ipotesi. La realizzazione di progetti speciali significativi come "Torino Spiritualità" o "De Senectute" ha salutato questa nuova stagione, che vedrà, tra breve, la chiusura del teatro Carignano destinato ad un necessario restauro: in questo significativo progetto, che intende fare dello storico teatro di Torino un rinnovato e più fruibile motore di cultura e spettacolo, riponiamo molta fiducia.

Ci avviamo al 2007, allora, con la consapevolezza che molto ancora si può fare, ma anche con la tranquilla serenità che scaturisce dalla felice risposta del pubblico torinese. Il primo spettacolo dell'anno, *Lo specchio del Diavolo* – che riprende e rilancia la proposta del 2005-2006 – segna così un simbolico passaggio di testimone: con la presenza sistematica di spettacoli internazionali, con il Premio Europa per il Teatro, con le proposte innovative e affascinanti con le coinvolgenti ospitalità del Teatro Vittoria, dell'Astra, del Gobetti, della Cavallerizza, delle Fonderie Limone, dell'Alfieri, della Casa del Teatro Ragazzi, e – tra breve – anche del Teatro Nuovo, lo Stabile è sempre più il teatro di una città d'Europa.

(A.R.R.)

UNO SGUARDO SULLA STAGIONE
segue dalla prima

inaugura, pur non avendo un moloch altrettanto emblematico, si amplifica in una rete di progetti che tessono una trama a tinte davvero forti.

Iniziamo, allora, dalle produzioni: oltre alle sacrosante riprese di due spettacoli intriganti, vivaci, intelligenti come *Lo specchio del diavolo* e *Il silenzio dei comunisti*, trionfalmente accolti dal pubblico, Luca Ronconi decide di confrontarsi con quel capolavoro fantascientifico che è *Farhenheit 451* di Ray Bradbury. Chi ha visto il film (peraltro poco riuscito) di Truffaut può tranquillamente scordarselo: qui avremo a che fare con ben altro...

Poi, Valter Malosti riprende il geniale *Disco Pigs*, un raro esempio di drammaturgia inglese ben fatta in Italia, e torna al suo corpo a corpo con Shakespeare, allestendo *Macbeth*. Malosti sta vivendo una fase di grande creatività e rigore, quindi lecito attendersi qualcosa di significativo da lui. Gabriele Vacis e Roberto Tarasco, intanto, ormai definitivamente assurti al ruolo di "animatori" – nel senso più alto e bello – di cultura a tutto campo, straordinariamente efficaci per la città, tornano a scardinare i codici di *Romeo e Giulietta*, attivando ulteriori Links.

La stagione, poi, offre anche uno dei talenti emersi dall'ultima generazione di registi, Antonio Latella che, dopo un decennio o quasi passato febbrilmente ad investigare classici e contemporanei, sembra aprire una fase di consapevole maturità artistica: dopo il bellissimo *Medea*, presentato all'incredibile Festival delle Colline Torinesi, torna a Fassbinder – di cui aveva già allestito *Querelle* – per una versione di *Lacrine amare di Petra von Kant*, aligdo e tagliente, che si preannuncia davvero intrigante.

In tutto ciò, non poteva mancare il direttore dello Stabile, Walter Le Moli: il quale ha mosso i primi passi con il gruppo di attori e attrici, giovanissimi – nuovo nucleo stabile dei teatri di Torino, Roma e Parma – nell'allestimento di *Antigone* per il febbraio 2007. Alla tragedia di Sofocle faranno seguito altre quattro produzioni, guidate da direttori italiani e stranieri, in un percorso assolutamente inedito per il panorama nazionale e forse più vicino, per prassi e modalità, a contesti nord-europei.

Già questo basterebbe per tanti teatri italiani. Ma non per una città abituata alla produzione industriale di qualità, come Torino.

Allora, negli innumerevoli spazi agiti dal Tst, ecco il progetto di Elisabetta Pozzi al Vittoria, dedicato alla scoperta di nuove drammaturgie; ecco gli straordinari appuntamenti di "teatro musicale" con l'ipercontemporaneo Goebbels, con la struggente *Didone* barocca di Cavalli-Busanello, con la romantica versione dell'*Edipo a Colono* di Felix Mendelssohn-Bartoldy. E chi non ne avesse abbastanza, può cogliere la temperatura del teatro presente, grazie alle numerose ospitalità della stagione in atto. Si parte con la geniale ironia di Marciel, che sciorinava felicemente tra cinema e teatro, con un'inventiva maliziosa capace di travolgere chiunque: Marciel fa del sincretismo un virtuosismo, e porta il video a teatro in territori mai raggiunti prima. Ma la stagione torinese è ricchissima: ricerca e innovazione, ma anche tradizione e grande scuola sono le matrici su cui si stampa il cartellone 06-07. Raffaello Sanzio e Pippo Delbono, Emma Dante e Arturo Cirillo, Vincenzo Perrotta e Lisa Natoli, ma anche Castri e Orsini, Mariano Rigillo, Toni Servillo e Anna Bonaiuto, Mascia Musy, Maria Paiato, Eros Pagni, Laura Curino, Luca De Filippo, Ascanio Celestini e molti, molti altri...

A loro si aggiungono gli ospiti internazionali, a partire dall'*Ivanov* di Tamàs Ascher già applaudito a Roma, che portano a Torino le pulsioni e le tendenze della scena europea, cui si aggiunge la vivace scena torinese, giovane e meno giovane, per capire cosa si agita in città.

E allora possiamo tornare alla domanda iniziale: cosa ci aspettiamo da questa stagione? Sembra di poter dire che ci possiamo attendere molto. Possiamo mettere all'erta i nostri sensi, aguzzare le orecchie e spalancare bene gli occhi, perché a Torino il teatro è vivo, pieno di possibilità, sfaccettato e colorato. Ci sono lingue, culture, genti, che si danno appuntamento sui palcoscenici della città. Forse vale la pena esserci.

(A.P.)

A sinistra,
Luigi Lo Cascio, Maria Paiato e Fausto Russo Alesi in *Il silenzio dei comunisti*



Restauro come ripristino testuale

Intervista a Paolo Marconi
di Giusi Bivona

L'architetto Paolo Marconi firma, con un gruppo composto da valenti tecnici ed architetti, il progetto di restauro e riuso del Teatro Carignano di Torino e racconta a Teatro/Pubblico come quest'opera di recupero si inserisce nel territorio della città

In quale modo il recupero del Teatro Carignano s'inserisce nel tessuto urbano torinese ed in particolare nella Piazza?

Il Teatro era un'estensione fisica e di costume della Corte dei Carignano, la quale lo usava come luogo d'incontro quotidiano (il Principe e la Principessa, ognuno salendo al Palco dei Principi con la propria Scala) coi parenti, gli amici ed i clienti della Corte. La platea, come per tutti i Teatri pre-moderni, era aperta al pubblico borghese il quale peraltro vi stava in piedi, come si vede d'altronde nella rievocazione de La Fenice a Venezia fatta da Visconti. I principi lo usavano, oltre che per gli spettacoli teatrali (le Commedie), anche per i giuochi di acrobati, per la scherma e per la musica da camera. Il Teatro quindi è una vera e propria appendice del Palazzo Carignano, l'opera straordinaria di Guarino Guarini, venuto tra Sei e Settecento dalla Sicilia, come Juarra, alla Corte dei Savoia.

Come è stato ricostruito il rapporto con l'antistante palazzo dei principi di Carignano?

Il rapporto con il Palazzo è stato da noi addirittura rinforzato - dopo gli interventi di Benedetto Alfieri che ne hanno "aggiornato" il prospetto sulla

Piazza - con il ricorso ad una parafrasi parziale del testo del Palazzo Carignano (il quale fu genialmente "rigonfiato" sulla piazza da Guarino Guarini con il ricorso allo schema sinuoso della facciata), per quanto riguarda la forma ed il materiale di rivestimento. Ciò è avvenuto per la realizzazione delle scale di sicurezza del Teatro - di rozza confezione moderna in acciaio, sui fianchi dell'edificio - in una forma che "cita" il tema sinuoso della facciata del Palazzo, rivestita con laterizi che citano anche il tema a stella ottagonale caro a Guarini.

Nuovo golfo mistico: quali vantaggi da questo inserimento? E quali sacrifici per la sala teatrale, a livello distributivo-funzionale?

I vantaggi sono quelli che derivano dalla possibilità di ospitare un'orchestra moderna, seppure non di grandi dimensioni, per spettacoli d'impostazione successiva a quelli previsti dal teatro seicentesco; il sacrificio della sala è minimo, e consiste in un paio di file di poltrone, le quali d'altronde non avevano una buona visibilità della scena data la conformazione originaria. Si ricordi che, nel caso di orchestre medio-grandi, l'orchestra era costretta comunque ad invadere la sala. Certo, il Teatro non potrà mai ospitare - date le sue caratteristiche tipologiche e spaziali - spettacoli come quelli del-

l'Arena di Verona o della Scala a Milano, ma potrà divenire palcoscenico semmai, come già convenuto con la Direzione, di orchestre di musica da camera o piccoli spettacoli teatrali come le commedie in musica goldoniane.

Nel suo Il recupero della bellezza, lei cita, tra gli obblighi dell'architetto, quello di intendere il restauro come ripristino, reinterpretando la bellezza delle città o dei borghi. Quale forma prende il suo pensiero nel restauro architettonico del Carignano?

Solo noi italiani, nel mondo, siamo rimasti a credere che il restauro di ripristino sia "peccaminoso", convinti dalle roboanti invettive di Cesare Brandi del 1963 e dalla Carta di Venezia del 1964. In realtà, lo stesso vocabolario italiano c'insegna che il restauro consiste nel ripristino testuale delle preesistenze - sempre che esse valgano la pena di restaurarle, cosa difficile e costosa - ed inoltre la prevenzione contro i ripristini, le "copie", è dovuta al fatto che l'unica industria fine italiana, dal tempo in cui iniziarono i Giubili, è quella della falsificazione a scopo di dolo delle opere d'arte mobili ed esportabili, ma non certo delle architetture che non sono né l'una cosa né l'altra.

L'opinione pubblica italiana, e soprattutto l'opinione degli architetti, è stata sedotta dal tono apocalittico dei divieti di copia in quanto falsificazione, confondendosi circa l'oggetto da restaurare, anche perché il restauro filologico è difficile e richiede molto studio ed attenzione. Ma sono convinto che torneremo presto ad allinearci col mondo, e vi sono molti buoni segnali in questa direzione, che provengono oggi anche dai Paesi orientali.

Nel caso del Carignano, abbiamo parafrasato un testo seicentesco, così come oggi Sting sta parafrasando i testi di Dowland, autore musicale elisabettiano: cosa c'è di male, a parafrasare un tema barocco tuttora bello e seducente, come la sinuosità del Carignano?

In questa pagina, Platea del Teatro Carignano: situazione in progetto

Interventi architettonici al Carignano

Ancora oggi, il Teatro Carignano conserva la continuità storico-architettonica con il contesto urbano Sei-Settecentesco nel quale è inserito, a partire dal palazzo antistante di Emanuele Filiberto di Carignano che lo commissionò a Guarino Guarini. Anche l'inserimento all'interno dell'isolato San Pietro, del quale è parte integrante, deve le sue motivazioni alla realizzazione del progetto di una piazza regolare e di un teatro privato costruito a metà Settecento, per il principe, con un elegante portico ideato dall'architetto regio Benedetto Alfieri.

L'assialità tra il teatro e il palazzo, attraverso la piazza, non era altro che la testimonianza dell'esistenza di un sistema autonomo che costituiva una zona di comando esclusiva dei Carignano, distaccata da Piazza Castello e situata su questo piccolo e quasi privato frammento di città.

La prima concezione spaziale del teatro era quella che vedeva la sala costituita da quattro ordini di logge, con una "piccioniaia" e con la platea dotata di una trentina di panche su cui sedere. L'idea progettuale dell'Alfieri era quella di utilizzare il portico come passaggio per le carrozze in arrivo dall'attuale Via Principe Amedeo con uscita verso l'attuale via Cesare Battisti.

Il portico, quindi, era importante elemento di filtro, di unione con la città, con funzione di collegamento, di approdo e di sosta a metà tra esterno e interno.

A seguito di un incendio che devasta l'intero fabbricato, il teatro viene ricostruito nel 1786 su progetto dell'architetto Giovanni Battista Ferroggio.

Nella prima metà dell'Ottocento, diversi sono gli interventi di restauro subiti dalla sala che solo nel 1845 assumerà l'aspetto osservabile ancora oggi, in particolare nelle decorazioni. Infatti, la configurazione attuale del teatro è definita proprio negli anni '40 dell'800, quando vengono eseguiti i lavori su progetto dell'architetto Carlo Sada, in occasione del rinnovamento del gusto promosso da Carlo Alberto.

Il cambiamento radicale della distribuzione di platea risale al 1865, a seguito di un rifacimento generale che coinvolge il teatro sotto diversi profili e in particolare dipinti di platea, soffitto, dorature, e pannelli dell'arco di proscenio.

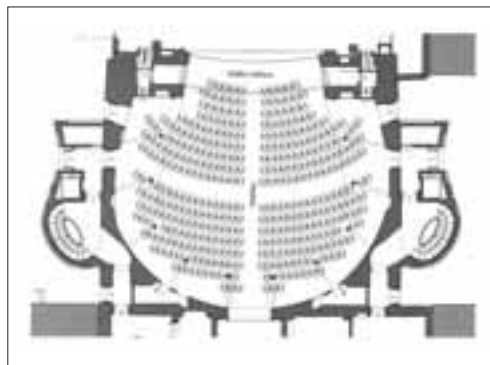
Verso la fine dell'800 e precisamente nel 1885, viene realizzato un salone sotterraneo su progetto di Pietro Carrera, la Sala delle Colonne, utilizzato nel corso del tempo con diverse destinazioni, ancora oggi sconosciuto alla maggior parte del popolo torinese.

I cambiamenti radicali avvengono però nel primo Novecento, quando muta la struttura portante della sala e la conformazione geometrica della parte posteriore dell'edificio, a seguito del rinnovamento urbanistico di Via Roma.

Gli anni Trenta, inoltre, sono decisivi per l'ingresso del cemento armato in tutta la struttura della sala, nonché per la sostituzione degli arredi, degli impianti e delle tecnologie fino al dopoguerra. A partire dal 1977, con la gestione del Teatro Stabile di Torino, gli arredi di sala e di palco, i tendaggi, i velluti, le moquettes, l'intonacatura e la tinteggiatura degli spazi di accoglienza per il pubblico mantenuti ancora fino agli anni '90.

Prossimo a tornare cantiere, il Carignano si prepara dunque, ancora una volta, ad un intervento radicale finalizzato alla riacquisizione del valore e del prestigio perduti, come perla del patrimonio architettonico e culturale della città.

(G.B.)



Grandi nomi al Carignano

di Pietro Crivellaro

Nel XII capitolo dei *Mémoires* Carlo Goldoni ricorda come nel 1751 la compagnia Medebac con cui allora lavorava trascorse la primavera e l'estate a Torino. «Non conoscevo Torino; e mi parve una deliziosa città. (...) Gli attori a Torino rappresentavano le mie commedie con buon successo; erano abbastanza applaudite, ma c'erano certi tipi curiosi che a ogni novità dicevano "c'est bon, mais ce n'est pas du Molière"». Goldoni giustifica la reazione osservando che «i torinesi, gente assai per bene e gentilissima, sono molto vicini al costume e agli usi francesi, parlano familiarmente quella lingua e quando vedono arrivare un milanese, un veneziano o un genovese usano dire: "è un italiano"».

Tuttavia, punto sul vivo, il commediografo veneziano replicò amabilmente ai pregiudizi dei torinesi componendo per loro una commedia in cinque atti e in versi, senza maschere, il cui «titolo e argomento erano Molière in persona». Dopo le prove del nuovo spettacolo, Goldoni si trasferì a Genova prima di vederlo rappresentato. Seppe poi da Medebac che la novità era molto piaciuta a Torino, cosicché venne prontamente ripresa al ritorno della compagnia a Venezia, dove il successo fu confermato. Dal "Giornale di Torino" del 21 aprile 1751 sappiamo che la compagnia di Goldoni rappresentava le sue commedie nel «teatro del Serenissimo signor Principe di Carignano».

Dal 1727 all'occupazione francese del 1798 il Teatro Carignano svolgeva una programmazione complementare a quella del Teatro Regio per la comune gestione da parte della Nobile Società dei Cavalieri. Grazie alle sue più ridotte dimensioni e ai minori costi di gestione, l'attività del Carignano risulta più intensa e più varia del grandioso Teatro Regio. Dopo la ricostruzione e l'ampliamento del 1753 attribuiti a Benedetto Alfieri, la nuova sala alterna regolarmente spettacoli in prosa e in musica.

Nell'arco di oltre due secoli e mezzo sul palcoscenico del Carignano sono passati i maggiori protagonisti della storia dello spettacolo. Il busto bronzeo di Vittorio Alfieri posto sulla facciata del teatro dal Comune di Torino nel 1903, centenario della morte del grande astigiano, attesta lo stretto legame del poeta con la storica sala realizzata dallo zio Benedetto Alfieri, architetto di corte e suo tutore negli anni giovanili. Qui nel 1762 il tredicenne Alfieri ebbe l'ispirazione a divenire poeta assistendo per la prima volta a uno spettacolo, l'opera buffa *Il mercato di Malmanite*. Sul palcoscenico del Carignano, nel giugno 1775 ebbe il battesimo artistico con la rappresentazione della sua prima tragedia, da lui definita "Cleopatra". Nel 1800 le memorabili interpretazioni del *Saul* e della *Virginia* da parte di Antonio Morrocchesi e di Elisabetta Marchionni inaugurarono la fortuna delle tragedie alfieriane che segneranno l'Ottocento risorgimentale.

Negli anni della Restaurazione, dal 1821 al 1855, il Carignano fu la sede ufficiale della Compagnia Reale Sarda, costituita sul modello della Comédie Française e considerata la più illustre antenata degli attuali teatri stabili. Dopo l'esordio con *L'atrabiliare* di Alberto Nota (29 aprile 1821), la Reale Sarda rappresentò tra l'altro alcune novità del giovane Angelo Brofferio e nel 1832 allestì *Ester d'Engaddi* e *Gismonda da Mendrisio* due nuove tragedie di Silvio Pellico, appena consacrato da fama europea con *Le mie prigioni*. La massima celebrità sulle scene di quegli anni fu la "primattrice" della Reale Sarda Carlotta Marchionni, regina del repertorio classico. Sotto il suo patrocinio, nel 1842 l'Accademia Filodrammatica costruì l'attuale Teatro Gobetti dove l'attrice è ricordata da un bassorilievo: al Gobetti, come si sa, venne fondato nel 1955 il Piccolo Teatro della Città di Torino, ovvero il Teatro Stabile di Torino, ideale discendente della storica compagnia sabauda.

Nella Reale Sarda si formò Adelaide Ristori, la massima attrice ottocentesca, che esordì quindicenne nel 1837 ricoprendo il ruolo di "amorosa ingenua". La Ristori rimase nella compagnia fino al 1841 e vi tornò come "primattrice" nel 1853. Nel 1855, per reagire alla cruciale crisi subita dalla Reale Sarda al venir meno del sussidio regio, inutilmente difeso da Brofferio contrapposto a Cavour, la Ristori persuase il capocomico Domenico Righetti a compiere una tournée a Parigi. Qui l'attrice ottenne un clamoroso trionfo nell'interpretazione della *Mirra* alferiana che destò l'entusiasmo, tra gli altri, di Dumas père, Théophile Gautier, Scribe, Lamartine, George Sand, Musset, Vigny. Anche dopo lo scioglimento della Reale Sarda, l'Unità d'Ita-



lia e il trasferimento della capitale, il Carignano mantenne la tradizione di spettacoli d'alto livello. Qui nel 1880 il canavesano Giuseppe Giacosa fece allestire *Il Conte Rosso* dalla compagnia di Cesare Rossi. Qui nel febbraio del 1882 Sarah Bernhardt fu per la prima volta a Torino con *La Signora delle camelie* di Dumas fils. Qui soprattutto, il 14 gennaio 1884, la giovane Eleonora Duse ottenne il suo primo clamoroso successo nella parte di Santuzza in *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. Al Carignano nel 1886 debuttò in Italia come direttore d'orchestra nell'*Edmea* di Catalani il diciannovenne Arturo Toscanini. Nell'autunno 1888 la *Carmen* di Bizet ascoltata al Carignano suscitò l'entusiasmo di Friedrich Nietzsche venuto a curarsi a Torino, prima di precipitare nella demenza.

Nel Novecento si segnalano al Carignano numerose prime rappresentazioni: *L'egoista* di Carlo Bertolazzi con Ferruccio Benini (1901), *La Sirena ricanta* di Rosso di San Secondo (1908), *Il matrimonio di Casanova* di Renato Simoni con Tina Di Lorenzo e Armando Falconi (1910), *Nemmeno un bacio* di Roberto Bracco (1912), *Il ferro* di Gabriele D'Annunzio (1914), *Le nozze dei Centauri* di Sem Benelli con Ermete Novelli e Lyda Borelli (1915) e soprattutto *Il piacere dell'onestà* dell'allora emergente Luigi Pirandello, interpretato dal giovane Ruggero Ruggeri. In quegli anni il teatro fu frequentato in veste di cronisti teatrali dai giovani Antonio Gramsci e Piero Gobetti: quest'ultimo ebbe qui una celebre controversia artistica con Ermete Zacconi.

Ruggeri sarebbe tornato regolarmente al Carignano negli anni della maturità con applaudite interpretazioni: *Più che l'amore* di Gabriele D'Annunzio che nel 1935 riaprì il teatro "ridimensionato" in seguito ai lavori della nuova Via Roma, *Tristi amori* di Giacosa (1941), nuovamente *Il Piacere dell'onestà* (1944) ed *Enrico IV* di Pirandello (1950-51-52). Sono inoltre passati al Carignano tutti i maggiori protagonisti della scena italiana che hanno segnato il Novecento: Memo Benassi, Emma Gramatica, Paola Borboni, Renzo Ricci ed Eva Magni, Sergio Toffano, Vittorio Gassman, Laura Adani, Rina Morelli e Paolo Stoppa, Eduardo De Filippo, Dario Fo, Tino Buazzelli, Turi Ferro, Romolo Valli, Rossella Falk.

Nel 1961, centenario dell'Unità d'Italia, il Carignano ospitò compagnie straniere di grido come il Theater Guild di New York e il nascente Living Theater, alfiere dell'avanguardia. Fu allora che il giovane Teatro Stabile di Torino compì il balzo dall'umile Gobetti alla più prestigiosa sala della città (allora ancora affidata alla gestione Chiarella, fino al 1977) con un memorabile allestimento di *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Bertolt Brecht diretto da Gianfranco De Bosio. Negli anni successivi il Carignano ospitò il ritorno alla prosa del popolarissimo comico torinese Erminio Macario, di volta in volta affiancato da Carlo Campanini, Rita Pavone, Franco Barbero, Gipo Farassino.

Dopo l'*Arturo Ui*, dal 1961 lo storico teatro settecentesco ha ospitato i maggiori spettacoli realizzati dallo Stabile di Torino in mezzo secolo di vita: *Enrico IV* di Pirandello, regia di José Quaglio, con Salvo Randone (1964), *Anconitana - Bilora* del Ruzante, regia di De Bosio (1965), *La locandiera* di Carlo

Goldoni, regia di Franco Enriquez, con Valeria Moriconi (1965), l'adattamento teatrale di *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1966), *Il sogno* di August Strindberg con Ingrid Thulin (1970); la serie di allestimenti diretti da Mario Missiroli: *Zio Vanja* di Anton Cechov, con Gastone Moschin, Annamaria Guarnieri, Monica Guerritore e Giulio Brogi (1977), *Verso Damasco* di August Strindberg con Glauco Mauri e una magnifica scena di Enrico Job (1978), *I giganti della montagna* di Pirandello (1979), *La mandragola* di Niccolò Machiavelli, con la scena di Giulio Paolini e Paolo Bonacelli protagonista (1983). Dopo l'esperienza del duo Missiroli-Job, l'esiguo palcoscenico del Carignano è riuscito a ospitare grandiosi allestimenti diretti da Luca Ronconi come *Fedra* di Jean Racine (1983), *Mirra* di Vittorio Alfieri che rivelò Galatea Ranzi (1988), *Besucher* di Botho Strauss con Franco Branciaroli (1990), *Strano interludio* di Eugene O'Neill con Massimo De Francovich (1990), *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal, con Umberto Orsini e Marisa Fabbri (1990), *Misura per misura* di William Shakespeare con Massimo Popolizio (1992) e, più recentemente, *Peccato che fosse putana* di John Ford (2003). Nel frattempo sono nate al Carignano le produzioni più importanti della direzione di Gabriele Lavia (*Commedia senza titolo* di Cechov, *Non si sa come* di Pirandello, *Il misantropo* di Molière) e sono passati alcuni dei più rigorosi spettacoli firmati da Massimo Castri da *Gl'innamorati* di Goldoni a *Madame de Sade* di Yukio Mishima.

Accanto alla regolare programmazione degli spettacoli di prosa di maggior livello, sul finire del Novecento è stata felicemente riscoperta l'originaria vocazione del Carignano a ospitare allestimenti operistici di dimensione contenuta, d'intesa con il Teatro Regio, e spettacoli musicali d'intesa con Settembre Musica. Questa storica destinazione è stata più incisivamente sostenuta negli ultimi anni dal direttore Walter Le Moli che ha voluto far allestire nella sala settecentesca *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni riportato da Davide Livermore al suo naturale contesto musicale e *La tempesta* con musiche di Henry Purcell e Carlo Galante, realizzato in coproduzione tra Teatro Stabile e Teatro Regio per le Olimpiadi della Cultura-ItalyArt. Lo stesso intento ispira l'imminente ospitalità all'opera *Didone* di Francesco Cavalli, gioiello del teatro musicale barocco coprodotto dalla Fenice di Venezia con l'Unione Musicale di Torino.

Infine, accogliendo la decima edizione del Premio Europa per il Teatro, il settecentesco teatro ha una volta di più confermato la sua tradizionale funzione di sede di alto prestigio per i maggiori incontri ospitati da Torino. Il convegno internazionale del teatro è stato coronato il 12 marzo 2006 dalla consegna del riconoscimento al premio Nobel per la letteratura Harold Pinter, festeggiato da un recital di Jeremy Irons. Per il grande drammaturgo inglese si è trattato di un gradito ritorno, essendo egli già venuto al Carignano nel 1997 per assistere alla prima del suo dramma *La serra*, allestito da Carlo Cecchi.

In alto,
dal Progetto: sezione longitudinale

Pagina a fianco,
Inquadramento urbanistico e cartografia

/Ricordi teatrali

Teatro/Pubblico ha chiesto a scrittori, musicisti, giornalisti le loro impressioni sul Teatro Carignano, tra ricordi personali e riflessioni su questo storico spazio torinese

Ricordo un teatro caldo, avvolgente, vellutato. Ricordo, mentre ancora frequentavo la facoltà di Lettere, il mio primo abbonamento allo Stabile, sull'onda del grande amore per il teatro nato in me per merito di un docente straordinario e indimenticato: Gian Renzo Morteo. Ricordo anche i pomeriggi dei Venerdì Letterari quando, mentre frequentavo ancora il Liceo classico, mi sentivo così grande, adulto, intelligente e maturo nel seguire compunto le belle conferenze dell'ACI al Teatro Carignano.

Un ricordo più recente e assai privato è di uno spettacolo teatrale, in verità assai noioso, allietato da un bacio appassionato rubato ad una neuropsichiatra infantile nell'ombra complice di un palco. Ricordo ancora, se ben ricordo, un Carmelo Bene straordinario, oramai molti anni fa.

È uno spazio scenico antico e raro, da tutelare come uno scrigno prezioso, stando attenti e non stravolgerlo nel corso dei restauri. È un luogo emblematico di Torino che contiene una parte di Storia di questa nostra città oggi un po' in crisi d'identità.

GUIDO CURTO
CRITICO D'ARTE

Sono arrivato a Torino nel 1969, quando c'era ancora la nebbia. Avevo 14 anni, mi piaceva il jazz e abitavo nella periferia industriale. Una delle prime sere in cui ho avuto il permesso di uscire da solo, sono andato a vedere il quartetto di Gary Burton che suonava al Carignano. Ancora oggi ricordo perfettamente l'atmosfera magica della piazza, le sue luci soffuse, l'ingresso austero del Teatro e il suono stupendo del jazz. Quella sera ho cominciato ad amare Torino e il mio futuro di musicista è stato segnato. Dopo vent'anni, quando ho avuto il privilegio di salire su quel palcoscenico, è stato come chiudere un cerchio fondamentale.

Così, prima che arrivassero gli altri artisti, ho sentito il bisogno offrire al Teatro un mio tributo di riconoscenza suonando un concerto da solo.

La sala silenziosa e i palchetti vuoti mi hanno sorriso e io li ricorderò per sempre.

Un valore assoluto. È il teatro più bello della città, un capolavoro di architettura e un gioiello dell'acustica.

Vedere o fare uno spettacolo al Carignano è un'emozione unica, un vero e proprio tuffo nell'arte.

FURIO DI CASTRI
MUSICISTA

Maggio 1992. Sono sprofondato in una delle eleganti serate di velluto del Carignano, il sipario si chiude e viene annunciato l'intervallo. Non è un sollievo: è la terza pausa della serata, è l'una del mattino, e c'è ancora un terzo atto, che sembra interminabile, di *Misura per Misura* di Luca Ronconi. È la prima, e il maestro ha "sforato" un po' con i tempi. Il pubblico delle grandi serate, che non sempre è composto da aficionados del teatro, fa fatica a restare, cerca onorevoli e dignitose vie di fuga. Non che lo spettacolo non sia bello: ma il caldo fa impazzire tutti. Il guaio è che i teatri storici, seppur bellissimi, offrono le sedute più scomode di tutti i luoghi di spettacolo: strette, calde, e basta che qualcuno si muova un poco e incominciano a ondeggiare le teste per intere file, alla ricerca di una nuova visuale del palcoscenico.

Confesso che per diverso tempo al solo pensarci ho odiato quel *Misura per misura*. Anzi, da allora ho un po' paura di andare in un teatro storico a fine stagione. Ma se penso al Carignano, lo rivedo in quella calda e lunghissima notte, indissolubilmente legato a quello spettacolo. Non per la faticaccia a cui ci assoggettammo, ma perché la scenografia ideata da Ronconi riproponeva, a specchio, la platea del teatro, con le sue belle file di palchi, da cui gli attori recitavano. Mostrando - Ronconi allora era direttore artistico del Teatro Stabile - quanto il teatro si può legare e prendere vita dal territorio, e poi trascenderlo senza tradirlo. Con il senno di poi, tutta quella fatica per restare fino alla fine... ne è valsa la pena.

A teatro conta l'ingegno, l'invenzione, la voglia di dire e suggerire, di far immaginare, non il luogo in sé. Lo spazio in cui si fa il teatro può aiutare o costituire uno svantaggio, può condizionare fortemente uno spettacolo che sta facendo una tournée, ma non è mai, a priori, "inadatto". E questo vale anche per un teatro storico come il Carignano: che, per la sua storia e bellezza, non deve essere accantonato solo perché oggi gli spettacoli reclamano spazi di più moderna concezione in cui rapportarsi al pubblico, e neppure essere ridotto a contenitore di "prosa per vecchie signore". Deve continuare a vivere ed essere vitale, ospitando spettacoli ed eventi "a misura" della sua estetica e delle sue possibilità tecnologiche, elementi che possono giocare a favore del coinvolgimento dello spettatore. Sarebbe triste immaginare Torino, città che tanto invoca una dimensione europea e più turistica, senza il suo più grande teatro storico in funzione: c'è qualcosa di più bello che uscire nella notte sulla piazzetta, dopo lo spettacolo, e tornarsene a casa con un "pinguino" di Pepino in mano?

ALESSANDRA VINDROLA
GIORNALISTA

Ho molti ricordi personali, tutti molto cari, legati ovviamente a rappresentazioni teatrali che ho amato o che mi hanno colpito, in qualche modo. Tuttavia, se posso fare un passo di lato, devo dire che il ricordo più tenero legato a questo spazio magnifico riguarda una questione molto privata e personale. Mia moglie un giorno si trovò sul palco del teatro per introdurre una rappresentazione dal punto di vista storico-letterario. Bene, io mi ricordo perfettamente quel momento, con lei al centro del palco, da sola, a leggere un testo. Cosa posso dire? Siccome sono un sentimentale, questa è l'immagine che mi porto dentro più di ogni altra.

Come spazio, il Carignano è al centro stesso dell'anima e della mente del cittadino torinese, perché nel tessuto urbano si colloca esattamente nella zona che ha visto Torino diventare centrale per la storia del nostro Paese. Quindi come luogo fisico, il Carignano è un punto centrale. Per la scena culturale, come si è venuta delineando negli anni recenti, questo spazio ha un ruolo importante, ma da riconquistare giorno per giorno, incessantemente, come altre realtà. Questo ne fa un luogo vivo oltretutto storico, naturalmente.

DARIO VOLTOLINI
SCRITTORE

Quando avevo vent'anni, ero ricco di molte incertezze, come tutti, ma di una cosa ero sicuro: il teatro era il luogo delle scoperte, delle emozioni, della costruzione del sé. Credo non ci sia stato abbonato allo Stabile più devoto, più incantato, più adorante. Partecipavo al rito collettivo del palcoscenico con la gratificazione profonda che viene da una fede liberamente scelta. La fede era quella di una verità poetica e umana che per me il teatro rappresentava come nessun altro genere artistico. È difficile spiegare a un ragazzo d'oggi che cosa significavano gli spettacoli brechtiani di Strehler, dove il messaggio progressista e la lettura della Storia (avevamo bisogno di credere) si sposava alla rigorosa eleganza della regia, delle scene, dei costumi: al senso d'una infallibile orologeria. Mi sono emozionato per Milly che cantava "Tutta vele e cannoni..." o per Franco Parenti/Arturo Ui, per la giullarate irridenti e il gramelot di Dario Fo, per l'opulenza rubensiana di Franca Rame, per la professionalità senatoriale dei "Giovani", De Lullo-Falk-Guarnieri-Valli, che poi magari non erano tanto giovani. Il Carignano o il Gobetti rimangono per me legati a quelle epifanie di senso, a quelle sciabolate di significato che mi facevano capire qualcosa del mondo e di me e di noi. Ne uscivo esaltato e pacificato al tempo stesso. E ancora oggi, ogni volta che entro in quelle sale "formative" avverto una tenerezza nostalgica, un senso di profonda gratitudine per i registi e gli attori, per De Bosio, Trionfo, per Luigi Vanucchi che restò Pavese anche fuori della scena, fino al medesimo gesto estremo. Sì, adesso che ci penso, se dovessi indicare una patria, sono proprio quei due templi tanto amati che davano spazio e voce ai "migliori anni della nostra vita".

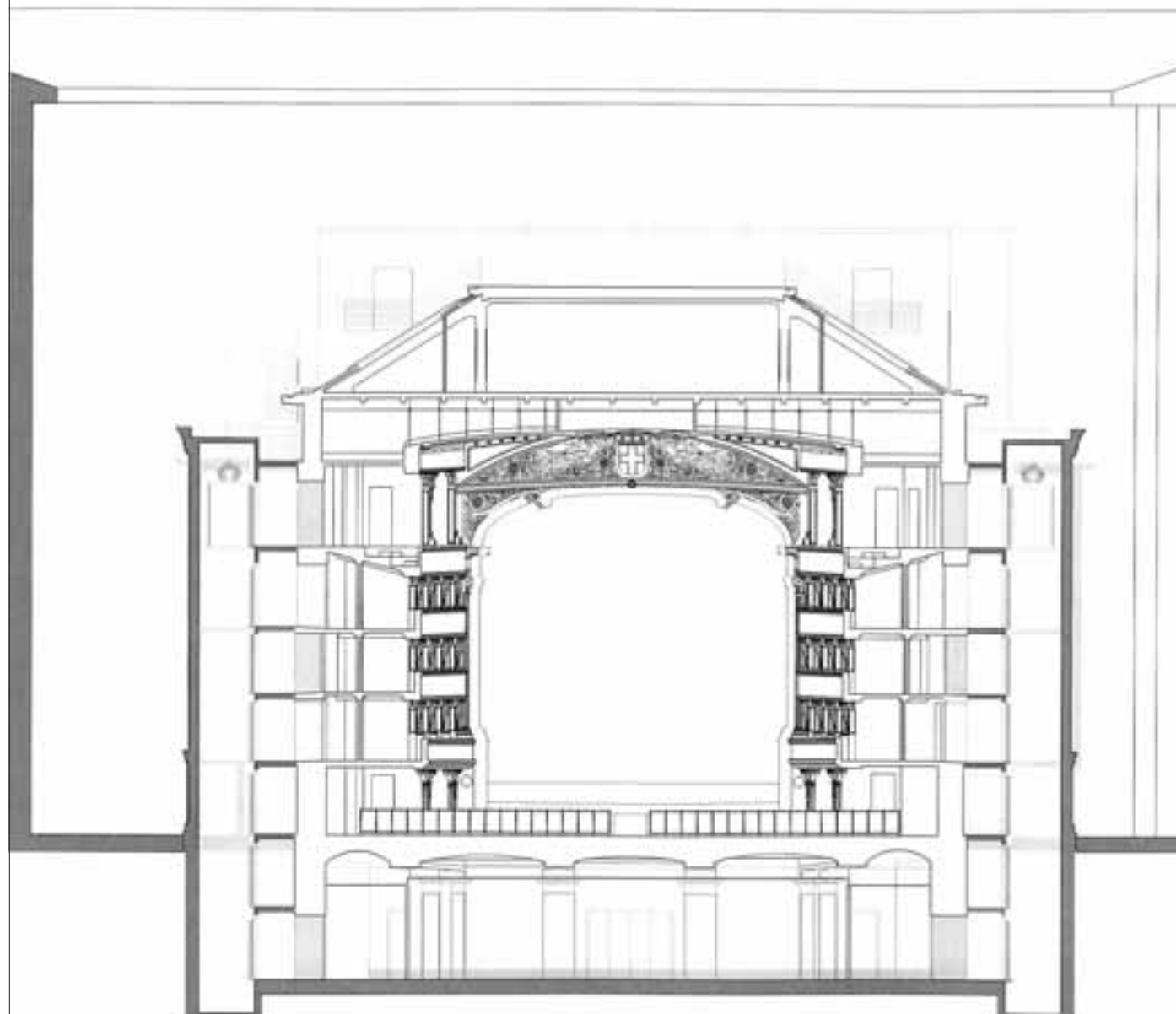
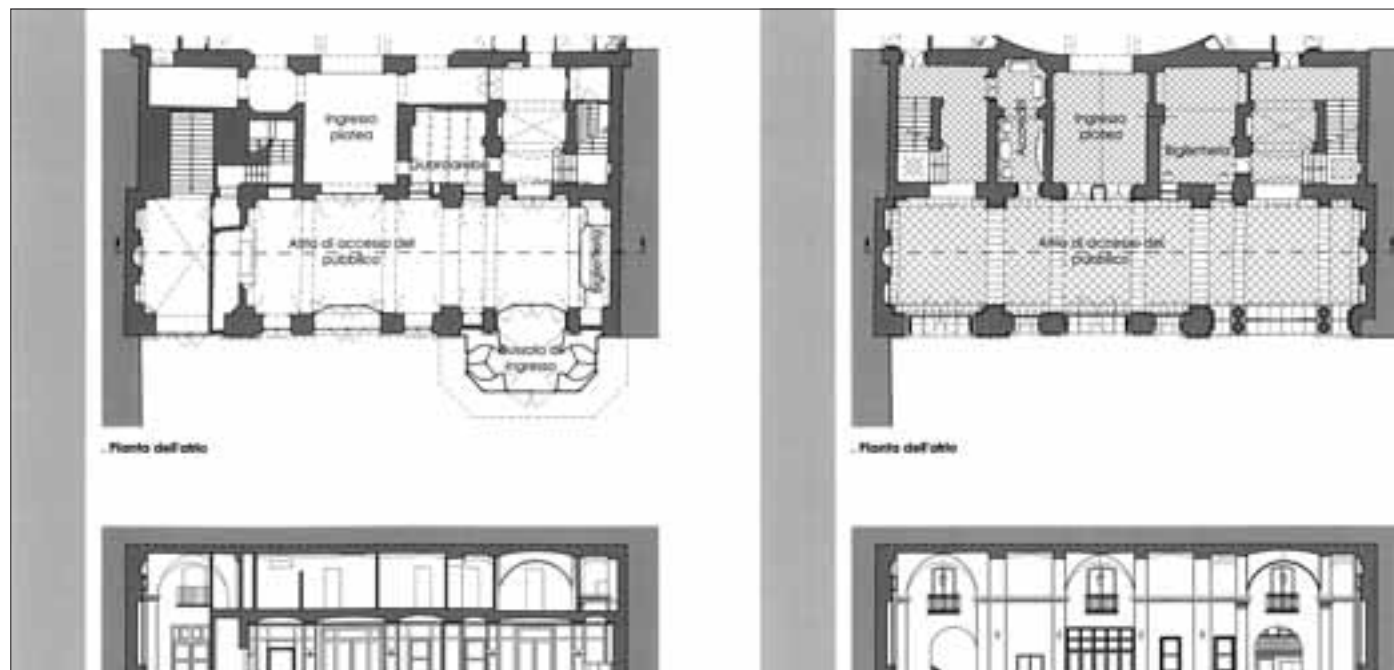
ERNESTO FERRERO
DIRETTORE EDITORIALE FIERA DEL LIBRO



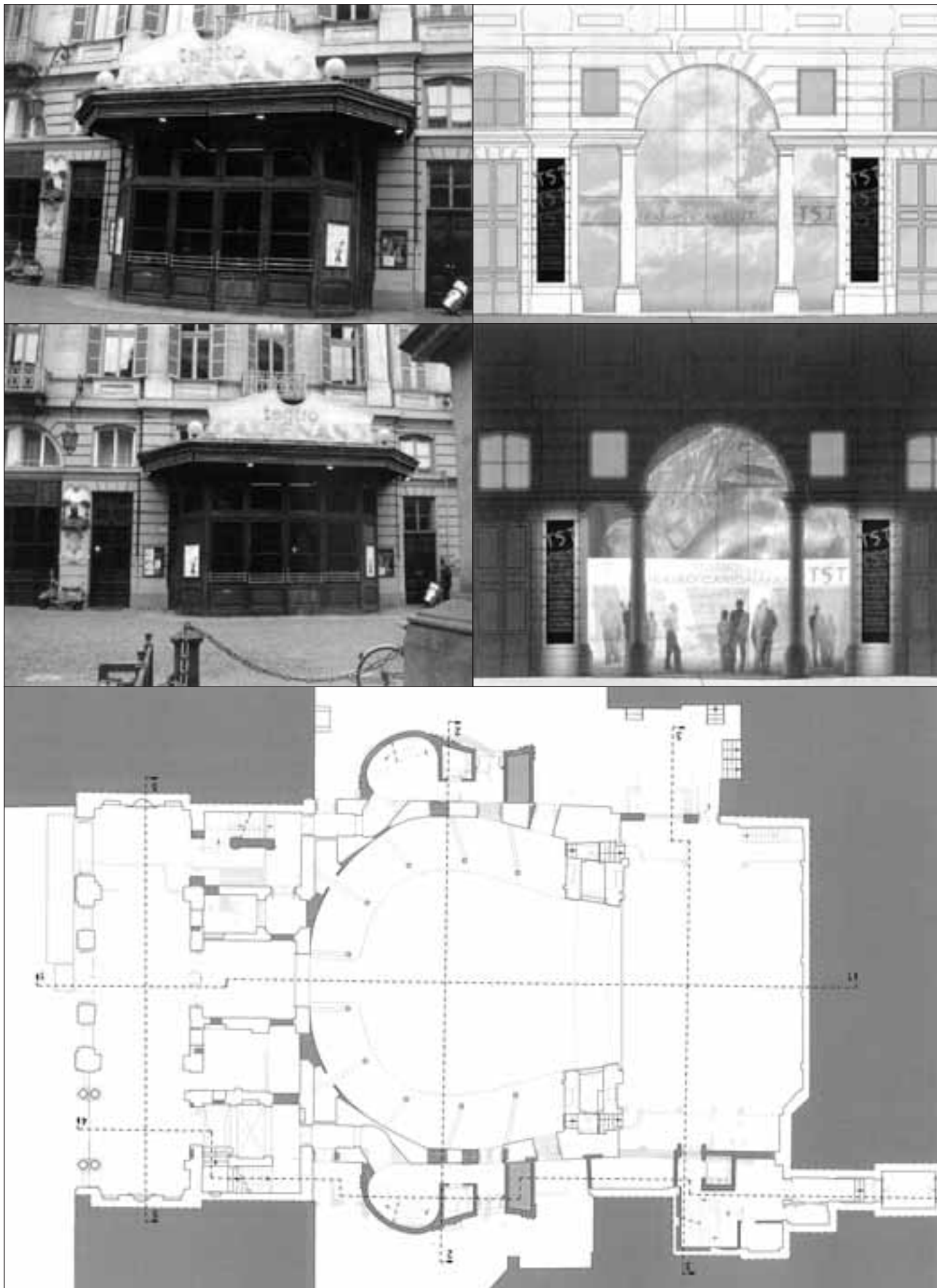
Che cosa è stato per me il Carignano? Potrei cavarmela dicendo: un luogo di lavoro. Mai però un luogo di lavoro è stato così segnato dalle scoperte, dalle emozioni, dalla commozione, a volte dalla delusione. Non dimenticherò mai che, anonimo spettatore pagante, al Carignano ho visto recitare Peppino De Filippo in una delle sue fragorose, meravigliose farse. Né dimenticherò la sera in cui Franco Parenti, sbucando dal sipario ancora chiuso, annunciò fra le lacrime che Eduardo era morto.

In questi due episodi c'è, credo tutta intera, la tradizione d'arte e la tensione civile che ha contrassegnato la lunga storia del Carignano. Non posso dimenticare che per molti anni questo è stato il teatro della città, ha incarnato le spinte migliori della sua borghesia, ha accolto i suoi slanci e i suoi fervori, ha rispecchiato il suo gusto per quel che Primo Levi ha definito "un lavoro ben fatto". Il Carignano è "ben fatto". Provate a parlarne con un qualunque attore o a un regista. Vedrete un lampo di gioia sprizzare dal suo sguardo, poiché questo palcoscenico così "ben fatto" è un alleato di chi lo occupa, non un avversario. Chi siede in platea, poi, ha l'impressione di trovarsi dentro la cassa di un violino. Certo i tempi cambiano e, con i tempi, cambiano anche il teatro e le sale teatrali. Occorrono spazi diversi, il teatro all'italiana può apparire a volte inutilizzabile. È comprensibile, è giusto. Ciò non vuol dire, però, che sul Carignano e sulle sale che più gli somigliano occorrerà stendere un velo museale. Come una sonata di Vivaldi avrà sempre bisogno di un violino, così la parola poetica non potrà mai fare a meno del Carignano. Il sublime non potrà mai cambiare casa.

OSVALDO GUERRIERI
CRITICO TEATRALE



In alto, atrio d'ingresso da Piazza Carignano (situazione esistente e situazione in progetto)
In basso, dal Progetto: sezione trasversale sulla sala



In alto, Prospetto su Piazza Carignano (situazione esistente e situazione in progetto)
In basso, dal Progetto: pianta piano terra

Un teatro aperto alle voci del mondo

Intervista a Elisabetta Pozzi
di Ilaria Godino

Il progetto che viene presentato al Teatro Vittoria richiama l'esperienza del francese Théâtre Ouvert, una realtà trentennale che attraverso la lettura ha portato alla ribalta autori sconosciuti, consacrando al successo di pubblico. Da quale stimolo nasce questo progetto?

Innanzitutto è stato fondamentale il fatto che un gruppo di artisti si sia occupato di drammaturgia contemporanea: in Italia abbiamo un rapporto mancato con le nuove scritture, che il grande pubblico identifica ancora con Pirandello, De Filippo, al limite Dario Fo. In realtà la nuova drammaturgia è fondamentale per un paese: il teatro è un riferimento per la società e se non si rinnova attraverso le parole dei suoi testi, inevitabilmente muore. Sul palcoscenico si può continuare a proporre rivisitazioni di opere del passato, ma le parole del nostro tempo rimangono la sola testimonianza del mondo a cui apparteniamo; diversamente, l'operato dell'attore finisce per essere confinato nell'ambito della mera esecuzione.

Personalmente mi sono occupata da tempo di portare in scena opere letterarie – la *Medea* di Christa Wolf –, come testi poetici, perché mi sembrano più vitali di molti autori privi della giusta dose di contemporaneità. Nell'85 ho cominciato a lavorare in questa direzione con Claudio Bigagli, che con *Piccoli equivoci* ha dato l'avvio a una nuova drammaturgia italiana minimalista – devo dire poi quasi insopportabile – e insieme proprio a Bigagli, Sergio Castellitto e Franco Castellano abbiamo lavorato a questo testo, un vero e proprio ritratto di una generazione, tradotto poi anche in una versione cinematografica. Successivamente ho lavorato su opere particolari come *Giacomo il prepotente* di Giuseppe Manfridi o *L'Attesa* di Remo Binosi. Se fino al 1995 ci sono state solo incursioni sporadiche nella drammaturgia contemporanea, da qualche anno teatri e attori si sono aperti alle nuove scritture, anche se tendono a preferire le produzioni di autori stranieri.

Il Reading Theatre

Germoglia da una serie di affinità elettive con persone del mondo dello spettacolo, dalla memoria di Théâtre Ouvert, ed esperienze come quella della Sala Umberto a Roma raccontate da Elisabetta Pozzi, dal lavoro di giornalista, editor e traduttrice di Monica Capuani: Reading Theatre è un consapevole sforzo per la diffusione di teatro contemporaneo – soprattutto straniero –, in un contesto, quello del nostro paese, estremamente resistente alla figura del drammaturgo residente. Il teatro è inteso come veicolo di temi forti presso la collettività, e si coniuga con la convinzione che il testo teatrale possa essere letto; da qui una selezione di lavori nella direzione di una forte componente narrativa.

La collana nasce nel settembre 2005 e se, al momento, ha al suo attivo otto titoli – da John Guare (*Sei gradi di separazione*, *Orfani di agosto*) a Kelly Dennis (*After the end*) e Ann-Marie MacDonald (*Buonanotte Desdemona*, *buongiorno Giulietta*) – entro pochi mesi sono in preparazione altre sette uscite. Oltre alla cura nella scelta di alcune tra le più eccellenti firme per la scena, i volumi sono concepiti in modo da offrire, oltre al testo, interviste, approfondimenti, aspetti saggi che possano trasformare il libro in un oggetto a tutto tondo.

Monica Capuani e Reading Theatre sono coinvolti nella programmazione del Teatro Vittoria con la selezione di alcuni testi di grande impatto, come *Afterplay* di Brian Friel e *Mercurio* di Amélie Nothomb, che verranno proposti tra novembre e dicembre 2006 nel cartellone dal titolo *Il paese dove non si muore mai*.



Che cosa vi ha affascinato dell'esperienza francese?

Interessarsi alla drammaturgia contemporanea nazionale è quasi un atto sacro. Théâtre Ouvert si è dedicato esclusivamente alla drammaturgia francese: a partire dal 1971 ha realizzato un modello culturale unico, a cui ci siamo ispirati senza per questo cercare di riprodurre lo stesso schema, per il quale, in Italia, non siamo ancora pronti.

Grazie al Teatro Stabile di Torino vogliamo favorire un nuovo approccio tra autori e pubblico, tra testo scritto "in fieri", non ancora messo in scena, e ascoltatori. Come Théâtre Ouvert chiederemo al pubblico di esprimersi: non ci sarà una votazione, ma si potrà compilare una scheda o lasciare appunti più approfonditi su ciò che si è visto e sul proprio gradimento.

Quindi il pubblico sarà chiamato ad esprimere preferenze sui testi letti?

Il nostro pubblico dovrà stare al gioco, dovrà manifestare un punto di vista su quanto ha ascoltato. Pensiamo che il Teatro Vittoria debba essere uno spazio dove attori professionisti leggono testi senza essere limitati da un filo conduttore, semplicemente proponendo opere che hanno apprezzato, cercando di trasmettere non solo stimoli, ma anche suscitando dubbi, muovendo domande.

Come avete articolato il vostro progetto?

Il nostro cartellone – che volutamente riprende il titolo di uno straordinario racconto della albanese Ornella Vorpsi *Il paese dove non si muore mai* – per i mesi di novembre e dicembre proporrà tre appuntamenti settimanali, nel tardo pomeriggio: il primo dedicato a testi teatrali, gli altri due a racconti. In questa selezione ci è stata molto utile la collaborazione di Monica Capuani, traduttrice e animatrice di Reading Theatre, una nuova collana di testi per il teatro estremamente coraggiosa nelle scelte editoriali. Cerchiamo di dare una mano a una narrativa poco frequentata, senza per questo dimenticare grandi opere come *Il Milione* di Marco Polo o *Cronache Marziane* di Bradbury, piccoli semini che possono accendere la curiosità del pubblico...

Come pensate di procedere con le scritture originali che il pubblico ha mostrato di apprezzare di più?

Sempre per seguire le tracce di Théâtre Ouvert verificheremo quale dei testi proposti – complessivamente una quin-

dicina – raccoglierà le maggiori preferenze. Abbiamo pensato di fare un "regalo" al pubblico a conclusione del primo ciclo di incontri: l'opera maggiormente apprezzata sarà oggetto di una vera e propria mise en espace, cui lavoreranno registi come Valter Malosti, Carmelo Rifici, Mauro Avogadro... Vogliamo che questa sia una vera e propria stagione a sorpresa, dove la parola sia protagonista degli appuntamenti.

Per realizzare questo progetto avete costituito un gruppo di lavoro formato da giovani attori. Saranno i soli ad alternarsi in scena o sono previste altre partecipazioni?

Il gruppo base è composto, oltre che da me, da Daniele D'Angelo, Alessio Romano, Carlotta Viscovo, Noemi Condorelli, Mariangela Granelli. Sono previste altre partecipazioni, la prima delle quali è quella di Umberto Orsini, che per l'occasione ha fatto tradurre appositamente *Afterplay* di Brian Friel, un drammaturgo irlandese che Peter Brook ha definito il più grande autore vivente. Oltre a Orsini saranno con noi Mauro Avogadro, Graziano Piazza, Mariangela D'Abbraccio. Inoltre con Monica Capuani abbiamo pensato di fare intervenire coloro che curano le traduzioni delle opere presentate, come Massimiliano Farau, approfondendo la relazione tra scrittore e traduttore.

Lei che è attrice si pone sempre più come regista. Come cambia il suo punto di vista in questo caso?

Penso a me stessa come a un personaggio senza ruolo e allo stesso tempo con tanti ruoli. Quando ho messo in scena *Il funambolo e la luna* non ho voluto fare una regia vera e propria, ho trovato più stimolante concentrarmi su come mettere in scena un testo affascinante e difficile come quello di Ghiannis Ritzos e immaginarlo come una costruzione...

Teatro Vittoria
18 novembre, ore 20,45
19 novembre, ore 15,30

FEDRA

di Ghiannis Ritzos
con Elisabetta Pozzi
Associazione culturale Mistrass

/Passione, humor, caos della creazione

Intervista a Heiner Goebbels

di Andrea Porcheddu

Heiner Goebbels, genio indiscusso della nuova scena europea, presenta in Italia due lavori: *Eraritjaritjaka*, con André Wilms e Mondrian Quartett, e *Il Manifesto del partito comunista secondo Marx e Engels*, realizzato dai suoi studenti di Giessen e da quelli dello Iuav di Venezia guidati da Walter Le Moli

Ogni artista deve necessariamente confrontarsi, come orizzonte di scontro o di incontro, con il problema della "forma". Nel suo percorso, lei coniuga agilmente teatro, musica, danza, arti visive: cosa significa, quindi, "forma" e qual è il significato di "forma"?

Mi ricordo Heiner Müller, che diceva che «l'utopia è nella forma». Ho condiviso e adoro il lavoro di Müller, e noi non abbiamo mai creduto alla potenza del messaggio, della comunicazione, delle parole. O meglio, credevamo nelle parole: ma bisogna essere molto cauti con il "contesto" dal momento che il "contesto" muta il senso stesso delle parole. Abbiamo un sistema di comunicazione vecchio, superato, e dobbiamo provare a parlare a diversi livelli – contenutistico, semantico, topico. Nel mio lavoro, dunque, questi molteplici livelli non si trovano mai separati dalle scelte strutturali: semmai si trovano uniti ad altri livelli, bilanciati ad altri "media", come le luci, il suono. Oppure si trovano in relazione ad un livello, che è quello delle condizioni di produzione, che implica il modo di collaborare con le persone, di interpretare la loro creatività, di comunicare. La sfida, allora, è lavorare su tutti questi livelli, contemporaneamente. La forma, dunque, è uno di essi: certo importante, ma al pari delle condizioni di produzione. Oggi, più che in passato, in teatro traspaiono le modalità di lavoro, le condizioni appunto: si possono leggere le dinamiche relazionali, i momenti critici svelano il modo di lavorare del regista, il rapporto con i tecnici passa nel risultato. E capiamo le condizioni di produzione nel risultato scenico.

Un approccio molto brechtiano...

Certo. Brecht, al di là della poetica e dell'estetica, è molto importante proprio nella sua critica alle istituzioni, alle modalità produttive...

Queste diverse condizioni di lavoro, implicano una costante ricerca di linguaggi...

Dipende da ogni progetto. All'inizio, il mio lavoro di regista parte dalla certezza di avere a disposizione diverse forme, o formati. Ma non ho un'idea iniziale, che scaturisce invece dal processo, dal lavoro collettivo sulla scena, dalle connessioni che elaboro. Ad esempio, nel lavoro fatto per *Eraritjaritjaka*, non sapevo che tipo di musica usare: un quartetto, un piano, qualcosa di registrato... Ma poi, con il percorso, ho capito che doveva essere un quartetto: rappresenta un nucleo sociale organizzato, il nucleo che equivale ad un'orchestra. Dunque la forma viene dopo i contenuti, dopo la discussione e l'analisi. È difficile, per questo, lavorare in Germania: ogni teatro, infatti, ha un nucleo stabile di attori, e magari io non ho bisogno di attori. Magari mi servono solo musicisti e macchine, ma non attori! Insomma, ho bisogno di una libertà che certe strutture organizzate non possono garantire. Il mio prossimo lavoro sarà fatto solo con musica e macchine. Ho bisogno, in modo radicale, solo di quello che è necessario all'arte.

In Italia viviamo una fase complessa di riscoperta del Barocco, di dialogo tra musica e teatro. Nel suo lavoro, dove pure coniuga sapientemente musica e teatro, lei sembra guardare piuttosto al contemporaneo. È così?

Provo a guardare avanti, non cerco solo riferimenti al passato o a specifiche epoche. Anche quando ci sono rimandi espliciti, nelle mie opere – come ad esempio l'uso di un quartetto d'archi, tipicamente ottocentesco – cerco sempre di fare qualcosa che non ho mai visto prima, di

non ripetermi. Odio il teatro che denuncia se stesso. Il rischio è quello della caricatura, uno strumento forse facile per far ridere, per divertire la borghesia. Ma a me sembra troppo semplice, quindi nel mio lavoro non ci saranno mai caricature. In *Hashirigaki*, che ho fatto nel 2000, vi erano tre donne: ed erano al tempo stesso molto diverse tra loro, ma anche estremamente simili nel potere che avevano e che trasmettevano dalla scena. Questa è un'immagine molto inconsueta, una sorta di utopia sociale. Non amo avere a che fare con personaggi principali e personaggi secondari, con qualcuno che fa tutto e altri che non fanno niente, come accade ogni giorno, in molti uffici, nella società, in molti teatri... Mi interessava, invece, una sorta di bilanciamento dei poteri, un equilibrio sociale sorprendente, che non vediamo normalmente, tra possibilità diverse.

Veniamo al lavoro fatto con gli studenti di Giessen per *Il Manifesto*. Come ha impostato il corso? Cosa è e come insegna?

È molto interessante l'approccio che abbiamo nel nostro Istituto. È molto aperto al contemporaneo, anche se – ovviamente – ci sono insegnamenti teorici e storici. Naturalmente insegniamo la storia del teatro, insegniamo Marthaler e Bob Wilson...

Wilson e Marthaler come storia del teatro?

Sì, perché no? Ma a Giessen, al tempo stesso, cerchiamo di sviluppare qualcosa che non sia solo un approccio teorico-storico. Nelle università si tende a dividere la ricerca dall'insegnamento. Noi cerchiamo di superare questa divisione che, alla prova dei fatti, non funziona. Io non sapevo cosa insegnare a proposito del *Manifesto*. Non so certo dire cosa fare, ma posso insegnare una sensibilità, un approccio, diventare un interlocutore attento nel processo creativo degli studenti. Cerco, insomma, di far sì che gli studenti mantengano e rafforzino la loro idea artistica.

Mi piace questa produzione, fatta con gli studenti dello Iuav e con il Teatro Due di Parma. Mi sono molto divertito a seguire i progetti dei ragazzi, lavorare con loro, aiutarli a realizzare le loro idee. Alcuni progetti si sono rivelati sorprendenti, affascinanti, divertenti. Esperienze coinvolgenti per il pubblico, che, al tempo stesso, affrontano i temi del testo di Marx e Engels con grande lucidità.

La sensazione che si ha, dopo aver assistito a *Il Manifesto* presentato in prima a Parma, è che del testo rimanga prevalentemente una suggestione visiva, che ci sia stato, cioè, un approccio più estetico che politico...

Forse per alcuni lavori è così. Ma ci sono anche approcci autobiografici, di studenti provenienti dalla Serbia o dalla Russia, che si sono confrontati con l'uso politico, con la pratica che è stata fatta del *Manifesto*. In altri casi, gli studenti hanno agito in contrasto con il dettato marxiano, ad esempio usando Andersen o Oscar Wilde, in una prospettiva performativa. Abbiamo lavorato molto con il testo, leggendolo e rileggendolo, e in alcuni casi si sono avviate pratiche di confronto sistematico, di analisi individuale che si contrapponevano alla visione collettivista di Marx.

Pensa che il teatro possa ancora avere un senso politico?

Non in se stesso. Il teatro, come un museo, può essere un luogo dove sperimentare un modo diverso di respirare, di riflettere, di trovare noi stessi. Il ruolo del teatro, se usato in modo appropriato, senza tentare di inseguire o imitare gli altri media, può essere in questo senso sempre più importante.

Per *Max Black* e *Eraritjaritjaka*, lei ha collaborato con un artista straordinario come André Wilms. Come lavora con gli attori?

Per me le macchine, le luci, i suoni, gli attori sono collaboratori preziosi. Do a me stesso la libertà di fare workshop in cui porto la mia immaginazione, le mie idee, il mio stato d'animo, ma dove tutto è possibile, dove ognuno può provare, suggerire, fare qualcosa.

Ognuno, con la propria competenza, usa il tempo del workshop per lavorare sul progetto: dai tecnici agli attori. Con passione, humor, caos, mettiamo tutto in comune. Non sopporto la calma, isterica e sacrale, di certe prove: per me le prove sono un processo sociale, aperto, anche confuso. È l'unico modo per sperimentare l'apertura, la libertà creativa. Non voglio quello che conosco già, cerco sempre di stupirmi: e voglio che gli attori mi stupiscano.

Allora, chi è oggi il regista?

Un buon esempio di nuova concezione della regia è il gruppo tedesco Rimini Protokoll, fatto da miei ex allievi. Sono molto orgoglioso di loro. Lavorano in modo collettivo, cambiando strategie produttive a seconda del progetto: lavorano con attori amatoriali, con esperti scientifici, con tecnici... Così cambiano la nostra prospettiva abituale di teatralità.

Ad esempio, in uno spettacolo come *CallCutta*, sui Call Center, anziché il biglietto davano ad ogni spettatore un cellulare. E per due ore, io ho parlato con una donna di Calcutta che mi ha raccontato la sua vita, il suo lavoro, i suoi sogni...

E dunque come dirigerà il suo prossimo spettacolo?

Ci saranno quattro pianoforti, ma nessun musicista. E non ci saranno attori...



Sopra, la locandina di *Il Manifesto del partito comunista secondo Marx e Engels*

Pagina accanto, Elisabetta Pozzi

La freddezza dell'amore

Intervista ad Antonio Latella
di Patrizia Bologna

Le lacrime amare di Petra von Kant è stato preceduto da due spettacoli ispirati a grandi autori, Marlowe e Bruno. Cosa l'ha spinto a lavorare Fassbinder?

La decisione di lavorare su Fassbinder è nata tre anni fa, quando tracciai, con il Teatro Stabile dell'Umbria, un percorso che prevedeva tre spettacoli: *Edoardo II*, *La cena delle ceneri* e *Le lacrime amare di Petra von Kant*. Mentre nei teatri off mettere in scena Fassbinder rappresenta una scelta persino classica, nei Teatri Stabili si avvertono ancora molte difficoltà perché è un autore che spaventa. In realtà oggi, se lo si legge attentamente, è addirittura datato. Ciò che più mi interessa rispetto a Fassbinder è Fassbinder stesso, la sua ossessione per la produzione artistica, la sua necessità di creare a ritmi pazzeschi, di far nascere continuamente un'infinità di opere. Mi ha affascinato tantissimo l'autore in quanto uomo che ha scelto il teatro, il cinema, la scrittura per potersi raccontare. Mi ha colpito la sua ostinazione nel voler andare avanti fino in fondo, nonostante i medici l'avessero avvisato che, continuando a lavorare in maniera così forsennata, nel giro di dieci anni sarebbe morto.

Fassbinder diceva spesso "l'amore è freddo come la morte", una frase che nasconde una profonda e continua ricerca dell'amore, di un sentimento che non ha ruoli prestabiliti o convenzioni sociali. Una passione che non solo va contro le regole sociali, ma anche gli schemi culturali: non esiste solo il rapporto tra uomo e donna, ma anche tra due uomini o due donne. In tutte le opere, il suo tentativo consiste nel dimostrare che un rapporto d'amore ingabbiato diventa un gioco al potere dove c'è una parte che comanda e una che subisce. Oltre a questo aspetto puramente "sentimentale" è molto interessante indagare il punto di vista meravigliosamente "politico". In un documentario intitolato *Germania in autunno*, diversi registi analizzarono la situazione politica tedesca negli anni Settanta. Ognuno di loro scelse una particolare prospettiva ed è affascinante come Fassbinder optò, ancora una volta, di stare all'interno di una casa raccontando, da una parte la relazione d'amore con il compagno e, dall'altra, il rapporto con la madre. È incredibile che egli, per parlare e discutere dell'intera crisi della Germania partì dal fulcro, dal nucleo della società, dalla famiglia.

Anche l'azione de *Le lacrime amare di Petra von Kant* si svolge interamente all'interno di un'abitazione...

Nel dramma tutte le protagoniste arrivano in Germania dopo essere state altrove: la madre a Miami, Sidonie in Australia... Petra racconta spesso che ama viaggiare, in realtà è l'unica che rimane all'interno della propria casa. E questo, anche da un punto di vista prettamente politico, è interessante perché Petra diventa colei che cerca il cambiamento all'interno di quattro mura. Inoltre è importante soffermarsi a riflettere sulla professione di Petra: lei è stilista. Sembra un dettaglio futile e invece è interessantissimo perché sceglie di vestire il mondo, vale a dire di raccontarsi attraverso la vestizione. È strano che una donna chiusa in una casa pensi a come vestire la gente del mondo.

A partire da questa riflessione ho iniziato a lavorare con la scenografa e costumista, Annelisa Zaccheria. Per un anno e mezzo abbiamo discusso insieme le idee che avevo in mente rispetto all'ambientazione che, nel mio immaginario, doveva rappresentare un mondo popolato da manichini, da donne finte... Dopo aver letto e riletto il testo, entrambi siamo giunti alla consapevolezza che doveva trattarsi di un luogo dove il sentimento era morto, ma dove, tuttavia, permaneva una forte formalizzazione stilistica, vale a dire un certo modo di muoversi, un certo modo di parlare. Questo ci ha portati a riflettere sul fatto che in genere una stilista sceglie sempre una donna ideale per disegnare un vestito: sempre la stessa perché è quella e non un'altra che li ispira... Abbiamo quindi deciso, influenzati dalle sculture di Ron Mueck, di creare una grande donna in vetroresina, che presenta un realismo portato all'estremo... Si tratta di una scultura talmente vera che è addirittura fastidiosa e pornografica e tuttavia è una statua! Si avverte che questo corpo è pieno di qualcosa di vivo però è ghiacciato dal fatto che non è di carne e ossa. Mentre lavoravamo ci siamo resi conto che avevamo creato un'installazione e non una scenografia.

Dopo l'ideazione della scultura, come avete impostato lo spettacolo?

A partire da questa installazione è nato tutto il resto: una volta posta sul palcoscenico la scultura, la messinscena si è accordata a questo gesto artistico estremamente forte. Nulla ha potuto essere lasciato al caso: per la prima volta ho evitato di lavorare sull'improvvisazione perché sentivo il bisogno di creare un'atmosfera di perfezione cinematografica e di far recitare le attrici all'interno di uno scenario già predefinito, un involucro composto di elementi scenici da me risolti preventivamente.

In questo scenario che ruolo ha il suono?

Sto conducendo, insieme a Franco Visioli, un'operazione estremamente particolare sulla riproduzione del suono realistico. All'inizio dello spettacolo ci saranno dei rumori molto riconoscibili come la macchina da scrivere o il telefono o il campanello della porta, tuttavia, con il procedere del dramma – man mano che i fumi dell'alcol che beve Petra sono più forti – i suoni diventeranno quasi degli incubi, un'ossessione che percuote violentemente la testa di Petra... Ed è così che il rumore della macchina da scrivere diventa una sorta di boato di insetti, uno stormo di cornacchie urlanti. Insieme a Visioli ho svolto un lavoro per certi versi contrario rispetto all'*Edoardo II*. Nel testo di Marlowe, l'entrata in scena di Gaveston era sottolineata da un suono che assomigliava a un aereo; qui per me era importante che l'ingresso di Karin fosse evidenziato da una nota che avesse qualcosa di femminile, che rimandasse a un incanto meditativo e allo stesso tempo pericoloso. Il lavoro sul suono nasce dalla volontà di creare una sorta di grande installazione. Per la prima volta nella mia carriera faccio un uso invadente della luce: ho giocato molto sulla sovraesposizione, sulla perfezione del bianco, sul raffreddamento dell'atmosfera. Le attrici sono totalmente circondate dal ghiaccio e dunque devono esporsi emotivamente il più possibile.

Come ha lavorato sul testo? Ha tenuto fede alla sceneggiatura del film o al dramma?

Ho usato il testo teatrale tenendo però presente anche la sceneggiatura. Queste due opere si differenziano per piccole diversità che tuttavia possono cambiare il corso e il significato dello spettacolo. Per esempio, nel film, Petra e Karin, nella telefonata finale, non si danno un appuntamento (come invece accade nel dramma); sempre nel film, quando Petra dice a Marlene che devono mutare il loro rapporto, ella se ne va perché non può accettare che la loro relazione cambi. Marlene vive nel proprio mutismo, nella propria dedizione totale: a lei non interessa diventare un'amica, lei è una fondamentalista dell'amore che si sposa alla causa "Petra" e quando Petra decide di cambiare lei la abbandona. Tutto ciò è molto più chiaro nel film, nel dramma non è così esplicito. Per quanto riguarda il mio spettacolo, non so ancora cosa succederà, per il momento ho un'immagine. Non abbiamo riscritto il testo, la drammaturgia è rimasta quella di Fassbinder anche perché stiamo cercando di eliminare delle datazioni, vale a dire delle indicazioni registiche sulla scelta, per esempio, delle musiche.

Cosa ha in più *Le lacrime amare* rispetto ad altri testi o film di Fassbinder?

In questo testo è presente un rapporto con il mélo che permette di riscrivere il teatro, di passare attraverso Ibsen per arrivare a un grottesco brechtiano, visitando più generi e stili. Per me *Le lacrime amare* rappresenta un modo di raccontare la donna completamente diverso da quanto ho fatto con *Medea*, che era sangue, fuoco, viscere, natura violenta. Qui invece mi interessa raccontare la donna attraverso la testa, attraverso un ragionamento, attraverso un teorema. Petra, in una battuta, afferma «amavo l'algebra, amavo la matematica»: è una donna che calcola, che organizza il proprio andamento, ma poi, quando incontra l'amore perde nuovamente la testa dimenticando la razionalità. *Le lacrime amare* e *Medea* sono talmente opposti che potrebbero sembrare due spettacoli concepiti da due registi diversi.

Politiche dei sentimenti

di Luca Scarlini

Rainer Werner Fassbinder giunge al teatro da un'aspirazione cinematografica e da alcune prime esperienze in quella direzione. La sua attività fluviale, sterminata, per molti tratti paradossale, si inaugura con le azioni dell'AntiTheater che a Monaco recuperava, in odore di scandalo, vari padri nobili delle avanguardie tra il Büchner di *Leonce e Lena* e le ricerche formali estreme della stagione rivoltosa della Repubblica dei Consigli, ritrovando voci dell'Espressionismo e della Nuova Oggettività. Nel 1967 spicca infatti una messinscena de *I criminali* di Ferdinand Bruckner (1967) e poi la riscoperta di un'autrice straordinaria quanto poco frequentata da noi: Marieluise Fleißer, di cui egli propose nel 1968 la notevole saga dei Pionieri a Ingolstadt, tornando poi sul tema a Brema nel 1971 con una diversa produzione. Sesso e denaro, melò e convenzioni sono gli ingredienti di un'opera che si inaugura, non per caso, con Axel Cesar Haarmann, concitata saga di un serial killer nella Germania degli Anni '20, che fu poi alla base di una notevole versione cinematografica di Peer Raben, *La tenerezza del lupo*. Gli anni seguenti saranno dedicati a numerose riscritture, tra Goethe e John Gay, tra Lope de Vega e Jarry, fino al Sofocle di *Aiace* e al Goldoni della cupa, sarcastica *Bottega del caffè*, in un frenetico apprendistato di forme e temi. Se *Katzelmacher*, dramma dell'emigrazione, è ormai un classico contemporaneo, gli ultimi anni hanno visto un recupero dei primi esperimenti, spesso di grande impatto: *Come gocce su pietre roventi*, il notevolissimo *Lupo mannaro*, lo straordinario *Preparadise sorry now*, memorabile rivisitazione di cerimonie del Living Theatre, tessuta intorno alla saga nerissima di due serial killer inglesi. La fase seguente di questa ricchissima stagione non avrà più una dimensione off, ma si misurerà con le scene tradizionali. Si susseguono quindi opere importanti come *Sangue sul collo del gatto* (Norimberga, 1971), *Libertà a Brema* (Brema, 1971), il capitale *I rifiuti, la città, la morte*, la cui andata in scena è sempre stata assai contrastata in Germania, per accuse infondate di antisemitismo. *Le lacrime amare di Petra von Kant* venne presentata per la prima volta nel giugno 1971 al Landestheater Darmstadt, per la regia di Peer Raben e la pièce è giunta in Italia nel 1988 nella nota versione del Teatro dell'Elfo, diretta da Ferdinando Bruni e Elio De Capitani, protagonista Ida Marinelli, mentre recentemente Motus ne ha tratto alcuni motivi per *Rumore rosa*. Siamo nel territorio caro al maestro riconosciuto per Fassbinder: Douglas Sirk. La passione infatti è in primo luogo quella dell'annullamento, del degradarsi di fronte a chi si desidera, in un sacrificio continuo delle proprie aspirazioni. Le situazioni di questo perfetto kammerpiel fassbinderiano sono proprio quelle di una "imitation of life", uno specchio ustorio della vita, come recitava il titolo italiano della pellicola omonima con Lana Turner. Al centro è in evidenza un ruolo straordinario da primattrice, incarnato perfettamente nel film omonimo da Margit Carstensen, nervosa regina della moda, sempre in partenza per una sfilata, tra canzoni d'epoca e bottiglie di whisky che fanno presto ad andare in frantumi. Le lacrime sono amare, in primo luogo, perché nessuna messinscena di una vita elegante può offrire la felicità e magistrale è la capacità di Fassbinder di indagare nel giro di una battuta sulle pieghe segrete dell'animo umano, incidendo in miniatura complesse dinamiche di relazione sociale nel movimento nervoso di un rossetto, sulla puntina di un giradischi che si inceppa senza pietà.

Teatro Astra, 2 - 15 novembre

LE LACRIME AMARE DI PETRA VON KANT

di **Rainer Werner Fassbinder**
traduzione **Roberto Menin**
con **Laura Marinoni**
e con **Silvia Ajelli, Cinzia Spanò, Sabrina Jorio, Stefania Troise, Barbara Schröder**
e gli animatori d'ombre **Massimo Arbarello** e **Sebastiano Di Bella**
regia **Antonio Latella**
scene e costumi **Annelisa Zaccheria**
disegnatore luci **Giorgio Cervesi Ripa**
suono **Franco Visioli**
ideazione ombre **Massimo Arbarello** e **Sebastiano Di Bella**
Teatro Stabile dell'Umbria/Fondazione del Teatro Stabile di Torino in collaborazione con il Théâtre National Populaire TNP Villeurbanne - Lyon

Una polifonia di voci

di Maria Grazia Gregori

È possibile proporre uno spettacolo astraendolo dalla visione in cui è nato, privandolo della complessità dei riferimenti, dei rimandi, degli intrecci fra passato, presente e futuro che lo nutrono? Può succedere, anzi succede, a due spettacoli del progetto *Domani* inventato da Luca Ronconi e Walter Le Moli per le Olimpiadi della Cultura torinesi, fiore all'occhiello di una progettualità artistica che sa dialogare con eventi eccezionali come le Olimpiadi invernali. Una proposta allo stesso tempo ambiziosa e con i piedi ben piantati per terra in cui si voleva dialogare con la storia in tutte le sue forme attraverso la forma delle forme, quella teatrale, e che oggi si ritrova a riproporre due dei cinque spettacoli di quell'evento *Lo specchio del diavolo* e *Il silenzio dei comunisti* che ruotano attorno al significato di un presente e di un futuro carico di incognite e che trovano nel rapporto con il passato, nel senso del cambiamento e del divenire le radici più autentiche. In *Lo specchio del diavolo* di Giorgio Ruffolo, che ritornerà in scena a Torino e in altre città d'Italia, la vera protagonista è l'economia. Non un personaggio ma una materia, a torto considerata arida, e verso la quale i più sentono un atteggiamento di rifiuto quando non di soggezione. Come possono testimoniare gli spettatori che l'hanno già visto non è così. Il testo che Ruffolo ha scritto su richiesta di Ronconi, pubblicato da Einaudi, si è infatti trasformato in un fantasioso, rutilante spettacolo, per raccontarci, attraverso un gran numero di attori in scena, la meravigliosa, ma spesso feroce, avventura dell'economia e del suo fratello gemello, il denaro, che spesso ha un odore sgradevole al contrario di quanto sosteneva un celebre imperatore romano. Un testo costruito non come una commedia ma come un racconto, vivace, ricco di spunti, con un linguaggio spigliato e coin-

volgente per illustrare, dalla a alla z, la nascita del pensiero economico cominciando proprio da loro, dai nostri progenitori, Adamo ed Eva che, dopo la cacciata dal paradiso terrestre, devono fare i conti con le difficoltà della vita. Per arrivare poi alle più sofisticate teorie imbevute di una stringente dialettica, agli inquietanti coinvolgimenti fra politica e banche, fra progetto di un futuro che si corrompe di fronte ai giri vorticosi del denaro, ai paradisi fiscali, ovviamente off shore, per spiegarci che la colpa non è sempre del diavolo, cioè dell'economia, ma della sua diretta dirimpettaia, la politica. E che infernale è proprio la commistione fra economia e politica come dimostrano alcuni recenti avvenimenti di storia patria. Attenti, ci dicono provocatoriamente Ruffolo e Ronconi: la globalizzazione che dobbiamo temere non è tanto quella economica quanto quella dove politica, a ogni latitudine, è sinonimo di corruzione.

Ad affascinare Ronconi in *Lo specchio del diavolo* sono le possibilità e le difficoltà della sua resa teatrale. Ma un regista che è riuscito a mettere in scena addirittura l'infinito non poteva certo intimidirsi di fronte all'eventuale estraneità della materia in oggetto. Riconosciuta come protagonista assoluta ha dunque lavorato sul testo delineando ampi snodi fondamentali e trasformando così un assolo in una polifonia di voci, di gesti, di mondi, in una lanterna magica che prende luce dal passato e dal futuro: un magma estremamente vitale e affascinante, diviso in tre parti dove ha modo di esaltarsi, attraverso le scene di Tiziano Santi, il gusto di Ronconi per il movimento, il rifiuto di un'immobilità costrittiva e soprattutto stantia e quel modo, tutto ronconiano, di considerare lo spazio come un fondamentale elemento drammaturgico allo stesso modo della scrittura e degli attori. Una storia ma non un digest, che mette in cam-

Limone Fonderie Teatrali di Moncalieri
21 ottobre - 12 novembre

LO SPECCHIO DEL DIAVOLO

di **Giorgio Ruffolo**
con **Giovanni Crippa, Iaia Forte, Luca Lazzareschi, Elia Schilton**

regia **Luca Ronconi**

scena **Tiziano Santi**

costumi **Simone Valsecchi, Gianluca Sbicca**

luci **Guido Levi**

suono **Hubert Westkemper**

training e movimento **Maria Consagra**

responsabili di regia **Carmelo Rifici, Paola Rota**

coordinamento artistico **Mauro Avogadro**

progetto *Domani* per le Olimpiadi della Cultura di Torino 2006

consulenza scientifica **Fondazione Sigma Tau**

progetto *Domani*: ideazione **Luca Ronconi** e **Walter Le Moli**

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

po imbonitori e mascalzoni, che va dall'evoluzione della specie a quella dell'economia, dalla circolazione delle merci alla nascita delle banche e della carta moneta, dall'abbraccio mortale fra politica ed economia (causa prima dell'asservimento dei popoli poveri e delle guerre) alla deregulation monetaria imposta da Richard Nixon. Per chiudere con una partita di rugby, giocata in onore di una bambina di nome Euro, fra i sogni della vecchia Europa e le ossessioni dell'America. La rappresentazione di queste due ipotesi - dove una è probabilmente in crisi e l'altra è in divenire - è un invito alla responsabilità più che allo schieramento: per Ronconi una vera e propria dimostrazione di teatro "politico" che riguarda la vita nella sua complessità.

ubulibri

le edizioni dello spettacolo

via Ramazzini 8, 20129 Milano
tel 02.20241604 fax 02.29510265
edizioni@ubulibri.it www.ubulibri.it

Il cinema nero di Takeshi Kitano

con tre sceneggiature: *Sonatine*, *Hana-Bi*, *Brother*
a cura di Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann e Daniele Villa
Introduzione di Shigehiko Hasumi
2ª ed., pp. 272, ill. b/n e col., € 33,00

Julia Varley

Pietre d'acqua

Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret
Prefazione di Anna Blandettini
pp. 190, € 18,00
biondi

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

con una sezione su Christoph Marthaler
a cura di Franco Quadri con Alessandro Martinez
pp. 192, € 15,49

Rainer Werner Fassbinder

Anstheater II

Katzelmacher, *Libertà a Brema*, *Come gocce su pietre roventi*,
Il soldato americano, *Solo una fetta di pane*
introduzione e cura di Roberto Menit
pp. 128, € 15,00

Barboni

Il teatro di Pippo Delbono

a cura di Alessandra Rossi Ghiglione
con interventi di Pippo Delbono, Pepe Robledo, Oliviero Ponte di Pino
Introduzione di Franco Quadri
3ª ed., pp. 184, ill., € 16,50

Romeo Castellucci - Societas Raffaello Sanzio

Epitaph

per sole immagini il teatro della Societas
pp. 272, € 29,00

Stefano Massini

Una quadrilogia

L'odore assordante del bianco (Premio Tondelli 2005), *Processo a Dio*,
Memorie del boia, *La fine di Shavuoth*
Introduzione di Franco Quadri
pp. 176, € 18,00

Lars Norén

Tre quartetti

La notte è madre del giorno, *Nostre ombre quotidiane*, *Autunno e inverno*
Postfazione di Franco Quadri
pp. 248, € 15,49

Vsevolod Mejerchol'd

33 avvenimenti

Una domanda di matrimonio, *L'orso* e *L'anniversario di Anton Čechov*
Note di regia e testi a cura di Fausto Malcovati
pp. 144, € 17,00

Motus

Io vivo nelle cose

Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini
Introduzione di Goffredo Folli
pp. 184, ill. col., € 29,00

Premio Enrico Maria Salerno 2004

Vittorio Franceschi

Il sorriso di Daphne e altri testi

La regina dei capelli e *I naufragi di Maria*
Introduzione di Franco Quadri
uscita a Febbraio

Il Patalogo 29

Annuario del teatro 2006
Speciale. I nomi dell'anno
illustratissimo, oltre 300 pagine.
uscita per Natale

di Gabriele Vacis

L'intelligenza non è sapere tante cose ma essere capaci di collegare le poche che sappiamo. Goethe lo diceva già nel Settecento, ma oggi con Internet è chiaro quello che voleva dire, no? La cosa interessante della rete sono i links, i collegamenti. Essere collegati col mondo è avere a disposizione una grande quantità di links. Tu parti a cercare una cosa in rete, e magari arrivi da tutt'altra parte. *Va' dove ti porta il cuore* intimava un libro di grande successo. Oggi andiamo dove ci portano i links. Cosa succede al nostro cervello? Cosa succede ai nostri sentimenti?

Romeo e Giulietta è una delle storie più popolari dell'occidente. Non se l'è inventata Shakespeare. L'ha presa da un racconto popolare italiano. Poi lui ci ha messo del suo, cioè il contributo più grosso a renderla immortale. Poi sono nati infiniti spettacoli, ma anche film, dipinti, opere liriche... Di tutto. Oggi *Romeo e Giulietta* è uno scrigno che contiene tutto questo lavorarci di secoli. È un nucleo di materia pesante da cui partono infinite tangenti.

Questo è lo spunto iniziale. Le considerazioni da cui, nell'autunno del 2004, è partito il progetto *LINKS*. Oggi sappiamo che *LINKS* non è uno spettacolo ma un laboratorio permanente. Una struttura narrativa. Nel corso di un anno e mezzo di lavoro, *R&Jlinks* è stato uno strumento per indagare sulle possibilità del teatro. A guidare il progetto *LinksLAB* è la costruzione di una presenza dell'attore capace di dare voce, farla durare, e dare spazio alla vita contemporanea, al nostro quotidiano scorrere del tempo. La drammaturgia tradizionale andava stretta a questo progetto: i personaggi, una storia con un inizio e una fine, le battute prefissate, non esaurivano mai le nostre esigenze.

In realtà, noi altri che viviamo all'inizio del terzo millennio, ci troviamo sempre a svolgere molte attività contemporaneamente. Viviamo sempre non una ma molte storie. E queste storie spesso si intrecciano, si incontrano. Gli spostamenti, per noi, sono diventati così agili che possiamo raggiungere facilmente qualunque luogo della terra, se non fisicamente, sicuramente via cavo: la comunicazione infatti passa nell'etere, tra le linee telefoniche e i cavi del computer.

Come si può rendere tutto questo "teatro"? Come si può, volendo parlare di oggi, trovare le parole dell'oggi?

A differenti forme drammaturgiche corrispondono differenti presenze degli attori in scena, alle quali deve corrispondere uno specifico e particolare progetto organizzativo.

La ricerca ha tempi lunghi e molti artisti coinvolti. Ha le sue radici nel lavoro sulla narrazione che il Laboratorio Teatro Settimo ha svolto per molto tempo: dal racconto dei classici come Goethe, Shakespeare o Goldoni, alla drammaturgia originale del progetto *Dura madre mediterranea*, ai racconti del *Vajont* e della saga degli *Olivetti*, fino al *Canto per Torino* e ai *Canto delle città*. Tutta questa storia si può sintetizzare nell'idea che gli artisti si occupano di prepararsi allo spettacolo piuttosto che preparare uno spettacolo. Per questo serve un "ambiente" molto particolare.

Il percorso di *LinksLAB*, a partire dall'autunno del 2004 è



la costruzione di questo ambiente. È molto difficile dare continuità, far durare un percorso. Ma per il teatro, oggi, è la prima necessità.

LinksLAB è, all'interno del Teatro Stabile di Torino, la sperimentazione di un ambiente pedagogico e produttivo. Il lavoro procede per accumulo di elementi la cui composizione determina l'andamento dello spettacolo. Gli elementi sono frammenti di testo, sequenze di movimento, canti, musiche, pensieri... Gli attori, individualmente, a partire da proposte della regia, cercano, scelgono e imparano a memoria brani che partono dal testo da "linkare".

Se si lavora, come abbiamo fatto, su *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, si studia il personaggio, per esempio di Tebaldo. Le parole che gli mette in bocca Shakespeare si collegano alle parole che un Tebaldo di oggi potrebbe pronunciare. Si cercano riferimenti. Un film di Spike Lee, per esempio, con un personaggio che è un Tebaldo molto arrabbiato, fa scaturire un testo. Links sui testi possono nascere anche dalla riflessione sul senso generale del testo di riferimento oppure dalla "simmetria" con una scena, o ancora dai discorsi diretti e dai racconti dei ragazzi. Sono solo alcuni esempi di come sono stati costruiti i testi e le azioni di *R&Jlinks*.

Nella prima fase del lavoro abbiamo scelto lo Shakespeare di *Romeo e Giulietta* per illuminare la strada. Per la seconda fase del laboratorio vorremmo continuare a lavorare su Shakespeare. Per questo diciamo che *LinksLAB* è una struttura narrativa. Perché è un meccanismo che si può applicare a diversi testi ed autori, e riteniamo sia ancora ricco di risorse e stimoli. Il procedere per "links", per collegamenti, per associazioni, magari analogiche, sviluppa un rapporto più consapevole e profondo, un'urgenza reale che lega gli attori stessi alle parole che vogliono dire.

Il lavoro degli attori

La presenza

Eliminare dalla presenza degli attori tutte le sovrastrutture recitative che ognuno di loro presentava, sovrastrutture che condizionavano qualunque testo essi recitassero. La scelta dei ragazzi, in questo caso è servita ad avere in sce-

na persone piuttosto che attori o personaggi. I ragazzi sono serviti da parametro agli attori. Simona Frattini, Glen Blakhall e Fabio Ghidoni hanno dovuto misurare la propria presenza su quella dei ragazzi, imparare da loro piuttosto che viceversa. Alla fine si è ottenuto uno scambio molto denso. Si è quindi lavorato alla ricerca della scioltezza e della fluidità, cercando di eliminare tutte le rigidità e le impostazioni pregiudiziali che si presentavano. Scioltezza non ha niente a che fare con mollezza; al contrario, cerchiamo un potenziamento della presenza degli attori sulla scena, mentre mollezza e rigidità sono fondamentalmente due facce della stessa medaglia, da rimuovere. Un esercizio che facciamo all'inizio del processo è quello di "sospendere" l'attore, il quale deve continuare comunque, qualunque cosa accada, a dire il suo testo. Tutti gli altri attori lo prendono, chi per le braccia, chi dal bacino, chi dalla testa, ma facendo attenzione a non disturbarlo minimamente: la "sospensione" deve anzi consentirgli un abbandono sicuro e totale.

Ne risulta una comunicazione diretta, continua e, per dirla alla Peter Brook, "naturale". Il lavoro si basa totalmente sull'ascolto e sulla presenza consapevole e vigile degli attori, autori dello spettacolo. Occorre quindi eliminare tutti gli ostacoli che gli impediscono di ascoltare e quindi di reagire veramente: l'addome contratto, una spalla rigida, un braccio indolente, la fronte corrugata non sono che ostacoli all'ascolto e dunque si rende necessario l'intervento di altri attori che aiutino chi parla a rendersene conto e a sciogliersi. "Esserci" in ogni momento è molto difficile e richiede sforzo e apprendimento continui.

Dire il testo

Nel momento in cui io recito, esprimo un punto di vista sulle parole che sto pronunciando, sulla storia che sto raccontando, sul personaggio che sto interpretando. Interpretare è dare la propria opinione, prendere posizione, giudicare.

Ci siamo chiesti se fosse possibile dire le parole di un autore senza fornire nel dire il nostro giudizio, anche perché spesso si tratta di pre-giudizio. Non assumersi la responsabilità dell'opinione che si esprime sulle parole che si stanno pronunciando, ma assumendosi la responsabilità delle parole stesse e nient'altro. In questo modo ci si cala sempre più in profondità, ogni volta si scoprono nuovi significati, nuovi possibili (perché infiniti) giudizi che illuminano di luce nuova i testi. Abbiamo anche scoperto che questa modalità espressiva consente di verificare la qualità stessa dei testi: più sono stratificati e densi, più il viaggio che l'attore intraprende è carico di scoperte e di nuove possibilità. Dire richiede proprio quel certo tipo di presenza fluida e sciolta su cui lavorano gli attori. Più si è presenti, distesi ma sempre vigili, più si possono contenere tutti questi elementi: guardare negli occhi le persone a cui si sta parlando, fermarsi e ricominciare se c'è stato del disturbo o se si è cominciato male, lasciare che un altro attore intervenga su una parte rigida del nostro corpo, cercare di capire in ogni momento cosa si sta dicendo, sentire le esigenze del pubblico, costruire un silenzio capace di permettere questo tipo di ascolto. L'ipotesi, in definitiva, è che se gli attori sono davvero presenti, se sono davvero in ascolto, se sono consapevoli di ciò che dicono e fanno, qualunque testo, qualunque frammento funziona, produce senso... La si potrebbe definire "drammaturgia dell'ascolto". La drammaturgia contemporanea può prescindere dal raccontare una storia, intrecciandone molte tra loro, può prescindere dall'unità di luogo e di tempo, venendosi a determinare solo in quel momento specifico di incontro tra il pubblico e gli attori. D'altronde è la nostra stessa realtà a determinarlo: frammentata, frenetica, dinamica.

Il laboratorio, *LinksLAB*, non è altro che un prepararsi allo spettacolo, esercitandosi all'ascolto, al montaggio libero dall'interno, cercando un certo tipo di presenza, vagliando e verificando tutti i materiali fino ad allora raccolti. Dunque non si tratta di preparare uno spettacolo ma di prepararsi allo spettacolo.

Sopra,
una scena di *R&Jlinks*

Cavallerizza Reale, Manica Corta
2 novembre - 17 dicembre, ore 18.00

LinksLAB: un Laboratorio di formazione per spettatori ed attori
Progetto che vede nella riproposta dello spettacolo *R&J LINKS*
l'origine della ricerca di un nuovo rapporto tra spettatori e spettacolo

R&J LINKS

un progetto di **Gabriele Vacis** e **Roberto Tarasco**
con **Simona Frattini, Glen Blakhall, Fabio Ghidoni,**
Christian Burruano, Marco Bono, Gabriele Capilli, Elisa
Gennari, Jovita Gerbaudo, Isabella Locurcio,
Francesca Logozzo, Marco Paiola, Bianca Scavino,
Darianna Tedesco, Michel Uwailonwan,
Enrico Viarengo

regia **Gabriele Vacis**
luci e scenofonia **Roberto Tarasco**
scenografia e immagini **Lucio Diana**
Fondazione del Teatro Stabile di Torino
con la collaborazione del Settore Politiche Giovanili della
Città di Torino

/Disco Pigs un anno dopo

Porcello e Porcella indossano delle maschere. Li immagino come due Arlecchini incattiviti, o due Cartoon acidi. Danzano. Agiscono su un palchetto che ricorda quello della "Commedia". Ci spaventeranno e ci faranno ridere.

Disco Pigs come commedia dell'arte rivisitata, cioè ripassata nel doppio filtro della drammaturgia e della danza contemporanea. Una "disco opera".

Questo lavoro rappresenta l'inizio di una ricerca che affronto, attraverso un lungo percorso di prove/laboratorio con una straordinaria danzatrice e coreografa: Michela Lucenti. Abbiamo anche coinvolto nella creazione una parte del suo ensemble di danzatori del Balletto Civile.

Ed è anche il proseguimento di una ricerca comune con tutto il gruppo di lavoro di *Giulietta*... scene, luci, costumi e suoni sono nati parallelamente respirando insieme alla creazione come un unico corpo.

Ho sempre visto in questo testo (cinquecento anni fa si sarebbe chiamato un canovaccio?) un potente vettore di energia per gli attori a patto di divorarlo e rispolarlo fuori con un lavoro fisico e vocale capillare e intenso per rendere il racconto, l'emozione del racconto e il suo grottesco incedere. Due flussi ininterrotti, organici, che immagino srotolarsi come strisce di un fumetto estremo attraverso il pulsare e la forza vitale della musica; un paesaggio sonoro e luminoso, in continua trasformazione, che dovrà restituirci il paesaggio interiore dei due ragazzi, abitato da presenze e visioni: il pulsare della vita che batte senza mezze misure dentro quei corpi, che si offrono a noi attraverso una danza barbara e senza fine.

Disco Pigs è un testo travolgente e visionario, divertente e intenso, con una scrittura pirotecnica e sfrontata.

I due giovanissimi protagonisti (Pig e Runt cioè Porcello e Porcella) attraversano la loro Porka città come due novelli Bonnie & Clyde, in un viaggio allucinante, quasi a ripercorrere dalla nascita al loro diciassettesimo compleanno tutta la loro breve esistenza: Porcello e Porcella sono infatti nati lo stesso giorno, cresciuti insieme, usano lo stesso linguaggio (da loro inventato), hanno la stessa visione del mondo, adorano la disco, fanno all'amore con furia, corrono, bevono, picchiano, si emozionano alla vista del mare. E il loro diciassettesimo compleanno diventerà il giorno decisivo della loro vita.

Questo piccolo dramma potrebbe sembrare superficialmente una comune storia di emarginazione, scritto con una lingua aspra ma ha invece la capacità di trasfigurare la realtà quotidiana in fibrillante tessitura visionaria, possiede una profonda poesia, al cui interno si cela una tenerezza irrazionabile, straziante.

Una potente e inusuale storia d'amore.

VALTER MALOSTI,
(NOVEMBRE 2005)

A destra,
una scena di *Disco Pigs*,
foto di Tommaso Le Pera

Cavallerizza, Maneggio Reale
3 - 10 novembre

DISCO PIGS

di **Enda Walsh**

uno spettacolo di **Valter Malosti**
coreografie **Michela Lucenti**

in scena **Michela Lucenti** e **Valter Malosti**

e con **Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra**

scene **Paolo Baroni**

luci **Francesco Dell'Elba**

costumi **Patrizia Tirino**

maschere **Stefano Perocco di Meduna**

suono **G.U.P. (Giuseppe Alcaro)**

tecnico di palco **Matteo Lainati**

traduzione, adattamento, scelte musicali **Valter Malosti**

collaborazione alla creazione **Balletto Civile**

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

La voce della stampa

(...) Ora è Valter Malosti a proporre da noi un'edizione che intelligentemente non compete in violenza o in contesto sociale alla deriva, adottando invece i canoni tecnici della più forsennata Commedia dell'Arte, buttando cioè i due protagonisti, alla lettera Porcello e Porcella, su una pedana quadrata, munendoli di una maschera fissa da cartoon maialesco, dotando se stesso e la danzatrice-coreografa Michela Lucenti, di una partitura che sembra quella di un'animazione giapponese in clima di musica disco/techno, con risultati di straniamento disperato più che sconda, di tensione rituale più che solo fisica. Pare d'assistere alle spaccate di infantili Bonnie & Clyde in un universo di grugniti, pub, karaoke e di virtuali gite al mare, ma con dentro la consapevolezza che i giochi stanno finendo (e finiscono, ci scappa un imprevisto e il duetto si sfascia). L'anomalo e bello spettacolo del Teatro di Dioniso associato allo Stabile di Torino ha una canzone dedicata a Leo De Berardinis, un omaggio a uno straparlare che è una tragedia sincopata.

RODOLFO DI GIAMMARCO,
LA REPUBBLICA, 12 DICEMBRE 2005

Valter Malosti ammorbidisce un poco le tinte, privilegia il gioco, pone i due protagonisti su una pedana quadrata, che è un po' ring e un po' palcoscenico mobile di comici dell'Arte, gli pone sul viso le maschere di un porcellino e di una porcellina e li lancia in una rutilante dimensione da discoteca. Qui, intrecciando passato e presente, memoria e vita, Porcello e Porcella affrontano la loro giornata, consegnandosi alla fine allo sbigottimento della vita concreta e vera, che prende il posto di quella vuota, fantasmatica per diciassette anni nelle forme di un gigantesco cartone animato. Bellissime luci, colori squillanti, ritmo incalzante. Malosti e la bravissima danzatrice Michela Lucenti (che dimostra anche di saper recitare) affrontano la loro discesa agli inferi con l'idea di compiere un percorso obbligato scandito da una teatralità pulsante, mutevole, martellante. Una eccellente riuscita, che il pubblico accoglie con giustificato entusiasmo.

OSVALDO GUERRIERI,
LA STAMPA, 15 DICEMBRE 2005

Malosti evidenzia il clima onirico, surreale, impone ai personaggi grottesche maschere suine e li fa agire su una pedana a metà tra la pista da discoteca e il palco della Commedia dell'Arte. Anche la recitazione ha un che di lividamente clownesco, mentre la presenza - accanto allo stesso regista - della coreografa Michela Lucenti, che si rivela un'eccellente attrice, consente inediti intrecci tra parola e danza. In un crescendo visionario, Malosti popo-

la la ribalta di figure quasi espressioniste, un inquietante ometto armato di pistola, una sinistra incarnazione della morte, omaggio dichiarato a Leo De Berardinis. Specialmente nella seconda parte accentua i toni da sogno o da incubo, facendo della fatale discoteca un'apparizione luminosa nella bruma, o evocando l'uccisione dello sconosciuto come una sorta di tragedia ineluttabile. Ma la chiave dello spettacolo è tutta nello straziante finale, con la ragazza che sempre più si allontana sul fondo della scena ormai spoglia, emblema di ogni addio alla giovinezza, a se stessi, alle proprie illusioni.

RENATO PALAZZI,
DELTEATRO.IT, 19 DICEMBRE 2005

Disco Pigs s'impone nell'intelligente regia di Malosti, anche per la scelta di mescolare i codici teatrali: e come la sua impostazione non si esaurisce in un iperrealismo di maniera così, grazie alla partecipazione nel ruolo di Porcella della brava Michela Lucenti, un'attrice danzatrice che si è formata con Pina Bausch, in scena la parola si mescola alla danza, alla musica, proponendo un'inedita chiave di lettura, nella quale si inseriscono perfettamente gli altri interpreti che sono Emanuele Braga, Yuri Ferrero, Emanuela Serra.

Un bestiario adolescenziale forte, senza sconti, che si ricorda.

MARIA GRAZIA GREGORI,
L'UNITA', 2 GENNAIO 2006

Questo spettacolo di Malosti, qui al San Nicolò, è come un meteorite caduto su un pianeta ormai disabitato. A Spoleto, la lingua, appare in tutto il suo sfarzo gergale, idiolettico. È una lingua avveniristica, alla Anthony Burgess, il Burgess di *Arancia Meccanica*. (...)

La scenografia (firmata da Paolo Baroni) è tutta nera, sfondata. (...) Vi è una tumultuosa colonna sonora, che va da Stockhausen a Ligeti, da Brian Eno a Robert Fripp, da David Bowie a Ringo Starr: una musica arrebbante, che conferisce allo spettacolo la sua vera misura stilistica. Malosti dice di aver voluto fare di Porcello e Porcella due maschere da moderna commedia dell'arte.

Ma ciò che davvero risulta - come si percepisce nella scena in cui, dietro le quinte, cioè dietro la zattera, appare l'imponente, luminoso Moschea-Disco Palace, l'immagine della utopistica discoteca dei sogni - è la sostanza fiabesca, di nera fiaba futura, di cui è fatta la vita di chi ha diciassette anni oggi.

FRANCO CORDELLI,
CORRIERE DELLA SERA, 17 LUGLIO 2006



Busenello e Cavalli: Shakespeare italiani

di Carlo Majer

Si dice di solito che una delle sfortune del teatro italiano sia stata quella di non avere avuto uno Shakespeare. Ma questo non è del tutto vero. In Italia abbiamo perlomeno due autori sorprendentemente simili a Shakespeare. Si chiamano Giovan Francesco Busenello e Giovanni Faustini. Erano entrambi veneziani, e grosso modo sono stati attivi tra gli anni '30 e '60 del Seicento. Avevano studiato filosofia con Cremonini e astronomia con Galileo a Padova, e di professione facevano gli avvocati. Erano membri attivi di un centro-studi di prestigio internazionale, l'Accademia degli Incogniti, dove per la prima volta si delineava in Italia un sistema di contro-cultura organizzata, con periodici convegni e pubblicazioni. Gli Incogniti erano degli anti-conformisti nel senso più moderno del termine: erano fieramente critici della politica e della morale correnti, che discutevano con ironia e con un pragmatismo che sfiorava il cinismo. Erano scopertamente anti-monarchici, vedendo nel Re di Spagna il nemico pubblico numero uno. Meno scopertamente erano anti-religiosi o atei, ma la reticenza è scusabile: uno che fra loro si era dichiarato ateo, lo straordinario romanziere Ferrante Pallavicino, fu eliminato fisicamente da Santa Madre Chiesa con un'operazione degna della CIA di George W. Bush (fu attirato con l'inganno nell'enclave pontificia di Avignone, arrestato e giustiziato).

Nel tempo libero, Busenello e Faustini scrivevano poesie (in italiano e in veneziano) e soprattutto "drammi per musica", ossia libretti d'opera: va però detto che tanto la parola "opera" quanto la parola "libretto" non si usavano ancora, e la gente non li considerava "librettisti" bensì "poeti". Sia Busenello che Faustini lavorarono con vari compositori ma diedero il loro meglio con Francesco Cavalli. L'allievo prediletto e favorito di Monteverdi: oggi perfino *L'incoronazione di Poppea* (che i manuali continuano ad attribuire a Monteverdi) viene considerata dai musicologi un'opera collettiva in cui appare decisivo, almeno nei due manoscritti che ci sono rimasti, l'intervento di Cavalli. A tutti gli effetti Cavalli va considerato il primo compositore d'opera "di repertorio": colui che ha delineato l'opera come un medium riproducibile ed esportabile (fino alla corte di Luigi XIV e addirittura all'Inghilterra); e prima ancora come un modello economico fungibile, nel senso che con Cavalli l'opera perse il suo carattere di evento per VIP barocchi e diventò un'operazione commerciale oltre che culturale, creando le condizioni pratiche per diventare rapidamente il teatro nazionale (e internazionale) italiano.

D'altra parte questo non sarebbe stato possibile senza Busenello e Faustini, che per giunta secondo la scala gerarchica vigente all'epoca, venivano preposti al "musico" (non si diceva ancora "compositore") e considerati i primi responsabili di quei "drammi per musica". Oggi noi parliamo di *L'Incoronazione di Poppea* "di" Monteverdi o dell'*Egisto* "di" Cavalli: a quei tempi si pensava piuttosto all'*Incoronazione* "di" Busenello e all'*Egisto* "di" Faustini. In un mondo odierno fatto di specializzazioni e nicchie, accettare questa inversione gerarchica può risultare concettualmente difficile, ma se prendiamo due libretti dell'Opera ai suoi albori, come *L'Euridice* di Rinuccini o *L'Orfeo* di Striggio, e confrontiamo le loro dramaturgie con quelle dei "drammi" di Busenello il salto è vertiginoso, e rivela tutta la preponderanza del poeta nella sua definizione. Rinuccini e Striggio non escono sostanzialmente dall'ambito del dramma pastorale, tipo *Aminta* del Tasso o *Il Pastor fido* di Guarini, seppure rivisti alla luce della filosofia della musica e dell'estetica contemporanee. Con Busenello invece (che precede di qualche anno e stabilisce le premesse per Faustini) si assiste a una stratificazione ben più complessa e sofisticata di linguaggi teatrali, da Seneca e Plauto a Lope de Vega e Calderón, dal dramma di corte alla commedia dell'arte.

Ma non si tratta soltanto di un aggiornamento linguistico. Il microcosmo dei "drammi per musica" di Busenello è sospeso al centro di una costellazione culturale molto più ampia, ed è proprio questa costellazione a rivelare le profonde analogie (mutatis pochissimi mutandis) con il teatro di Shakespeare. Innanzitutto le analogie si disegnano a livello di luogo teatrale, dato che i teatri veneziani sono per dimensioni e pubblico più vicini al modello tardo-shakespeariano che a quello del successivo teatro all'ita-

Teatro Carignano
7 - 9 - 11 novembre
(recita Tst 11 novembre)

DIDONE

opera in un prologo e tre atti
musica di **Francesco Cavalli**
libretto di **Giovanni Francesco Busenello**
con **Europa Galante**
maestro concertatore e direttore **Fabio Biondi**
Teatro La Fenice di Venezia e Unione Musicale di Torino
in collaborazione con *FdA - Facoltà Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia*

liana. Socialmente, mescolano soggetti che successivamente si sarebbero divisi nel triplo ordine platea-palchi-loggione: e questo in una città che come Londra è uno dei laboratori delle rivoluzioni economiche e sociali del secolo successivo. Funzionalmente, disegnano un ambiente acustico dove le voci sono accompagnate da pochissimi strumenti (spesso meno di dieci, a volte solo due o tre) e dove ha netto risalto la parola scenica, incorniciata dalle novità tecnologiche della scenografia. Culturalmente, queste opere trasferiscono dalla teoria alla pratica quei temi che erano stati oggetto dei seminari e delle pubblicazioni dell'Accademia degli Incogniti, non diversamente da come (secondo quanto ha rivelato la ricerca negli ultimi cinquant'anni) nel teatro di Shakespeare agiscono le idee politiche e religiose del suo tempo, da Francesco Giommi a Montaigne. In Busenello, ricorre quasi ossessivamente, ad esempio, la messa in discussione del dogma controriformista del Libero Arbitrio, che si traduce in una costante e irrisolta opposizione fra volontà dell'uomo e volontà del Destino e degli dei. Non meno ossessivamente si critica la monarchia, rivelandone ogni aspetto inconfessabile e criticandone la retorica ufficiale. Confluiscono nel discorso le polemiche letterarie e filosofiche dell'epoca, i nuovi lessici tecnici e scientifici, tutte le implicazioni della rivoluzione copernicana...

Il "drama" di Busenello *La prosperità infelice* di Giulio Cesare dittatore (a ben pensarci, un titolo "che è tutto un programma", degno di Bertolt Brecht) si apre con un prologo che somiglia in modo stupefacente al Prologo of Time che apre il quarto atto di *A Winter's Tale* di Shakespeare: in entrambi i casi, sulla scena appare il Tempo in persona per smentire autorevolmente la prescrizione aristotelica delle tre unità di tempo, luogo e azione. Nessun documento ci autorizza ad immaginare un canale di comunicazione aperto da Shakespeare a Busenello: da quanto sappiamo, in Italia si incominciò a parlare di Shakespeare solo molto, ma molto dopo. Dobbiamo piuttosto pensare a un parallelismo, al fatto che processi e contesti simili producano risultati simili. Resta però il fatto che (con buona pace di Benedetto Croce) anche la qualità poetica e la tecnica compositiva di Busenello suggeriscono analoghi con il modo in cui si costituisce la poesia di Shakespeare. Basti un esempio da *L'Incoronazione di Poppea*, l'incredibile metafora nevrotica in cui nel soliloquio dell'imperatrice Ottavia si condensa il rapporto frustrato con il marito Nerone:

*E intanto
Il frequente cader de' pianti miei
Và pur quasi formando
Un diluvio di specchi, ove tu miri
Entro le tue delitie i miei martiri.*

Esattamente 350 anni fa, nel 1656, usciva a Venezia la raccolta completa dei "drammi per musica" di Busenello. Si intitolava *Hore Ociose*, ossia "ore d'ozio": sarebbe come intitolare oggi un libro *Tempo libero*. Era la prima volta che a qualcuno veniva un'idea del genere.

E se la cultura italiana avesse un po' di rispetto per sé stessa, le poche copie oggi circolanti delle *Hore Ociose* dovrebbero essere rispettate e valutate come le prime edizioni in-quarto e in-folio di Shakespeare, perché stanno alla storia dell'opera come queste stanno a quella del teatro anglosassone e mondiale, o come il Codex Sinaiticus della British Library sta agli studi biblici. Purtroppo invece

a tutt'oggi non ne esiste un'edizione moderna, così come del resto non esiste un'edizione di Faustini. E per dirla tutta, se oggi esistono numerose incisioni discografiche delle opere di Busenello e Faustini, questo non è merito della cultura italiana, ma proprio di quella anglosassone: forse perché, in culture dove esiste un rapporto fiducioso e diretto con il Testo (invece delle tortuose mediazioni o delle etichettature sbrigative tipiche dell'Italia), la vicinanza di quegli autori a Shakespeare è stata subito notata e apprezzata.

In Italia edizioni o presentazioni attendibili di "drammi per musica" di Busenello o Faustini non si sono avute prima degli anni '80, e ancora oggi si contano sulle dita di una mano (mentre ad esempio a Bruxelles si sta programmando un'integrale di Busenello).

Proprio per questo Teatro Due si è prestato molto volentieri a collaborare ad una di queste rare iniziative, fungendo da collegamento operativo fra il Gran Teatro La Fenice di Venezia, l'Università IUAV di Venezia - Facoltà di Design e Arti ed Europa Galante, l'ensemble creato e diretto da Fabio Biondi che a Fondazione Teatro Due è legato da un lungo rapporto di residenza. I primi risultati si sono visti proprio a Teatro Due, dove nella scorsa primavera abbiamo presentato una lettura scenica de *La Didone*, il drama per musica rappresentato a Venezia nel 1641 da Busenello e Cavalli (lo stesso è stato presentato poco più tardi al Festival dei Due Mondi di Spoleto). Ora il progetto è arrivato al suo culmine il 13 settembre con la presentazione de *La Didone* nella sua veste scenica e musicale completa al Teatro Malibran, il secondo palcoscenico della Fenice, costruito sulle fondamenta del Teatro di San Giovanni Crisostomo, uno dei primi teatri d'opera del mondo.

Con questo spettacolo *La Didone* torna dopo tre secoli e mezzo alla città che l'ha vista nascere, come momento finale di un progetto artistico durato oltre due anni e che recentemente ho avuto il piacere e l'onore di presentare come uno degli avvenimenti artistici salienti di quest'anno al simposio Passaggio in Italia organizzato da Dinko Fabris e Margaret Murata nell'ambito della 25ª edizione del Festival di Musica Antica di Utrecht, inaugurato il 26 agosto dalla Regina d'Olanda. Questo progetto ha l'ambizione di inserire con piena dignità l'Italia nel processo di riscoperta e approfondimento di questo repertorio, processo che come si è detto finora si è svolto in gran parte altrove. Descrivere tutte le premesse e le scelte pratiche di questo progetto qui è difficile, ma grosso modo il suo primo obiettivo è stato quello di ridefinire l'equilibrio fra parola e musica secondo l'ordine implicito nell'espressione recitar cantando, che vede la parola esistere e prendere forma prima della musica. Abbiamo quindi tentato di costruire un regime di prove dove la musica venisse costruendosi poco a poco intorno alla parola, così come un vestito di haute couture viene provato addosso a un manichino. Abbiamo inoltre cercato di ricostruire tutte le modalità esecutive dell'epoca, riunendo un gruppo qualificato ma ridotto di strumenti, e distribuendo le moltissime parti dell'opera fra pochi cantanti, in un frenetico cambio di posizioni e costumi. Tutto questo, ci tengo a dirlo, non sarebbe stato possibile però senza il dialogo e la collaborazione, unici, altissimo ibrido di arte e artigianato, di Fabio Biondi.

(Tratto da T2news per gentile concessione dell'autore)

Teatro Gobetti
6 novembre, ore 20.45

Lettura scenica de LA DIDONE

libretto di **Gian Francesco Busenello**
per *La Didone* di **Francesco Cavalli**
con **Alice Bachi, Valentina Bartolo, Enzo Curcurù, Fausto Cabra, Paola D'Arienzo, Paola De Crescenzo, Franca Penone, Francesco Rossini, Marco Toloni, Nanni Tormen**
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
in coproduzione con *Fondazione del Teatro Stabile di Torino*
Fondazione Teatro Due di Parma, Teatro di Roma, Università IUAV di Venezia - Facoltà di Design e Arti
Teatro Malibran di Venezia

/Per un ascolto atletico de *La Didone*

intervista a Fabio Biondi
di Francesca Bicchieri

Maestro Biondi, quanto questa versione de *La Didone* sarà diversa rispetto alla celebre edizione veneziana nel 1641?

Ci sarà lo stesso respiro, lo stesso fiato. Ci riproviamo. Dal punto di vista fisico, dei luoghi non sarà la stessa cosa. Ma dal punto di vista morale la musica riporta a quella simbologia, a quel sentimento e a quel significato. Sicuramente l'esecuzione e anche la messa in scena saranno una riproduzione abbastanza fedele di un sistema di pensiero musicale che c'era in quell'epoca nel mondo dell'opera: il ritorno ai sentimenti, il ritorno all'evocazione dei drammi classici che hanno caratterizzato la nascita dell'opera lirica, nata come "felice motteggio" di quello che era stato il grande teatro classico dell'epoca greco-romana.

E quindi con alcuni espedienti esecutivi ma anche registici: il gesto è legato a un movimento musicale e la musica è legata a un gesto teatrale. Si ritorna a quella morale, a quella filosofia che rende gli spettacoli un prodotto unico, lontano dall'atmosfera contemporanea dell'opera in cui vi è una scissione tra musica e messa in scena.

Qui c'è un ritorno al teatro totale, ed è in questo che si ritrova la sostanza del rapporto con Fondazione Teatro Due. Per cui ho voluto che fosse una produzione d'opera del genere, che coinvolgesse una regia in modo più globale, universale rispetto all'opera tarda, in cui il colloquio tra teatro e musica sono distanti.

Abitualmente la "regia teatrale" e la "regia musicale" vengono realizzate separatamente e solo successivamente assemblate...

Succede ma è un grande sbaglio, ed è una responsabilità che chi si occupa della parte musicale dovrebbe assumersi, perché il rischio è che il teatro, il movimento e la musica vadano in direzioni opposte. Spesso questo capita, anche se non è poi visibile al pubblico. Ritengo sia importante, fin dall'inizio, la presenza di entrambe le competenze quella musicale e quella teatrale. Ci sono inoltre accorgimenti registici che possono suggerire soluzioni musicali e viceversa; se non ci si confronta, non può esserci lo scambio.

Il confronto è importante anche per i cantanti che vengono guidati, fin dall'inizio, su un terreno di intenti comuni. Spesso il cantante vive una dicotomia, prima dell'arrivo del direttore d'orchestra e quello che ha memorizzato durante le prove di regia non è più quanto richiesto dalla musica.

Dirigere un'opera significa parteciparvi totalmente.

Come ha avviato agli errori, imprecisioni, che hanno incrostato anni di disuso dell'opera di Cavalli?

Più che incrostazioni del tempo il problema di questo repertorio, soprattutto per le opere di Cavalli, è che nel '600 c'è stata una grossa veicolazione, ma nel '700 e nell'800 si trattava già di un repertorio dimenticato. All'interno del '600 appaiono varie versioni, normalmente non equipollenti alla partitura.

Generalmente c'è una sola partitura delle opere del '600 e, normalmente, la copia che sopravvive non coincide a nessuno dei libretti esistenti, questo perché tali copie rappresentano un momento esecutivo che non necessariamente sopravvive in un libretto.

Nel caso de *La Didone* c'è un libretto del 1641 che non corrisponde alla partitura; poi ci sono un libretto uscito



con l'opera omnia di Cavalli *Hore Ociose*, un libretto napoletano, uno genovese che corrisponde a quello napoletano, ma nessuna versione corrisponde alla partitura...

L'analisi dei libretti è interessante perché si trovano le sostanziali variazioni da una versione all'altra.

Quest'idea dell'identità dell'opera d'arte come fatto indiscutibile e irrimovibile non esisteva all'epoca, tutto era manipolato in funzione del pubblico e dal tipo di luogo. Il paradosso è che l'edizione veneziana non trova riscontro in quella napoletana perché a Napoli alcune scene tragiche non erano gradite alla censura e quindi vennero eliminate.

Questo ci ha dato l'autorizzazione a realizzare un'edizione che non corrisponde a nessuna delle edizioni di libretti conosciuti. Oggi la si presenta in un contesto sociale all'interno di una capacità di ascolto che non è certo quella dell'epoca; sono necessari dei tagli, fatti all'interno di una drammaturgia molto ricca e quindi molto difficili. Per evitare un tradimento della drammaturgia ho rispettato e compiuto tagli all'interno delle singole scene. Questo per consentire con un ascolto "atletico", una percezione complessiva dell'opera.

Oggi esiste un problema di durata, andare oltre un certo tempo può essere contrario alla bellezza della musica e alla capacità di incisione.

Il lavoro musicologico è di grande rispetto del testo creando una nuova partitura, un'altra edizione, basata sullo stesso desiderio, come nel '600, di farlo in funzione del pubblico che ascolta.

Invece dal punto di vista musicale c'è stato un ritorno alle origini...

Il desiderio di rimettere in scena *La Didone* e in genere il teatro musicale dell'inizio del '600 scaturisce da una riflessione su canoni interpretativi attuali, che, anche nella filologia, tradiscono l'idea della grande purezza, del ritorno al canto declamato che avvicina questi spettacoli ai grandi testi epici e classici. Siamo tornati ad un'idea di ricostruzione ortodossa di un certo modo di cantare che

ha asciugato la musica verso quella che è la genesi stessa della partitura "povera", costruita al 70% da una linea di base e da una linea del canto. Esiste un canto accompagnato che vale in quanto recitazione di un testo con particolarità straordinarie di bellezza. Questo tipo di scrittura ha spesso impensierito gli interpreti moderni che hanno voluto arricchirne i contenuti sperando di ovviare la possibile tediosità nei confronti del pubblico. Sono convinto che è il processo inverso a rendere grande questa musica: asciugare e ritornare all'idea che si sentisse il canto, con il suo gesto, la sua dizione, la sua scansione, velocità e con la sua drammaturgia. Spero che questa *Didone* possa rappresentare un punto di partenza di una nuova missione rispetto a questo teatro: una veste alternativa a ciò che è stato fatto fino ad ora.

In questo senso la lettura realizzata durante Teatro Festival Parma ha esaltato le straordinarie qualità del testo di Busenello...

Il pubblico e gli interpreti di oggi soffrono di orrori vuani; si ha paura dei silenzi, delle pause, della recitazione pura, si ha sempre il desiderio di arricchire, ma si tradisce, così facendo, l'etica di questi spettacoli nati dalla convinzione che il testo, da solo, potesse evocare una serie di sistemi emozionali.

La lettura di *Didone* ha confermato che questo testo basta a se stesso: l'accompagnamento musicale è un'esaltazione che non ha bisogno di ulteriori aggiustamenti o strutture che ne gonfino la massa. Lo studio dei cantanti si è concentrato sul declamato, sul modo di abbordare il recitativo con diverse velocità e scansioni. La loro partecipazione a questo lavoro, mai fatto prima, sviluppa un'attitudine quasi naturale. Troppo spesso le competenze di un cantante si concentrano sulla voce. Il lavoro svolto alla ricerca motivata del gesto epico ha svelato altre possibilità interpretative. Il pubblico è abituato all'animalismo della voce ma il teatro è un'altra cosa...

(Tratto da T2news, per gentile concessione dell'autore)

In alto,
Paola De Crescenzo in *La Didone*

Senza fretta e senza timore

di Lisa Ferlazzo Natoli

«Vuoi restare sotto traccia o hai intenzione di farlo questo spettacolo?».

Sono più o meno le due del mattino di una notte di luglio, abbiamo appena fatto una piccola versione de *La casa d'argilla* nei locali romani di Anticaja e Petrella, nello strano festival da balera che hanno organizzato. Dopo la finale del Premio Scenario, si trattava davvero di rispondere alla domanda che la Commissione aveva inizialmente posto ad ogni gruppo, «noi vi diamo questa prima occasione, ma al di là dei risultati, lo realizzerete il lavoro?». È per questo che siamo da Anticaja, per ricominciare, anche con soli dieci minuti di una veglia funebre gettati in pasto a un pubblico da festival, e provare a capire con quali mezzi portare a termine il lavoro.

«Vuoi restare sotto traccia o hai intenzione di farlo questo spettacolo?», è l'ultima cosa che Walter Le Moli - da Anticaja per caso, per curiosare nei tanti teatri invisibili d'Italia - mi dice, lasciandomi un biglietto e augurando a tutti la buona notte.

Io lo spettacolo voglio farlo, senza esitazioni, ma so che per un progetto come *La casa d'argilla* ci vuole tempo, tempo per scrivere il testo sui corpi e sull'immaginazione delle attrici, magari anche sbagliando e senza fretta, senza il timore di dover essere efficaci o peggio, accattivanti.

Vorrei una scrittura fluida, quasi cantata, e che una scena scivoli nell'altra come se questa notte di veglia passasse mutando sotto un incanto, d'un solo fiato, per questo ci vogliono pazienza e una concertazione ferrea.

La notte finisce in uno stato d'assoluta irrealtà, con un biglietto tra le mani e sette persone che si chiedono cosa fare per andare avanti.

Un paio di giorni dopo telefono. E tutto si muove in fretta, di nuovo una domanda, e non è affatto neutra, «cosa volete fare con questo spettacolo?» io provo a raccontare, e subito si parla delle condizioni necessarie al lavoro, di tempi, dei soldi che servono e soprattutto di un luogo, di una «casa» appunto che sappia accogliere quello che è ancora solo un primo abbozzo. Così vengo invitata a Parma per incontrare Paola Donati, capirsi bene sul «cosa» e dirsi subito il «come», si tratta di conoscersi credo, vedere se si possa aprire una strada comune.

Per la prima volta mi aggiro nelle sale di Teatro Due, è quasi vuoto, la stagione non è ancora iniziata, ma mi piace questo teatro in cui ci si perde, in cui le sale sono nate una dopo l'altra con caratteristiche e scopi assolutamente diversi, in cui si ha l'impressione di poter lavorare indisturbati, mentre dal resto del labirinto arrivano rumori lontani.

Torno con un calendario di prove distribuito su tre mesi, incredibile, una vera residenza - «non puoi farcela in un tempo minore» - e un intendersi sui «modi» di un lavoro più che garantirsi un risultato, non che non conti per carità, ma qualsiasi ricerca che duri più di un singolo spettacolo è di lì che muove i primi passi.

È già novembre, carico su una macchina il nostro «prototipo» di tavolo con sopra le sedie e con il resto della compagnia ci si dà appuntamento a Parma, Teatro Due.

Sappiamo che ci sarà qualcuno ad accoglierci, per mostrarci lo spazio di prova, la casa dove vivremo e dirci come funziona questo luogo sconosciuto; è quello che accade, con semplicità, senza perdere tempo, facciamo un giro del teatro e cominciamo a conoscerne la storia, ad annusare l'aria intorno. Saremo allo Spazio Minimo per tutto il mese, una sala lunga e chiara con quattro grandi colonne a dividerla, accanto alla sartoria, al magazzino tecnico e alle caldaie, è a livello della strada ma dà l'impressione di un luogo sotterraneo e silenzioso.

Dal mattino dopo si lavora, siamo noi a scegliere gli orari, dedichiamo le prime ore al lavoro sul testo e il resto della giornata alle prove, si mangia tardi, si studia ancora, tutti sparsi nella grande casa e poi a dormire. Il ritmo si assesta immediatamente e in un teatro così grande per giorni si ha l'impressione d'essere soli, uno stato d'assoluta concentrata libertà, quasi fossimo clandestini e questo in fondo ci permette d'abituarsi a poco a poco ai luoghi e di conosce-

re piano le persone che incontriamo.

E una vera residenza se ci penso è bene che abbia questa natura: all'inizio il teatro che ti accoglie sembra farsi indietro, luogo neutro e disabitato, lascia spazio a che il lavoro prenda vita, si fa sentire con discrezione perché le prove non diventano subito, fatalmente, un esame, poi dalla porta non proprio chiusa bene comincia ad entrare qualcuno e chiede se può guardare un po': sono persone dello staff e le attrici del collettivo, ci conosciamo così, mostrando il nostro lavoro a occhi attenti, è sorprendente. Intanto Paola Donati viene a trovarci, ma non assiste alle prove, parliamo, tutto qui, ed esce fuori la storia del collettivo, la costruzione del teatro, i tanti progetti realizzati tra quelle mura. Ecco, comincio a pensare che ci si sta conoscendo, che c'è ossigeno intorno alle prove e grazie a questo lo spettacolo avrà modo d'essere ciò che deve; comincio a capire che bella responsabilità sia quella di poter fare a fondo i propri errori, Paola vedrà le prove solo gli ultimi giorni e solo allora ne parleremo, e non penso proprio che questo «ritardo» sia casuale. Si sottoscrive un patto per azzardo, per intuizione, solo poi, quando si è già in marcia, ci si sceglie davvero, quando c'è materia su cui dire e dissentire. Può anche essere temporaneo il patto, ma cambia la natura di un percorso. Sono convinta che si possa e si debba far teatro in qualsiasi condizione e che saper navigare in acque sconosciute sia talento necessario ad un teatrante, ma so anche quanto sia più veloce l'andare al cuore di un lavoro quando c'è un vero contesto produttivo, e per vero non intendo semplicemente «danaro», ma una strategia, una ragione che spinga a portare avanti un lavoro piuttosto che un altro, un salto nel buio condiviso da tutti fino in fondo.

Novembre vola, c'è giusto il tempo per intravedere Parma, per incontrare chi ci aiuterà a realizzare costumi e scene e cominciare a lavorarci, prendersi suggerimenti, dubbi e portarseli a casa; quasi tre mesi di pausa, un'eternità, allora decidiamo di scavarci altri giorni di prove romane, per non interrompere lo studio e il lento montaggio dei primi materiali. Perché questo tempo singolarmente lungo che abbiamo a disposizione sia usato al meglio.

Da marzo siamo nella sala Bignardi, sarà lì che debutteremo, e un mese intero servirà a disegnare lo spettacolo su quello spazio, una struttura a gradinate e uno splendido palco nero tutto da riempire con un tavolo, sei sedie, cinque donne e tutt'intorno un gran lavoro di luci e di suoni. È stato un tempo assolutamente diverso, case divise, da una parte la compagnia dall'altra io, prove dense e complicate, come se quella veglia, da un certo punto in poi, rifiutasse ogni forma definitiva e le transizioni tra una scena e l'altra non funzionassero affatto. Riscrivevo ogni notte sezioni di testo ed era un bene stare sola, perché ero saturo, l'aria friggeva e la compagnia sfinita dai miei continui cambiamenti. Non tanto allegra dunque l'atmosfera in sala Bignardi, mentre il teatro intorno ribolliva di attività, altri spettacoli in prova, letture da fare assieme, cene comuni, insomma un aspetto nuovo della nostra residenza parmigiana che forse non siamo riusciti a goderci fino in fondo. Ci siamo lasciati, per ritrovarci a maggio, con un pezzo mancante, il pre-finale, e non c'era da mentirsi, mancava, ma c'era tutto aprile, un buon tempo per riflettere lavorando alla redazione del testo da pubblicare, interessante paradosso visto che lo spettacolo non era affatto chiuso.

Scrivere è una pratica che via via si affina, all'inizio si ha la sensazione di poter andare solo al passo con la scrittura scenica, senza poterla veramente anticipare, poi si comincia a sviluppare un'altra scrittura, più strettamente drammaturgica che sa decidere da sé, riorganizzando i materiali e piegando la verifica del palco.

Aprile stranamente è stato il mese in cui, non in un teatro, ho ripreso lo spettacolo tra le mani, come se nei mesi passati fosse finalmente emerso un metodo, una pratica che rendesse possibile il passaggio senza troppi attriti tra scrittura e scena.

A maggio sbarchiamo letteralmente in un cantiere, tutte le produzioni del Festival sono all'opera, impossibile non incontrarsi, curiosare, lasciarsi finalmente distrarre anche da altri lavori. Smette la sensazione opaca, anche perché ognuno, senza darselo, ha preso la stessa decisione: portare a fondo lo spettacolo, proteggerlo con disciplina senza giudicarlo, per quante imperfezioni possa avere. Per questo, per l'aria densa di altri spettacoli e per l'attenzione estrema con cui tutto il teatro ha seguito ogni nostro piccolo problema nei giorni precedenti al debutto, i nodi si sciolgono, a volte a fatica e lasciando il segno, ma lo spettacolo si srotola davvero e se ne va per conto suo.

Difficile dare la misura di quei pochi quindici giorni, perché tutto si è mosso ad incredibile velocità e con una precisione disarmante per chi come noi era sempre stato abituato a cavarsela da solo. Percepire chiaramente che si lavora assieme, in contemporanea, su piani diversi e l'attenzione regge anche nel pieno di un festival così stratificato, aiuta in maniera decisiva la compattezza e la tenuta di uno spettacolo, aiuta a continuare al di là del debutto, sapendo senza troppi timori che c'è ancora del lavoro da fare, e vale la pena di farlo.

Dopo tre repliche e un desiderio feroce di veder crescere lo spettacolo giorno per giorno, è tempo di dirsi arrivederci fino all'autunno inoltrato, e non è affatto facile mollare l'osso.

Dopo qualche giorno arriva una telefonata e ci ritroviamo al Festival di Spoleto, siamo tutti un po' storditi, mai messo piede a Spoleto con uno spettacolo, è come sbarcare sulla luna e bisogna imparare in fretta nuove regole di gioco, è salutare perché impedisce che anche la più piccola abitudine diventi necessaria; lo spazio è completamente diverso, un minuto palco all'italiana di quattro metri per cinque, abbiamo un solo giorno di prove, lo spettacolo è appena nato e queste repliche devono servire a far emergere i punti deboli e a compattarlo, anche grazie a quei soli cinque metri per quattro. L'allestimento è innegabilmente complicato ma ci diciamo che avere tempi lunghi di prova, quando il tempo è una «specie» in via d'estinzione, dovrebbe insegnare, come un'ondata di riflusso, a lavorare con poco margine e in condizioni non controllabili, altrimenti la residenza a Teatro Due sarebbe valsa a poco.

È un altro debutto vero e proprio e in questo c'è un privilegio, la forza propulsiva che veniva da maggio e il piacere di fare lo spettacolo in un territorio così nuovo, dalle strutture al pubblico.

Forse è per questo che *La casa d'argilla* si è presa quelle tre repliche come un ballo estivo, aspettando l'inverno un per rimettersi al lavoro.

Sotto, una scena de *La casa d'argilla*



Teatro Vittoria
29 novembre - 7 dicembre
11 - 17 dicembre (riposo dall'8 al 10 dicembre)

LA CASA D'ARGILLA

di Lisa Ferlazzo Natoli
con Monica Angrisani, Valentina Curatoli, Tania Garribba,
Alice Palazzi, Paola Tintinelli
Fondazione Teatro Due Parma

/L'umorismo nero di Ivanov

«Nelle opere di Cechov sono soprattutto interessato ai rapporti umani, e più precisamente, alla rete di rapporti umani...ma non volevo neanche rinunciare all'atmosfera, infatti, ho cercato di dar vita ad una rappresentazione dall'atmosfera forte, che non ha comunque nulla a che fare con l'atmosfera tradizionale, nostalgica, cechoviana alla quale siamo abituati. Il mio Ivanov si svolge in un mondo freddo, deprimente, che ci è molto familiare...Una tipica scena degli anni Sessanta e Settanta. Questa scena non ha nulla a che vedere con le scene dell'opera originale, nonostante ciò, essa rappresenta perfettamente la scena "interna", l'anima di Ivanov, l'essenza della sua esistenza...Ivanov è in una situazione deprimente, senza prospettive. Non vi è quasi nessuna altra opera nella quale Cechov analizzi così profondamente lo stato d'animo di un personaggio (come per nessun altro personaggio), volendo comprendere cosa gli accade in ogni momento. E, al contempo, egli non si accorge affatto di ciò che gli sta crollando intorno... Cechov vedeva il mondo e le situazioni con un certo umorismo nero, anche se la caratteristica più importante del protagonista è l'autocommiserazione, ma al contrario, dovrebbe mostrare questa autocommiserazione in un modo sarcastico».

TAMÁS ASCHER

Teatro Carignano
21 - 26 novembre

IVANOV

di **Anton Cechov**
con **Erno Fekete, Ildikó Tóth, Judit Csoma, Zoltán Bezerédi, Adél Jordán, Gábor Máté, Zoltán Rajkai, Ági Szirtes, Ervin Nagy, János Bán, Eva Olsavszky, Vilmos Kun, Vilmos Vajdai, Inre Morvay, Béla Mészáros, Klára Czákó, Máté Zarári e Szabina Nemes, Réka Pelsoczy, Judit Tarr, Csaba Eross, Csaba Hernádi**

regia **Tamás Ascher**scene **Zsolt Khell**costumi **Györgyi Szakács**luci **Tamás Bányai**musica **Márton Kovács**drammaturgia **Géza Fodor, Ildikó Gáspár**

Katona József Színház, Budapest

Spettacolo programmato con la collaborazione dell'UTE/Union des Théâtres de l'Europe

Spettacolo con sottotitoli in italiano

Lo spettacolo che ha più emozionato mostrandoci la poesia della sciattezza umana e l'inanità imperscrutabile d'un fallimento che sgorga da disamore e flemma è l'Ivanov di Cechov, che il regista magiaro Tamás Ascher ambienta per il Katona di Budapest in grigi anni '60/70 d'oltrecortina. (...) Nel clima di squallore domestico e festaiolo che Ascher condisce qui in Italia con canzonette del nostro boom, nella scena disadorna e disarmante che è vera, è l'intera compagine del Katona a sbalordirci per l'amarezza contagiosa di azioni senza speranza. Magnifico.

RODOLFO DI GIAMMARCO
(LA REPUBBLICA, 10 OTTOBRE 2005)



/Marciel in Italia

Da oltre venticinque anni Marc Hollogne, in arte Marciel, mescola due generi per certi versi antagonisti, cinema e teatro. In ogni suo spettacolo sono presenti continui rimandi al cinema muto, con gli stereotipi dell'immaginario televisivo contemporaneo, ma anche con il broccante del teatro di costume.

La sua abilità di entrare ed uscire – non solo metaforicamente – dai film e dalle suggestioni proiettate assomiglia ad una magia.

Teatro Carignano
24 - 29 ottobre

MARCIEL IN ITALIA

I Colori della Vita

il cinema teatro di **Marc Hollogne**
con **Angela Delfini, Francesca Faiella, Fedele Papalia, Nicolas Goret**
altri & venti



/Cipputi

Cipputi, l'indomabile personaggio di Altan, ha deciso di salire sul palcoscenico e mettere in scena, con la regia di Giorgio Galliano e l'interpretazione di Eugenio Allegri, il suo personale spettacolo, una testimonianza "dal bel paese" dei cambiamenti già avvenuti e di quelli ancora in atto nel mondo del lavoro. Una pièce scomposta e sfaccettata, dove si intrecciano, in un turbine di battute, vicende personali e corali, ed episodi esaltanti e tragici.



Teatro Gobetti
25 - 29 ottobre

CIPPUTI

Cronache dal Bel Paese

di **Francesco Tullio Altan** e **Giorgio Galliano**
con **Eugenio Allegri, Simona Guarino, Orietta Notari, Aldo Ottobriano, Giorgio Scaramuzzino, Federico Vanni**
regia **Giorgio Galliano**
musiche **Paolo Silvestri**
scene e costumi **Guido Fiorato**
Società Cooperativa Artquarium/Fondazione Teatro dell'Archivolto in collaborazione con Asti Teatro 28 con il sostegno del Sistema Teatro Torino

/Le due zittelle



Il racconto canzonatorio e grottesco de *Le due zittelle* scritto nel 1946 da Tommaso Landolfi viene riproposto in questo spettacolo diretto e interpretato da Anna Marchesini. Nelle vesti tarde ottocentesche della narratrice e delle due sorelle, l'attrice trasforma il testo, in un ironico monologo a più voci, vertiginoso per velocità e ricchezza linguistica, in grado però di svelare il senso stesso della narrazione.

Teatro Alfieri
31 ottobre - 5 novembre

LE DUE ZITTELLE

liberamente tratto dal racconto di **Tommaso Landolfi**
adattamento e regia **Anna Marchesini**
costumi **Santuzza Cali**
scene **Carmelo Giannello**
musiche **Luciano Francisci**
luci **Angelo Ugazzi**
Marisa srl

Il matematico e impertinente

Protagonista sulla scena è il matematico impertinente Piergiorgio Odifreddi, illustre studioso e professore di logica presso l'Università di Torino e la Cornell University. Lo spettacolo è strutturato in sette sezioni tematiche, un prologo ed un epilogo, in un dinamismo equilibrato tra sapere concreto e suggestioni visive derivanti dalle immagini create da Iaquone la cui ricerca è, da anni, incentrata sull'estetica di un teatro che vuole trasformare i parametri classici in una narrazione evocativa in cui tutto viene assorbito dalla sfera sensoriale, dove a prevalere è la dimensione visuale.

Teatro Vittoria
4 - 8 novembre

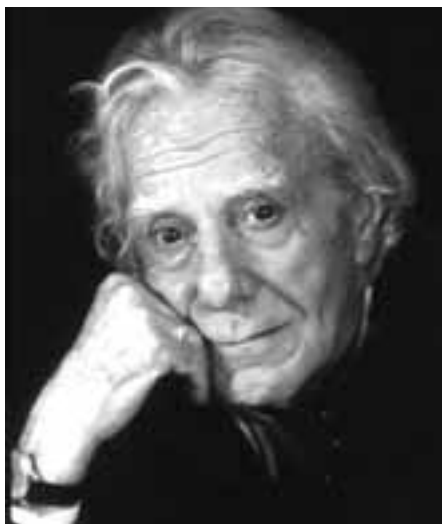
(8 novembre 2006 ore 11.00 unica replica)

MATEMATICO E IMPERTINENTE un varietà differenziale

testi **Piergiorgio Odifreddi**
con **Piergiorgio Odifreddi, Selena Khoo**
musiche originali **Valentino Corvino**
regia e creazioni video **Fabio Massimo Iaquone**
in coproduzione con Festival della Scienza di Genova
in collaborazione con Teatro Stabile di Torino

Smemorando

Vivendo l'esperienza del lavoro d'attore nel vivo della propria carne e nell'intimità dei propri sentimenti, Gianrico Tedeschi si fa autore, bricoleur e attore che scava nelle proprie memorie e nei propri tesori per ricomporli con la scioltezza e la sicurezza di chi sa modulare i toni più diversi, dalla drammaticità dei campi di concentrazione tedeschi alla fervida fantasia shakespeariana, dalla levità della poesia di Carducci e Cardarelli alla solennità dantesca e alla potenza dannunziana.



Teatro Gobetti
13 - 19 novembre

SMEMORANDO la ballata del tempo ritrovato

di e con **Gianrico Tedeschi**
e **Sveva Tedeschi, Gianfranco Candia**
regia **Gianri Fenzi**
arrangiamenti e musiche originali **U.T. Gandhi**
scene **Milli**
costumi **Stefano Nicolao**
luci **Fabrizio Tausani**
a. Artisti Associati/Compagnia di Prosa Gianrico Tedeschi

Il padre

Teatro Carignano
14 - 19 novembre

IL PADRE

di **August Strindberg**
traduzione **Luciano Codignola**
regia **Massimo Castri**
scene e costumi **Maurizio Balò**
con **Umberto Orsini, Manuela Mandracchia, Gianna Giachetti, Alarico Salaroli, Roberto Valerio, Roberto Saleni, Corinne Castelli**
luci **Gigi Saccomandi**
suono **Franco Visioli**
Emilia Romagna Teatro Fondazione, Nuova Scena - Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna

Massimo Castri mette in scena il malato salotto borghese descritto da Strindberg ne *Il padre*. La violenza del rapporto tra i sessi, la contrapposizione tra universo maschile e femminile, la decadenza psicologica e morale dell'uomo che, incapace di essere padre, non può tornare ad essere figlio.



Il piccolo principe

Casa del Teatro Ragazzi e Giovani
14 - 19 novembre

IL PICCOLO PRINCIPE

tratto dal testo di **Antoine de Saint-Exupéry**
adattamento e regia **Italo Dall'Orto**
con **Tobia De Scisciolo, Gian Maria Picchianti, Italo Dall'Orto, Erika Giansanti, Luisa Guicciardini, Simona Hagg, Azzurra Padovano**
scene **Armando Mannini**
costumi **Elena Mannini**
musiche originali **Gionni Dall'Orto e Erika Giansanti**
la Canzone della rosa è cantata da **Irene Grandi**
Associazione culturale Mannini - Dall'Orto Teatro

Il piccolo principe, nella messinscena di Italo Dall'Orto, continua ad affascinare il pubblico dei palcoscenici italiani. Scritto nel 1943 da Saint-Exupéry, il testo è dedicato «a tutti i grandi che sono stati bambini ma non se lo ricordano più» e si presenta come un viaggio nei sentimenti e gli stati d'animo di ogni età: i desideri e le disillusioni, i sorrisi e le lacrime visti attraverso «gli occhi del cuore».

Tito Andronico

Opera giovanile di Shakespeare, nota come «tragedia di vendetta», dopo essere rimasta ignorata per due secoli ed essere stata riscoperta da Peter Brook soltanto nel 1955, arriverà a Torino nella messa in scena di Roberto Guicciardini. Alto il livello metaforico dello spettacolo che si propone come un viaggio alle radici di una drammatica esperienza umana.



Teatro Carignano
28 novembre - 3 dicembre

La dolorosissima tragedia romana di TITO ANDRONICO

di **William Shakespeare**
traduzione **Maria Vittoria Tessitore**
adattamento **Roberto Guicciardini**
con **Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Nicola D'Eramo, Martino Duane, Pietro Faiella, Liliana Massari, Mirella Mazzeranghi, Luciano D'Amico, Francesco Cutrupi, Davide D'Antonio, Francesco Frangipane, Luca Lambertini, Roberto Pappalardo, Lorenzo Praticò, Antonio Spadaro, Alfredo Troiano**
regia **Roberto Guicciardini**
scene e costumi **Lorenzo Ghiglia**
musiche **Dario Arcidiacono**
Doppiaeffe Compagnia di Prosa Mariano Rigillo

Finale di partita

Teatro Gobetti
30 novembre - 7 dicembre

FINALE DI PARTITA

di **Samuel Beckett**
regia e interpretazione **Franco Branciaroli**
con **Tommaso Cardarelli, Alessandro Albertin**
e con la partecipazione di **Lucia Ragni**
scene e costumi **Margherita Palli**
luci **Gigi Saccomandi**
Teatro de Gli Incamminati con il contributo di Artemide



Franco Branciaroli mette in scena una «comica tragedia», in cui i personaggi giocano, vivono e muoiono in uno scenario che vuole rappresentare un continuo stato di coscienza innanzi ad una realtà in grado di schiacciare e cancellare la naturalità dell'essere.

Turin theatre of Europe

by Agostino Re Rebaudengo (p.1/2)

The opening of the new season pushes the President of the Teatro Stabile to draw a sort of balance of the results reached so far. «The Teatro Stabile di Torino – Re Rebaudengo states – has made some great steps in the last years: a careful policy of opening up theatrical spaces, aimed at better denoting the cultural proposal; the targeted offer of tickets and subscriptions; the ISO certification which guarantees quality to the structure; the new image designed by the Pirella group; an increasingly more open gaze towards Europe and international artistic excitements».

The Teatro Stabile di Torino has been investing since a long time into the production of plays: the great results achieved with the *Domani* project have encouraged us towards the continuation of a journey capable of making Turin a centre of cultural production competitive in Europe. Within such a framework, the creation of a permanent group of actors – realised in accordance with the Teatro di Roma and the Fondazione Teatro Due – represents a perspective of work placed within the scene of the present internationalization and Europeanization of our socio-economic and cultural system. The will to enlarge and set a structure to the dialogue between music and prose has led to the encounter between the Teatro Stabile and the Teatro Regio, in the effort of creating a cultural institution, unique in Italy, which could really allow the opening of common artistic journeys.

We are moving towards 2007, then, with the awareness that much more could be done, but also with the tranquil serenity springing from the happy response of Turin's public.

A glance on the season

by Andrea Porcheddu (p.1/2)

As the season begins, Andrea Porcheddu draws an analysis of the proposals and the project implemented by the Teatro Stabile di Torino. What emerges is a variegated offer, lively and intriguing from the perspective of the linguistic and conceptual complexity. As he describes the action of the Teatro Stabile di Torino as a whole, made of productions and hosted plays of the highest quality, Porcheddu reaches a conclusion that at the same time is also an invitation: «It seems like we could say that we can expect a lot. We can put our senses on the alert, prick our ears and open wide our eyes, because in Turin theatre is alive, full of potentialities, multifaceted and coloured. There are languages, cultures, people all arranging to meet on the stages of the city. Perhaps it is worth being there».

Restoration as textual reinstatement

Interview to Paolo Marconi
by Giusi Bivona (p.3)

The architect Paolo Marconi, together with a group made of skilful technicians and architects, signs the project for the restoration and return to use of Turin's Teatro Carignano. In this interview he explains how the Teatro had been «an extension – both physical and of costumes – of the Carignano's Court, which used it as a place of daily meetings with relatives, friends and clients of the Court. The princes, besides for the theatrical performances themselves, used it also for the acrobats's games, for fencing and for chamber music. The Theatre therefore truly represents an appendix of Palazzo Carignano, the extraordinary work by Guarino Guarini, who, just like Juvarrá, came to the Savoia's Court from Sicily between the seventeenth and the eighteenth century».

Speaking more generally of the restoration works intended also as reinstatements, he declares: «we still believe reinstatement restoration is "wicked", convinced by Cesare Brandi's reboant invectives in 1963 and by the 1964 Venice Charter. Actually restoration consists of the textual reinstatement of what previously existed; furthermore the prevention against the reinstatements, the "copies" is due to the fact that the only fine Italian industry, since the time when the Jubilees started, is that of falsification for the purpose of malice of art works both movable and exportable, but for sure not of architectural works which are none of that. In the case of the Carignano – the architect concludes – we have paraphrased a seventeenth century text, just like today Sting is paraphrasing the texts of Downland, an Elizabethan musical author: what is wrong about paraphrasing a baroque theme still beautiful and seductive, just like the sinuosity of the Carignano?».



Architectural interventions on the Teatro Carignano

by Giusi Bivona (p.3)

Still today the Teatro Carignano maintains the historical-architectural continuity with the seventeenth-eighteenth century urban context in which it is placed, starting from the palace before, belonging to Emanuele Filiberto of Carignano, who commissioned it to Guarino Guarini. Also its being within San Pietro's block, of which it is an integral part, is partly due to the implementation of the project of a regular square and of a private theatre built around the middle of the eighteenth century, specially for the prince, with an elegant porch planned by Benedetto Alfieri, the royal architect. In the first half of the nineteenth century, a number of restoration interventions have been carried out in the hall, which only in 1845 would take up the same appearance it still has today, in particular as far as decorations are concerned. As a matter of fact, the present configuration of the theatre has been defined precisely in the forties of the nineteenth century, when the works based on architect Carlo Sada's project are carried out, on the occasion of the renewal of taste promoted by Carlo Alberto. The truly radical transformations, though, took place in the first half of the twentieth century, when the supporting structure of the hall changes, as well as the geometric conformation of the back side of the building, following the urbanistic renewal of Via Roma. Now that the Carignano is about to become a building yard once again, it is also getting prepared for a radical intervention oriented towards the regaining of the lost value and prestige, as the pearl of the architectural and cultural wealth of the city.

Great names at the Teatro Carignano

by Pietro Crivellaro (p.4)

The Teatro Carignano, the oldest theatre still standing in Turin, is also one of the most illustrious in Italy for the artistic events it has hosted. Here in 1751 Carlo Goldoni's company run a long cycle of performances; here was born Vittorio Alfieri's theatrical vocation and here it's where he made his debut. From 1821 to 1855 it has been the premise of the Compagnia Reale Sarda which brought on stage names such as Alberto Nota, Angelo Brofferio and Silvio Pellico, and it consecrated Carlotta Marchionni and young Adelaide Ristori. In 1884, in *Cavalleria rusticana* (*Rustic chivalry*) by Giovanni Verga, Eleonora Duse experienced her first triumph; in 1886 Arturo Toscanini made his debut in Italy; in 1888 the philosopher Friedrich Nietzsche was thrilled by *Carmen*. During the twentieth century it hosted great "premières": among them, that of *Il piacere dell'onestà* (*The pleasure of honesty*) by Luigi Pirandello, and all the greatest protagonists of the scene of the century, from Memo Benassi to Renzo Ricci and Eva Magni, from Vittorio Gassman to Eduardo De Filippo and Dario Fo. From 1977 it is the official hall of the Teatro Stabile di Torino and under Walter Le Moli's direction the historic relationship between theatre and music has been strengthened thanks to the staging of *L'impresario delle Smirne* (*The businessman from Smyrna*) and *La tempesta* (*The tempest*). Last year, by welcoming the tenth edition of the Europe Theatre Prize and the awarding of the Nobel Prize to Harold Pinter, the eighteenth century theatre has confirmed once more his traditional function of being a high profile premise for the most prestigious meetings hosted in Turin.

A theatre open to the voices of the world

Interview to Elisabetta Pozzi
by Ilaria Godino (p.8)

The Associazione Culturale Mistras, enlivened by Elisabetta Pozzi and Daniele D'Angelo, at the Teatro Vittoria will propose a project entitled *Il paese che non muore mai* (*The country that never dies*), a bill of readings of theatrical texts, tales and narrative following the example of the French Théâtre Ouvert, a reality which through the reading has taken to the limelight unknown authors, consecrating them to the success of the wider public.

According to Elisabetta Pozzi the value of new dramaturgy is essential: theatre is a reference point for society, and if it does not renew itself through the words of its texts, it inevitably dies.

Théâtre Ouvert has constituted a unique cultural model, from which the initiative draws inspiration, without trying for this reason to reproduce the same scheme.

The public will have to express its point of view on what it has listened to, through signals, notes, short interventions. The Teatro Vittoria will become a space where professional actors will read texts without being restricted by a unique thread, but rather simply suggesting works they have appreciated, trying to transmit not only stimuli, but also arising doubts, moving questions.

The bill for the months of November and December 2006 will offer three weekly meetings, late in the afternoon, the first devoted to theatrical texts, the other two to short stories.

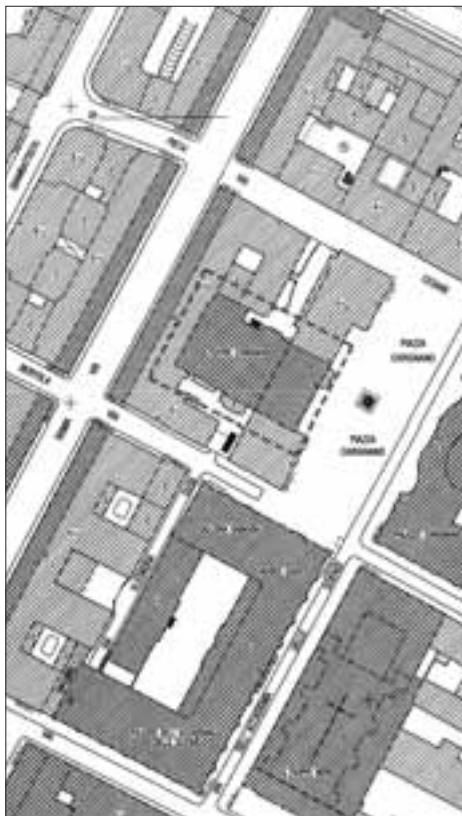
The passion, humour and chaos of creation

Interview to Heiner Goebbels
by Andrea Porcheddu (p.9)

Heiner Goebbels, unquestioned genius of the new European scene, presents in Italy two of his works: *Eraritjaritjaka*, with André Wilms and the Mondrian Quartett, and *The Manifesto of the communist party according to Marx and Engels*, realised by his Giessen's students and by those of Venice's IUAV, guided by Walter Le Moli. The maestro talks about his art, the problem of the "form", of conjugating theatre with music, and about his search for languages. He describes his relation with actors and, in particular, with the Giessen's students for the staging of *The Manifesto*, and he explains his ideas about the two authors Wilson and Marthaler.

A constant work always looking ahead and striving, every time, to be original, trying not to go beyond the division between research and teaching and, most of all, trying not to keep theatre away from the imitation of other media. «Theatre, just like a museum, can be a place where to experiment a different way of breathing, reflecting, finding ourselves».

Sopra,
dal Progetto: Prospetto su Piazza Carignano



LinksLAB

by Gabriele Vacis (p.12)

LINKS project started in autumn 2004. We know today that *LINKS* is not a show but rather a permanent workshop, a narrative structure. During a year and a half of work, *R&Links* has been an instrument to investigate into the potentialities of theatre. Traditional dramaturgy was too small for this project: the characters, a story with a beginning and an end, the fixed cues, were never sufficient to satisfy our needs. Living at the beginning of the third millennium, we are always called to perform a number of tasks simultaneously. We always live not merely one, but many stories, often intertwining and running across one another. How is it possible to render all this "theatre"?

In the first phase of the project we have chosen *Romeo and Juliet* to shed light on the way. For the second phase we would like to continue to work on Shakespeare. That is why we say that *LinksLAB* is a narrative structure: it is a mechanism which may be applied to different texts and authors, and we feel that it is still full of resources and incentives. The advancement by "links", by connections, by associations, perhaps analogical ones, develops a deeper and more aware relation, a real urgency binding the actor themselves to the words they want to say.

Disco pigs a year later

by Valter Malosti (p.13)

Director Valter Malosti, on the occasion of the restarting of *Disco Pigs*, explains how the play represents «the beginning of a research I am conducting, through a long journey of trials/workshops, with an extraordinary dancer and choreographer: Michela Lucenti. We have also involved in the creation part of her ensemble of dancers from the Balletto Civile.

It is also the continuing of a research shared with the whole working group of *Giulietta...* scenes, lights, costumes and sounds were born in parallel, breathing together with the creation like a single body». Walsh's text is for Malosti a powerful carrier of energy for the actors, as long as they manage to devour it and later to spit it out with a capillary and intense physical and vocal work in order to render the story, the emotion of the story and its grotesque proceeding.

The imaginary enveloping the performance is linked to comics, to the vital force of music. The ever changing sounds and lights landscape well manages to render the intimate landscape of the two youngsters, crowded by presences and visions: the pulse of a life always beating with no half measures inside those bodies, offering themselves to us through a barbarous endless dance.

Busenello and Cavalli: Italian Shakespeare

by Carlo Majer (p.14)

Carlo Majer, professor of History of Musical Theatre at Venice's IUAV and president of the Fondazione Teatro Due, runs through the history and career of Busenello and Faustini. The two authors, according to Majer, may be considered close to Shakespeare for a number of reasons, at least as far as opera is concerned. It is undoubtedly true that Cavalli has been the first composer of "repertoire" opera; nevertheless just as much importance should be paid to Busenello and Faustini, who were in fact the very first responsible for those "drami per musica" (dramas for music).

Works suspended at the heart of a much wider cultural constellation, revealing profound analogies with Shakespeare's theatre. The intervention also deals with the sensitive subject of the Italian publications of the works by the two authors. Contrary to what happened abroad, in our Country the "drami per musica" have never been published before the eighties, and still today they can be counted on the fingers of one hand. Majer, finally, comments upon the project of *Didone (Dido)*, an important achievement with the ambition of placing Italy with full dignity within the process of rediscovery and in-depth study of this repertoire.

The first objective has been the redefinition of the balance between word and music, following the implicit order enclosed in the expression "recitar cantando" (to act singing, midway between song and speech), according which the word exists and takes form before music. Efforts have been made to reconstruct all the performing procedures of the time, by bringing together a qualified but limited group of instruments, and by distributing the numerous parts of the opera among few singers, in a frenzied exchange of positions and costumes.

For an athletic listening of Cavalli's Didone (Dido)

Interview to Fabio Biondi

by Francesca Bicchieri (p.15)

The maestro Fabio Biondi, in an interview edited by Francesca Bicchieri, explains the staging and the performance of Cavalli's *Didone (Dido)*. An almost philological work which will try to recreate the same pathos that characterised the famous Venetian edition of 1641. The gestures will be connected to the musical movements and the opera will be once again a unique product, far from contemporary atmospheres separating the score from the setting on stage.

Furthermore the maestro explains the difficulties endured for the choice of the libretto, further complicated by the mistakes and inaccuracies of a text fallen into disuse for a long time, and the work performed with the singers: «focused on the declaimed, on the way of approaching the recitative with different speeds and scansion».

The intervention ends with a reflection on today's interpretative canons, «which, also in philology, betray the idea of the great pureness, of the return to declaimed song that brings the performances closer to the great epic and classical texts». *Didone*, in this regard, aims to be a starting point for a new mission concerning this theatre: an alternative guise for what has been done so far.

With no hurry and no fear

by Lisa Natoli

Lisa Natoli describes, almost in the guise of a diary, the long journey of her play, from the first Roman presentation up to the Spoleto Festival: «It's around two in the morning of a July's night, we have just staged a small version of *La casa d'argilla (The clay house)* in the Roman premises of Anticaja and Petrella, within the weird dance-hall festival they had organised.

«Do you want to remain below the surface or are you planning to actually produce this play?», is the last thing Walter Le Moli says – in Anticaja by chance, to nose around the many invisible theatres of Italy – while giving me a business card and wishing everybody goodnight.

I want to make the play, with no hesitation, but I know that for a project such as *La casa d'argilla (The clay house)* time is needed, time to write the text on the bodies and on the actresses's imagination, perhaps even making mistakes and with no hurry, without the fear of having to be effective or, even worse, winsome».

And it is in Parma that Lisa Natoli finds the time to work and to think, to reflect and get to know, to elaborate a creation.

Ivanhoe's black humour

Since 1983 Tamàs Ascher has been one of the reference directors of the Katona József Színház Theatre, while at the same time maintaining his role as director of the Kaposvár Theatre. Since 1989 it has been an individual member of the Union of the Theatres of Europe. Within the season of the Teatro Stabile di Torino Ascher proposes one of the most famous dramas by Chekhov.

«My *Ivanhoe* – the director states – is set in a cold, depressing world, very familiar to us... A typical scene from the sixties and seventies. This scene has nothing to do with the scenes of the original work; despite this, it perfectly represents the "inner" scene, Ivanhoe's soul, the essence of his existence... Ivanhoe is a depressing situation, with no prospects.

There is no other work in which Chekhov analyses so in depth the mood of a character (like for no other character), with the aim of understanding what happens in each moment. And at the same time he is not the least aware of all that is crumbling around him... Chekhov used to see the world and any situation with a kind of black humour, even if the most important characteristic of the protagonist is self-pity, though on the contrary he should show such self-pity in a sarcastic way».

Sopra,
Inquadramento urbanistico e cartografia

The coldness of love

Interview to Antonio Latella

by Patrizia Bologna (p.10)

Director Antonio Latella talks to Teatro/Pubblico about *The bitter tears of Petra von Kant*, his new show co-produced by the Teatro Stabile di Torino, and about his being fascinated by Fassbinder: «the German director used to say "love is as cold as death", a sentence concealing a profound and continuous search for love, for a feeling with no pre-arranged roles or social conventions. A passion going against social rules, but also against cultural schemes: there isn't just the relationship between man and woman, but also between two men or two women. In all the works, his efforts consist of demonstrating – Latella ends up – that a caged love relationship becomes a power game where one side commands while the other suffers». In the selected text, in particular, «there is a relationship with the melodramatic which allows to rewrite theatre, to go through Ibsen in order to arrive to a grotesque typical of Brecht, calling upon different genres and styles. *The bitter tears* represents for me a way of describing woman in a completely different way from the one I have adopted with *Medea*, which was blood, fire, bowels, violent nature. Here, on the other hand, I am interested in describing woman through the head, through reasoning».

A polyphony of voices

by Maria Grazia Gregori (p.11)

Is it possible to put forward a play disengaging it from the vision out of which it was born, depriving it of the complexity of references, hints, links existing between the past, the present and the future, all nurturing it? This may happen, or rather it does happen, with *Lo specchio del diavolo (The devil's mirror)* in which the true protagonist is economy. Not a character but a subject, wrongly considered arid, and towards which most of the people nurture a behaviour of denial, if not of awe. The text Ruffolo has written upon Ronconi's request, published by Einaudi, has been indeed transformed into a fanciful, shining show, in order to tell us, thanks to a great number of actors on stage, the wonderful yet often ferocious adventure of economy and of money, its twin brother, which often has a bad smell, contrary to what a famous Roman emperor used to say. What is most fascinating in *Lo specchio del diavolo* are the potentialities and the difficulties of its theatrical staging. A director who managed to put on stage even the infinite for sure could not be intimidated by the potential estrangement of the subject matter.

Fondazione del Teatro Stabile di Torino
TEATRO VITTORIA. SGUARDI CONTEMPORANEI
Programmazione 2006/2007: gli spettacoli

Teatro Vittoria
4 - 8 novembre

(8 novembre, ore 11.00: unica replica)

Matematico e impertinente

Un varietà differenziale

testi di Piergiorgio Odifreddi

con Piergiorgio Odifreddi, Selena Khoo, C-Project

drammaturgia, regia e creazione video Fabio Massimo Iaquone

musiche originali Valentino Corvino

Promo Music

Festival della Scienza di Genova

in collaborazione con la Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Teatro Vittoria

18 novembre, ore 20.45

19 novembre, ore 15.30

Fedra

di Ghiannis Ritsos

con Elisabetta Pozzi

musica Daniele D'Angelo

Associazione Culturale Mistras



ZARA

Teatro Vittoria

29 novembre - 7 dicembre, 11 - 17 dicembre

La casa d'argilla

testo e regia Lisa Ferlazzo Natoli

scrittura scenica collettiva

con Monica Angrisani, Valentina Curatoli, Tania Garribba, Alice Palazzi, Paola Tintinelli

scene e costumi Fabiana Di Marco

drammaturgia luci Luigi Biondi

musiche Gabriele Coen e Andrea Pandolfo, suono Fabio Vignaroli

Fondazione Teatro Due

Teatro Vittoria

3 febbraio, ore 20.45 - 4 febbraio, ore 15.30

Medea

di Christa Wolf

con Elisabetta Pozzi, Alessio Romano

musica eseguita dal vivo da Daniele D'Angelo

Associazione Culturale Mistras

Teatro Vittoria

7 - 25 marzo

Sibilla d'amore

di Osvaldo Guerrieri

con Liliana Paganini

regia e scena Pietro Carriglio

luci Franco Caruso

Teatro Biondo Stabile di Palermo



in collaborazione con
Associazione Culturale Mistras

ZARA

Théâtre Ouvert parte prima: ovvero *Il paese dove non si muore mai*

Foyer del Teatro Vittoria

a cura di Elisabetta Pozzi e Daniele D'Angelo

con la collaborazione di Reading Theatre diretta da Monica Capuani

Sabato 11 novembre, ore 20.45

Serata di inaugurazione

con presentazione del progetto Théâtre Ouvert, dell'equipe e trailers di alcuni test che saranno proposti nei mesi di Novembre-Dicembre

Martedì 14 novembre, ore 17.30

Racconti/Il paese dove non si muore mai
di Ornella Vorpsi

Giovedì 16 novembre, ore 17.30

Afterplay

di Brian Friel

ospite Umberto Orsini

presentazione Massimiliano Farau

Venerdì 17 novembre, ore 17.30

Filottete-Sonata al chiaro di luna-La finestra

poemetti inediti di Ghiannis Ritsos, presentazione di Nicola Crocetti

Lunedì 20 novembre, ore 17.30

Sedici feriti

di Eliam Kraiem

Mercoledì 22 novembre, ore 17.30

Racconti/Fumo
di Djuna Barnes

Venerdì 24 novembre, ore 17.30

La notte dell'angelo

di Furio Bordon, presentazione dell'autore

Lunedì 27 novembre, ore 17.30

Tre giorni di pioggia

di Richard Greenberg

presentazione di Monica Capuani

Mercoledì 29 novembre, ore 17.30

Racconti/Il nostro quartiere

di Nagib Mahfuz

Venerdì 1 dicembre, ore 17.30

La sostanza del fuoco

di Jon Robin Bait

presentazione del traduttore Masolino d'Amico

Lunedì 4 dicembre, ore 17.30

Mercurio

di Amélie Nothomb

presentazione delle traduttrici Monica Capuani e

Agnese Nano

Mercoledì 6 dicembre, ore 17.30

Matria

di Ricci e Forte

presentazione di Ricci e Forte

Martedì 12 dicembre, ore 17.30

Racconti/Tanto vale vivere

di Dorothy Parker

Giovedì 14 dicembre, ore 17.30

Racconti/Cronache marziane

di Ray Bradbury

Venerdì 15 dicembre, ore 17.30

After the end

di Dennis Kelly

presentazione di Monica Capuani

Lunedì 18 dicembre, ore 17.30

Racconti/Piccole storie nere

di Marcello Fois

Mercoledì 20 dicembre, ore 17.30

Racconti/Nessuna notizia di Gurb

di Eduardo Mendoza

Giovedì 21 dicembre, ore 17.30

Racconti/Il Milione

di Marco Polo

www.teatrostabiletorino.it

Programmazione suscettibile di variazioni

T
TEATRO
STABILE
TORINO
FONDAZIONE

S T



TORINO06
TEATRO07
d'EUROPA