

teatro/ PUBBLICO



MIRDAVAT
9-256 76 30

TUTUCU
TAKIMLARI
KESİCİ
TAKIMLARI
ÖLÇÜ
ALTLERİ
KESME
SIVILARI
CNC
KATERLERİ
SERT
MADEN
UCLARI
SERT
MADEN
FİREZLERİ

A3

/info

biglietteria TST

via Roma, 49 - 10123 Torino
tel. 011 517 6246 - orario 12.00-19.00, lunedì riposo

numero verde

800 235 333

informazioni 24 ore su 24

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

vendita telefonica

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

biglietteria on line

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

costo dei biglietti

spettacoli programmati al Teatro Carignano e al Teatro Affieri

Intero euro 24,00

Ridotto euro 19,00

(riservato ai gruppi organizzati dall'Ufficio Promozione ed agli abbonati TST)

spettacoli programmati al Teatro Gobetti

Intero euro 19,00

Ridotto euro 13,00

(riservato ai gruppi organizzati dall'Ufficio Promozione ed agli abbonati TST)

www.teatrostabiletorino.it

info@teatrostabiletorino.it

Teatro/pubblico è a cura di

Guido Boursier, Andrea Porcheddu,
Adriano Bertotto, Ave Fontana

Progetto Grafico: Stoppini.org

Realizzazione di Gianpaolo Alciati

Art consulting Paola Manfrin

Segreteria amministrativa Loredana Gallarato

Hanno collaborato a questo numero

Roberto Ciancarelli, Guido Di Palma, Ernesto Ferrero,

Didier Fuza Faustino, Maria Grazia Gregori,

Elisa Guzzo Vaccarino, Orietta Lanzarini, Federico Nicolao,

Chiara Parisi, Michele Robecchi, Roberto Tarasco,

Gabriela Tnuijillo, Gabriele Vacis, Dario Voltolini

Immagine di copertina e quarta di copertina:

Doris Salcedo's Installation for the 8th

International Istanbul Biennial Art 1999

Courtesy Alexander and Bonin, New York



/gli spettacoli in programmazione nei mesi di febbraio e marzo

/vocazione/set

teatro del diventare grandi secondo "wilhelm meister"

Prima parte

epifanie

archivio di stato (piazzetta carlo mollino)

dal 29 gennaio all'8 febbraio

Seconda parte

convalescenza

circolo degli artisti (via bogino, 9)

dal 12 al 22 febbraio 2004

Terza parte

incontri con uomini straordinari

cavallerizza reale (via verdi, 9)

dal 26 febbraio al 7 marzo 2004

Eventi speciali

parata, viaggio

cortile del maglio (borgo dora)

domenica 15 febbraio 2004, ore 18.30

l'arrivo in teatro, blow-up

teatro carignano

lunedì 8 marzo 2004, ore 21.00

/schweik nella seconda guerra mondiale

al teatro carignano dal 3 all'8 febbraio

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/vecchie

al teatro gobetti dal 3 al 7 febbraio

feriali ore 20.45

/no man's land

al teatro carignano dal 10 al 15 febbraio

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/cara professoressa

al teatro gobetti dal 10 al 14 febbraio

feriali ore 20.45

/slava's snowshow

al teatro carignano dal 17 al 22 febbraio

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 e ore 20.45

/l'estrema solitudine

al teatro baretti dal 19 al 27 febbraio

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/pallido oggetto del desiderio

al teatro carignano dal 24 al 29 febbraio

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/trio party

al teatro gobetti dal 25 febbraio al 7 marzo

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

/sabato, domenica e lunedì

al teatro carignano dal 2 al 14 marzo

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

/anime schiave

al teatro gobetti dal 9 al 21 marzo

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì riposo

/la vita che ti diedi

al teatro carignano dal 23 al 28 marzo

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

/la pazza di chaillot

al teatro gobetti dal 23 al 28 marzo

feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30

TEATRO STABILE TORINO teatro/ PUBBLICO

vocazione, omaggio ai maestri

di Gabriele Vacis

Vocazione/Set è uno spettacolo sui maestri. Il più importante dei miei maestri è stato Jerzy Grotowski e a lui vorrei dedicare idealmente questo nuovo lavoro. Ho incontrato Grotowski per la prima volta nel 1981 all'ISTA (International School of Theater Anthropology) di Volterra. Lui era docente della scuola, ma non teneva lezioni. Se ne stava in cucina e se avevi qualcosa da chiedergli ti mettevi in coda e aspettavi il turno per fare la tua domanda. Ma cosa si domandava a uno come Grotowski? Jerzy Grotowski dal 1968 non ha più fatto spettacoli, però ha continuato a lavorare in direzioni parallele. Nel 1985 ha fondato quello che oggi si chiama *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Il *Workcenter* è a Pontedera, in provincia di Pisa, e vi si svolge un lavoro separato dal mondo, segreto; una dozzina di ragazzi canta e danza per ore tutti i giorni in un casale fuori città, in una specie di monastero. Nel 1990, per tre giorni, ho assistito a quel lavoro. Il casale nella campagna di Pontedera è su due piani. Il lavoro era diviso in due gruppi. Un gruppo lavorava al piano di sopra, l'altro al piano di sotto. Io arrivai con alcuni attori del Laboratorio Teatro Settimo. Eravamo stati invitati ad assistere al lavoro del pian terreno, che era guidato da Thomas Richards. Al piano di sopra si svolgevano pratiche misteriose: lavorano "sul rito", ci dissero, quindi non era il caso di disturbarli. Il programma era il seguente: avremmo assistito al loro lavoro per tre giorni, avremmo mostrato il nostro spettacolo *Stabat Mater*, e l'ultima sera si sarebbe potuto parlare. Prima di accedere alla sala di lavoro si entrava in una specie di spogliatoio simile a quelli delle palestre di lusso, che sembrano dei salotti, e, proprio come nelle palestre di lusso, niente odore di palestra, nessun odore, solo quello delle mele gialle in un portafrutta al centro del tavolo. Sulla sinistra c'erano le docce: venivano utilizzate spessissimo durante il lavoro, alla fine di ogni ciclo di esercizi che poteva variare da mezz'ora a un'ora. L'impressione era di pulizia minuziosa, la pulizia dei laboratori scientifici, appunto. La sala di lavoro era bian-

SEGUE A PAGINA 2

uno spazio per goethe

di Roberto Tarasco

Per mettere in scena *Vocazione* è stato importante che ci fossero attori di età differenti, così che la grana della loro voce corrispondesse alla grana dei loro anni. Tutte le storie importanti, poi, hanno una nonna che le racconta e insieme alla nonna, sulla scena, era necessario che ci fossero anche dei bambini... Il nostro lavoro è iniziato proprio con la ricerca di questi bambini attraverso agenzie di casting, sempre più numerose a Torino, ora che la città ha riscoperto una vocazione cinematografica che sembrava seppellita sulle rive del Po. Abbiamo scoperto che sono molti i ragazzini che sentono la propria vocazione attoriale, e si spostano o arrivano per teatro, cinema, televisione. Abbiamo incominciato dai protagonisti più giovani perché volevamo che Wilhelm fosse un bambino, nella convinzione che l'essere artista significa rimanere fanciullo. Di contro, nel romanzo di Goethe abbiamo incontrato un altro protagonista, Werner, cognato di Wilhelm, colui che rileva l'azienda di famiglia facendola prosperare e che ha anche un'illuminazione fondamentale per il suo successo imprenditoriale: l'adozione della partita doppia, una novità assoluta nel Settecento. Nonostante sia coetaneo di Wilhelm, Werner è già proiettato nella sfera del mondo adulto: come per i due personaggi, i due interpreti sono coetanei, ma Werner è il classico ragazzo la cui ombra di barba permane anche quando è appena rasato, così da

febbraio/marzo

Re Rebaudengo_torino in divenire **Vacis**_vocazione **Tarasco**_uno spazio per goethe **Voltolini**_città scenografica **Di Palma**_eduardo e la famiglia **Gregori**_giovane regia **Percorsi**_cavagna e avogadro **Cinema**_artaud **Musica**_livermoore a san salvario **Forum**_teatro e città **Focus**_architetti **Danza**_flamand **Libri**_la nascita della regia **Stagione**_arias, dürenmatt, beckett, segre, pirandello...

torino in divenire

di Agostino Re Rebaudengo

«Lavorare sul divenire di una città significa implicitamente avere una coscienza acuta della sua identità ed obbliga ad orientare il cambiamento»: lo afferma l'architetto Jean Nouvel, in un affascinante dialogo con Jean Baudrillard, pubblicato da Electa. Che Torino sia una "città in divenire" è sotto gli occhi di tutti, non fosse altro per i mille cantieri che intervengono, quotidianamente, sul tessuto urbano. Ma il divenire, ci avverte l'architetto francese, necessita di "coscienza acuta", di conoscenza profonda della propria identità. Torino vive una profonda fase di riflessione sulla propria identità: il cambiamento in atto, il mutar pelle progressivo da città industriale ad europea città della cultura, avrà nell'appuntamento del 2006 il suo momento di eclatante visibilità. Torino sta orientando il suo cambiamento — dopo aver risolto il complesso della "company town", la città fabbrica che viveva la fase declinante della Fiat come propria — e si è messa, da tempo, in azione. E se, in passato, la città è stata la culla del cinema italiano, della radio, della tv, del jazz e — per certi aspetti — anche del teatro, oggi si ritrova e si ricompatta, proprio all'insegna delle varie declinazioni della "cultura". Certo, il passaggio non è facile, giocato su un'utopia nuova e contemporanea che deve sostituire un'utopia passata, e comporta, dunque, una sistematica (auto)analisi: il lascito in termini di disoccupazione, l'immigrazione, l'emarginazione sociale e tutti gli altri problemi rendono ormai Torino una metropoli contemporanea complessa e sfaccettata. Ma, ascoltando il monito di Baudrillard e Nouvel, occorre pensare profondamente, avere grande consapevolezza del passato e puntare, decisamente, ad un cambiamento che abbia una struttura, ancorché utopica, per raggiungere — dice ancora Nouvel — degli «obiettivi sociali, umanitari ed economici». Ecco perché questo numero di "Teatro/Pubblico" segue, come filo rosso, il tema

SEGUE A PAGINA 2

SEGUE A PAGINA 2



VOCAZIONE - segue dalla prima

ca, non c'erano finestre ma un condizionatore d'aria che manteneva una temperatura costante molto confortevole. A terra parquet ad assi di legno chiaro. Grotowski stava in un angolo e guardava, insieme a noi, i suoi ragazzi. Veramente ogni tanto guardava anche noi osservatori, ma se provavi ad incrociare il suo sguardo lui staccava, faceva finta di niente, mentre i ragazzi, tutti vestiti di bianco, cantavano melodie antillane antiche. Quando finivano uscivano dalla sala per una decina di minuti. Rientravano con indosso un costume da bagno nero, e per una mezz'ora buona staccavano certe acrobazie da farti restare secco. Quindi: doccia. Verso la fine del secondo giorno si vide persino il leggendario esercizio del gatto, e tutti restammo molto impressionati, perché dopo averne parlato, dopo aver provato a farlo per anni seguendo le istruzioni di *Per un teatro povero*, vedendolo dal vivo ti rendevi conto che non avevi capito niente. Quest'esercizio, come tutti gli altri, era eseguito veramente al limite delle possibilità, senza alcuna concendenza, era matematicamente esatto: mostrava quello che un corpo può fare senza alibi, senza riserve, senza nient'altro che estendere muscoli e nervi. Era esattezza da gabbietto di analisi, un'autopsia del movimento. Noi facemmo il nostro spettacolo e l'ultima sera fummo invitati a cena a casa di Grotowski. Pappardelle al sugo di cinghiale, crostini toscani al fegato di coniglio. Eravamo stupiti, no? Dopo tre giorni di vita monastica ci aspettavamo una cena monastica. E, invece, cenera- to alla brace e rosso di Montalcino con un trionfo di frutta

sul finale che pareva di cenare alla corte di Lorenzo il Magnifico. Dopo qualche giro di grappa, Grotowski ci disse che se qualcuno aveva da chiedere lui era a disposizione. Qualcosa da chiedere? Per tre giorni non avevamo fatto altro che farti domande. Ci si erano accumulate al ritmo di due o tre al minuto, perché il lavoro a cui assistevamo era, nello stesso tempo, impressionante e irresistibile. Dovevamo essere ben contenti di poterne scaricare almeno qualcuna prima di andarsene via. E allora che cosa ne abbiamo fatto? Niente. Abbiamo staccato lo sguardo e fatto finta di niente. Cosa vuoi chiedere a uno come Grotowski? Non sono tanti quelli che riescono a farti vedere paesaggi che neanche immaginavi. Cosa vuoi chiedergli? Magari che te ne facciano vedere ancora, puoi chiedergli di continuare, basta stare ancora un po' lì, vicino a loro, non vorrai mica essere così presuntuoso da fare domande? Se sono maestri, sono loro che sanno cosa ti serve sapere. Infatti la domanda di Grotowski doveva essere una specie di test: vediamo chi sono gli imbecilli. Trenta secondi, forse un minuto di silenzio. Nessuno? Meglio così, e comincia a rispondere a tutte le domande che ti erano venute in mente fin dal primo momento, nell'esatto ordine. Risponde anche alle domande che tu avevi dimenticato, e allora te le ricordi, ed erano importanti. Sono così i maestri, sanno che domanda vorresti fare loro e, quando ti hanno risposto, allora anche tu la conosci. Tutto qui.

GABRIELE VACIS

UNO SPAZIO PER GOETHE - segue dalla prima

farti sospettare, anche sulla base delle personali esperienze, che per fare gli amministratori bisogna nascere adulti. *Vocazione* non è solo un incontro di generazioni, ma anche un viaggio nei palazzi del centro storico torinese alla ricerca del teatro, in una ideale aderenza al viaggio che Wilhelm effettua per realizzare la propria vocazione. Si comincia con *Epifanie* all'Archivio di Stato, che è a due passi dal Teatro Regio. Nelle sale dell'Archivio il pubblico visiterà la casa della nonna, il magazzino del padre, la camera da letto di Marianne. Il teatro è proprio lì a pochi passi, ma esattamente come accade per tutte le vocazioni, la via per giungere alla meta è tortuosa. Di qui si passa a *Convalescenza*, ovvero la seconda tappa, che si svolgerà al Circolo degli Artisti, dove il pubblico sarà raccolto intorno ai tavolini, sorseggiando the e caffè, bevande che al tempo di Goethe avevano un'allure vagamente maledetta. Il Circolo degli Artisti è stato scelto proprio perché nelle sue sale ci si incontra per discutere e confrontarsi, e così il pubblico verrà introdotto alle sventure amorose di Wilhelm. Il progetto si snoda naturalmente intorno a via Verdi, che è stata ed è ancora la via dei teatri, non solo di prosa, ma anche di quelli RAI. Al di fuori di questo percorso si innesta l'evento speciale al Cortile del Maglio, piazza coperta dove si affacciano botteghe artigiane da poco restituite alla città e dove troviamo un set naturale, al cui centro di trova un vero e proprio totem laico, il grande ingranaggio del Maglio, emblema della scienza che sarebbe piaciuto a Goethe. Lo spettacolo si sposterà poi alla Cavalleria Reale, che in questi anni è divenuto spazio privilegiato per l'arte e il teatro contemporanei, uno spazio che ricorda il salone dove si raccoglie la compagnia teatrale cui Wilhelm si aggrega, e dove si perfezionerà la sua vocazione, per approdare nell'ultima serata al Teatro Carignano di Torino, autentico gioiello barocco. Si parte da sale molto piccole, in cui pubblico e attori saranno spalla a spalla per terminare al Carignano, dove gli attori torneranno sul palcoscenico. Accanto a questi spazi, infine, ci sarà uno spazio particolare, quello della testimonianza, il cui luogo deputato sarà il video. Il suo regista sarà Pit Formento, che raccoglierà testi, memorie, immagini di un percorso nel percorso, restituendo poi il risultato di questi mesi al Teatro Carignano.

ROBERTO TARASCO

Vocazione/set

Teatro del diventare grandi secondo "Wilhelm Meister"

da **Johann Wolfgang Goethe**
un progetto di **Gabriele Vacis** e **Roberto Tarasco**

con **Claudia Giannotti, Giovanni Moretti, Ruggero Cara, Milvia Marigliano, Alessandro Adriano, Paola Colonna, Mattia Fabris, Lorenzo Iacona, Tatiana Lepore, Maria Pilar Perez Aspa, Arianna Scornegga, Lorenzo Bartoli, Christian Burnano, Laura Cardia, Andrea Lorenz, Valerio Perino, Francesca Porritt, Alice Rohrwacher, Valeria Solarino**
e con i bambini **Andrea Barattin, Luca Bardella, Arianna Martuscelli, Allegra Mauro, Marco Pajola, Carlotta Previtali, Andrea Sampietro**
al pianoforte **Iaria Schettini**
pupi siciliani di **Michele Campisi** e **Angelo Merandino**
architetture di **Paolo Dats-Blin** per **Sanprogetto**

TORINO IN DIVENIRE - segue dalla prima

del rapporto tra città e teatro. Architettura, urbanistica, edifici per lo spettacolo, politica culturale, sono i riferimenti di una riflessione - che naturalmente non si esaurisce in queste pagine - ormai interogabile. Il Tst intende mutare con la città che cambia: non inseguire affannosamente il cambiamento, ma accompagnare, indicare, anticipare nuove soluzioni possibili. Il Teatro - nella sua doppia natura di "spazio" e di evento artistico - vuole dialogare con la città. Ecco, allora, uno spettacolo come *Vocazione*, che invade spazi non convenzionali; ecco il lavoro a San Salvario; ecco il tentativo di sistemizzazione di una rete di edifici diversi per storia e natura, dal Carignano all'Astra alle Fonderie Limone... Ed ecco, inoltre, il necessario dialogo con altre importanti istituzioni culturali della città, in un percorso sempre più da fare in comune, in una visione armonica e armoniosa di arte, creazione, organizzazione e fruizione pubblica. E se dunque, gli edifici per lo spettacolo - questi vecchi e curiosi palazzi che sono i teatri - avevano progressivamente perso il loro ruolo di "salotti buoni" della città, di luoghi di incontro e di riflessione, di spazi d'origine sacra e fondativa, la volontà, ora, è di riconquistare un compito fondamentale del teatro: tornare ad affiancare alla centralità "spaziale" una centralità di indirizzo culturale e sociale. Nella antica e nuova Torino, il Tst ci sarà: come sempre, da cinquanta anni.

AGOSTINO RE REBAUDENGO

In questa pagina: due momenti dell'allestimento di *Vocazione set*.
Foto di Giorgio Sottile



La città scenografica

di **Dario Voltolini**

Nel meraviglioso incipit di *Oltre le foreste*, Boris Pilnjak evoca una Londra che alla chiusura degli uffici si popola di una formicolante umanità che dai vicoli passa nella nebbia e dopo pochi istanti scompare inghiottita dai mezzi di trasporto lasciando la city deserta e rammemorante. La visione è straordinaria, rapida, direttamente sparata sulla pagina, senza mediazioni, senza tentennamenti. Riconosciamo Londra anche se non ci siamo mai stati. Attraverso l'occhio del genio russo raggiungiamo un luogo che né il tempo né lo spazio possono portare davanti a noi. E tuttavia quella città è incarnata in Londra, ma contemporaneamente è un modello generale di città — anche questo riconosciamo al primo sguardo: «... ora si muoveva una folla variopinta di cappotti di tela incerata, di cappelli grigi e di dattilografe, di cappellini rosa, di gonne di lana, di calze dal color delle zampe d'oca, di ombrellini multicolori. La nebbia...». Quando la city si spopola e rimane «sola a noverare i suoi secoli», vediamo in atto uno dei volti che fanno di una città una città: il suo essere teatro. Io non so bene come accade, ma sono varie le pagine di Pilnjak che mi colpiscono come se parlassero della mia città, Torino. Invece parlano di tutt'altro, di altri tempi, altri fumi, altre latitudini. Dipende forse dallo sguardo dello scrittore: io ritrovo certe essenze — anche nel senso di profumazioni — che hanno a che vedere con la mia città, con il suo fiume. Le vie del senso in letteratura possono essere impensate, infinitamente enigmatiche. Vedo i miei concittadini vivere nell'esterno, attraversare strade e piazze, scomparire in portoni che si richiudono lentamente, uscire spavaldi dagli ingressi dei condomini, dai negozi, mentre imbrunisce, mentre i tram suonano rotarie, mentre luci tremolanti annaspiano in lampioni finora invisibili. Vedo me tra loro, mescolato lungo marciapiedi calpestati, leggermente inclinato per le lievi pendenze su cui Torino è posata, scoccano e rintocono battiti di metallo, tonfi di pietra. Le ore passano. Nella fantasia accelero il movimento dei passanti, porto al parossismo ogni gesto, e poi stacco le persone dai luoghi: resta immobile e costante il magnifico fondale torinese, tridimensionale e profondo, che sembra essere fatto di prospettive, di fughe. Resta la vertigine orizzontale della mia città, lo sgomento che sa incutere a chi la vede per la prima volta, in una giornata limpida. Da ogni lato una forza strappa via e porta lontano, rotarie invisibili ci seducono in movimenti centrifughi. La forza teatrale di una città è tanto maggiore quanto più fa, delle esistenze



reali di chi ci vive, rappresentazioni di esistenze. Quella di Torino a me pare massima. Non riesco a sottrarmi alla sensazione che ognuno di noi mentre semplicemente vive, contemporaneamente reciti la sua vita. Come una seconda pelle, la coscienza di attore si posa sulle persone. Nessuno finge, non è questo che sto dicendo: è che insieme all'autenticità c'è la rappresentazione dell'autenticità. Io credo che questa sensazione ce l'abbiano anche i miei concittadini. Credo che sia l'effetto della

mia città architettonica sulle nostre coscienze. La nostra città architettonica è una scenografia. È un palcoscenico, leggermente inclinato. È una prospettiva, leggermente forzata. Una luce, che cade apposta seguendo certi angoli, frugando apposta lì, e non, magari, là. Assorbiamo teatralità dal contesto cittadino, da come Torino ci ruota intorno, come una sequenza di fondali solo apparentemente fissi, ma in realtà in costante evoluzione. Lo sguardo che ci viene risucchiato dalle prospettive che innestate si aprono di lato mentre passiamo sprofonda spesso fino al quadro remoto che chiude la scena. Ogni volta è una visione teatrale. Abbaini, finestre, bovindi, altane, aggetti, terrazzini, balconate in prospettiva di fuga verso l'ultima visione, sembrano palchi. Ma di tutte le scenografie che Torino fa orbitare attorno a noi, quella che più mi affascina e inquieta resta negli anni la facciata del palazzo Carignano, che si muove come un'onda, che fa vela viaggiando ferma, che senza strappi induce movimento allo spazio intorno. Con la pressione della curvature, con l'eleganza delle superfici. Visti da una finestra posta all'ultimo piano del palazzo di fronte, dove il teatro c'è realmente, sulla verticale del Cambio, la piazza un giorno aveva tante figure che si muovevano in diagonale, a gruppi o singolarmente; persone intente a fare le cose che facevano, ma mosse tutte quante dallo spostamento d'aria provocato dalla facciata, nella vibrazione teatrale che risuona sempre oltre la soglia che segna lo spazio della rappresentazione. Quando, la sera, le persone-attori entrano negli spazi privati delle abitazioni e accostano le tende per prepararsi al buio della notte, quelle tende sono sipari.

In questa pagina:
a fianco un'immagine di via Po tratta da "Guida di architettura, Torino" - Umberto Allemandi & C. Editore

In alto: Nicolò Biddan, Palazzo Carignano, tratta dal volume "Torino dalle diclotte alle venti" - Stamperia Artistica Nazionale Editrice



la vita che continua

di Guido di Palma

A teatro, da qualche decennio a questa parte, il tradizionale divorzio tra i gusti del pubblico e della critica si è approfondito. Poche eccezioni si contano, tra queste, oltre ad Ascanio Celestini, si segnala il caso felice di *Sabato domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo prodotto dai Teatri Uniti di Napoli: due anni di festeggiate tournée in tutte le più importanti piazze italiane (una puntata anche a Berlino) sono stati coronati dalla pressoché unanime stima della giuria di critici del premio Ubu che ha riconosciuto lo spettacolo come il migliore della stagione e premiato il regista Toni Servillo, Anna Bonaiuto come migliore protagonista femminile e Francesco Silvestri come migliore attore non protagonista. Con questo fortunato spettacolo la convenzionale e usurata espressione "successo di pubblico e critica" ritrova tutta la sua freschezza e sembra rinnovare i fasti delle compagnie di Eduardo, che sino agli anni Settanta percorrevano tutta l'Italia commuovendo e facendo ridere pubblici colti e popolari con spettacoli da teatro d'arte. Tuttavia quando accadono certe alchimie è meglio non farne una questione di mero successo, sarebbe riduttivo. «Il successo è disgustoso – recitava con ragione Victor Hugo – perché la sua falsa somiglianza con il merito inganna gli uomini». È più interessante invece cercare di capire cosa rende uno spettacolo come quello di Servillo e dei suoi compagni interessante, cioè un evento che tocca la nostra vita quotidiana. I premi Ubu conferiti, non accontentandosi di premiare solo lo spettacolo, segnalano esplicitamente un doppio valore indicando da un lato una pregnanza sociale e dall'altro un'eccellenza tecnico-artigianale che riguarda la concertazione registica e la qualità della recitazione. Proviamo ad esaminare questi due aspetti. Cominciamo dalla scelta del testo. Perché proprio *Sabato domenica e lunedì* tra le tante commedie di Eduardo? Evidentemente dai suoi interpreti gli viene riconosciuta una particolare attualità. Lasciamo la parola alle note di regia di Servillo: «Ho scelto *Sabato, domenica e lunedì* perché Eduardo qui si occupa di una grande famiglia napoletana dove convivono tre diverse generazioni in un momento storico cruciale per l'Italia: gli albori del boom economico che imponeva un nuovo e improvvisabile modello di sviluppo, con l'affacciarsi di nuovi desideri e nuove mode, capaci di creare da una parte euforia, dall'altra un senso di confusione e di disagio per tutti. Un rivolgimento socioculturale che ha segnato profondamente e tuttora influenza i destini, le idee, i costumi del nostro paese.» È il tema della famiglia che emerge, viene assunto e calato in una dimensione sociale che effettivamente presenta delle analogie con la nostra esperienza quotidiana. Oggi la caduta del comunismo ha provocato uno sconvolgimento tale che la nostra società fa fatica a trovare una dimensione etico laica, condizionata com'è dalle leggi del profitto e dalle dottrine etiche di derivazione ideologico-religiosa. La famiglia rappresenta quindi l'unica cellula sociale in cui, almeno in vita teorica, gli affetti prevalgono sugli egoismi. Forse per questo la cultura di sinistra, negli ultimi tempi si confronta con i temi legati al nucleo familiare. Se non basta l'insistente attenzione dei giornali sull'argomento, una testimonianza appassionata la rende il cinema italiano, più immediato del teatro nel riflettere la contemporaneità. Si pensi



a film come la *Stanza del figlio* di Moretti, all'*Ultimo bacio* di Muccino, alla *Finestra di fronte di Ozpetek* e alla *Meglio gioventù* di Giordana in cui la famiglia è il valore di riferimento di un affresco storico dove i rivolgimenti sociali e politici della nostra storia recente sono sentiti come delle stravaganze dettate da tormenti esistenziali. In effetti il nucleo familiare oggi è chiamato a supplire le deficienze di uno stato sociale che si assottiglia sempre più, ma raccoglie anche i valori economici e morali di una società che si chiude in un esasperato individualismo clancico. In un simile contesto la scelta di Servillo caduta su *Sabato, domenica e lunedì*, ci sembra molto opportuna e raffinata, perché questa commedia, apparentemente rassicurante, invita a una riflessione più profonda sulle dinamiche familiari. Infatti il lieto fine dell' intreccio non è il trionfo dei buoni sentimenti, che oggi vanno tanto di moda e inquinano i rapporti umani. Eduardo è drammaturgo di grande finezza e osservatore attento dell'umanità e sa bene che non si può scrutare l'animo delle persone senza la crudeltà della distanza e del disincanto. Nel '69 infatti dichiara: «In *Sabato, domenica e lunedì* c'è dentro un fermento contestatario, c'è un'anticipazione dell'avvento del divorzio in Italia, c'è una apparente fusione di finti rapporti cordiali in una famiglia in cui convivono i rappresentanti di tre generazioni; nonni, figli, nipoti, ma dietro la facciata bonaria si avverte un ammonimento a tutti i coniugi che non vanno d'accordo: spiegatevi, chiaritevi i vostri dubbi, i vostri tormenti. E alla fine della commedia non c'è chi non comprenda che soltanto l'amore può tenere insieme due esseri, non certo il matrimonio e nemmeno i figli». Eduardo rivendica dunque, prima di ogni altro legame, la priorità assoluta della qualità umana dei rapporti tra le persone. Senza la volontà di confrontarsi e di comprendere chi ci sta accanto, il nucleo familiare diventa un pericoloso ricettacolo di ipoicrisie, capaci di nascondere tenacissimi rancori, inestirpabili egoismi e una crudele indifferenza per gli altri. La famiglia se svuotata dai valori umani che la

precedono e la nutrono può diventare un'arena sanguinante. A ricordarcelo c'è la cronaca dei nostri giorni in cui si moltiplicano casi di padri affettuosi che una bella mattina imbracciano il fucile e massacrano moglie e figli, o di irrimediabili educande che si fanno aiutare dai fidanzati ad accoltellare ingombranti madri e importuni fratellini, o di bravi ragazzi che non hanno mai fatto male ad una mosca ma fanno fuori i vecchi genitori perché non gli passano più i soldi per giocare al videopoker. Con lo spettacolo di Servillo *Sabato, domenica e lunedì* torna a dialogare con i nostri tempi. Si rinnova così, in un momento assai opportuno, la polemica contro l'ipoicrisia familiare inaugurata da Eduardo in anni lontani con il feroce *Natale in casa Cupiello* (che con una laica ironia mai più ritrovata la RAI per anni ha mandato in onda all'approssimarsi del Natale) e mai sopita nei giorni pari e dispari della sua Cantata. Veniamo ora al secondo aspetto messo in evidenza dai premi Ubu che riguarda la qualità della recitazione e della concertazione. Servillo e i suoi compagni vengono dal mondo del teatro di ricerca. Etichetta tutta italiana benedetta dalle circolari ministeriali che nel nostro paese, da cinquant'anni a questa parte, hanno (purtroppo) fatto la cultura teatrale. In teoria chi ha militato tra le fila della ricerca costituisce un'alternativa al cosiddetto teatro ufficiale perché si è formato al di fuori delle tradizioni e in opposizione ad esse: il nuovo che scalza il vecchio. Questo può essere vero per molti attori e registi italiani ma non lo è per i teatranti napoletani. A Napoli si è verificata, ma sarebbe meglio dire si è conservata, una straordinaria alchimia tra ricerca e tradizione, l'una si è nutrita dell'altra. Per questo il gioco della recitazione degli attori è così sciolto. «Lo sfioro di tutta la mia vita – diceva Eduardo – è stato quello di sbloccare il teatro dialettale portandolo verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano». Servillo, la Bonaiuto e Silvestri sono la prova che la lezione di Eduardo non è andata perduta, sono attori italiani che hanno sbloccato l'antilingua della recitazione convenzionale italiana verso il teatro dialettale, mostrando come la cultura teatrale italiana non può e non deve fare a meno dei propri localismi che contribuiscono a definirne nel panorama internazionale. I premi così generosamente distribuiti dalla giuria dell'Ubu agli attori della compagnia dei Teatri Uniti possono dunque essere interpretati come il riconoscimento della vitalità del dialogo che il teatro napoletano più avvertito intrattiene con il suo passato, e la vita che continua, come dice Eduardo – «è la tradizione».

Sabato, domenica e lunedì

di Eduardo De Filippo
con Toni Servillo, Anna Bonaiuto,
Alessandra D'Elia, Roberto De Francesco,
Enrico Ianniello, Gigio Morra, Monica Nappo,
Betty Pedrazzi, Tony Laudadio, Marcello Romolo,
Francesco Silvestri, Mariella Lo Sardo,
Salvatore Cantalupo, Ginestra Paladino,
Antonello Cossia, Antonio Marfella
regia di Toni Servillo
lucci di Pasquale Mari
teatro carignano
dal 2 al 14 marzo 2004



/quei giovani registi...

di **Maria Grazia Gregori**

Appartengono alla generazione a cavallo fra i trenta e i quarant'anni. Sono determinati e costruttivi. Soprattutto hanno qualcosa da dire e vogliono dirlo. Li muove un grande amore per l'attore che riconoscono come elemento fondante del teatro. Lavorano in gruppo, raramente come battitori liberi, talvolta rileggendo o riscrivendo i classici oppure mettendo in scena testi di cui hanno provocato la nascita o che appartengono alla drammaturgia contemporanea più riconosciuta e problematica. Riconoscono di avere dei maestri ma non ne alimentano, almeno pubblicamente, la mitologia. Vivono il teatro come insostituibile momento di formazione, anche personale. Non vogliono piegarsi ai modi più corrivi di produzione e, cercando di mantenere la propria indipendenza anche produttiva, sono alla ricerca di luoghi e di momenti che siano soltanto loro. Talvolta sono costretti a emigrare costruendosi una nicchia in Francia, in Germania o in Inghilterra. Cercano essenzialità e chiarezza. Chissà, forse si battono per una società non omologata nella quale la cultura ritrovi il passo e l'utopia della ricerca. Sono i registi del teatro italiano di oggi. Proibita la parola "giovani" che non amano perché rischia di essere un ghetto, dato che nel nostro paese può capitare che venga chiamato giovane chi ha abbondantemente passato i quarant'anni. Certo quelli che viviamo non sono più, per chi affronti o si appresti ad affrontare il palcoscenico come regista, tempi da inventore e responsabile demiurgico, da "signore della scena" (come scrissi in un mio lontano libro degli anni Settanta), di una vera e propria rivoluzione epocale quale è stata, nel Novecento, la regia. Né sono più i tempi in cui il regista si afferma come portatore di una visione del mondo, di un sistema totalizzante e creativo, poetico (e per chi scrive assolutamente straordinario e necessario) attraverso il quale rileggere la storia sociale, estetica e perfino politica in senso lato del mondo e del pensiero al quale il teatro appartiene. Non sono più i tempi di Luchino Visconti, di Orazio Costa, di Giorgio Strehler. Ma neppure quelli in cui ha potuto muovere i suoi primi passi Massimo Castri. Perfino un maestro riconosciuto come Luca Ronconi, se oggi si affacciasse alla scena, avrebbe i suoi problemi.

Anche se i nuovi registi si comportano proprio come faceva lui, agli inizi: lavoro quasi sempre fuori dalle istituzioni, rischio e ricerca e un gruppo di attori coinvolti nel progetto con i quali lavorare. La regia italiana di oggi, quella di Emma Dante, di Antonio Latella, di Jurij Ferrini, di Valerio Binasco, di Arturo Cirillo, di Serena Sinigaglia, di Paola Rota, di Massimiliano Farau, per esempio, guarda altrove. C'era una volta la regia creatrice, poi c'è stata la regia storica, poi quella del realismo poetico, poi quella strutturalista, Stanislavskij e Brecht, ma anche Copeau e Jouvet e l'immaginario Max Reinhardt, più tardi Peter Brook e Grotowski, sono stati i maggiori punti di riferimento, i custodi di un modo inconfondibile di pensare teatro, di fare teatro, di essere teatro. Oggi i referenti sono il proprio gruppo, i propri attori. E i concetti che ritornano più frequentemente riguardo alla funzione e al ruolo della regia sono "regista allenatore della sua squadra, comandante di una nave che deve arrivare in porto". Per i più maturi e attrezzati tutto questo si risolve in un incontro e uno scambio, ovviamente con gli attori. Per molti di loro, infatti, la cosa fondamentale è il lavoro di palcoscenico, che va ridefinito in tutte le sue funzioni; ma attraverso il palcoscenico, alla base del palcoscenico stesso, ritroviamo sempre il gruppo. Dopo i grandi maestri, dopo la salutare scossa del lavoro iconoclasta di Tiezzi, Barberio Corsetti, Martone, Castellucci, gran parte della regia italiana di oggi pensa in gruppo, lavora in gruppo, si batte in gruppo (magari allargato) per rinnovare i meccanismi produttivi e la comunicazione scenica. Ma nel nostro panorama teatrale così privo del senso del futuro, dove i maestri non sono stati o non sono capaci di allevare nuovi talenti, tutto sembra più difficile. Spetta a questa generazione, insomma, gettare un ponte ideale fra un secolo teatrale fortemente individualista come quello appena trascorso e quello che stiamo vivendo così legato alle esperienze condivise sia che queste passino attraverso una parola tripartita e vivisezionata sia attraverso un attore che scriva pubblicamente e provocalmente con il proprio corpo sia attraverso un ruolo e uno spazio tutto da inventare. Il loro denominatore comune è un miscuglio di determinazione, grinta, intelligenza

Schweyk nella seconda Guerra mondiale

di **Bertolt Brecht**
con **Jurij Ferrini, Antonio Zaverteri, Stefania Maschio, Aldo Ottobriano, Andrea Pierdicca, Wilma Schiutto, Marco Zanotto, Andrea Cecon, Tiziano Scali, Martino Roberts, Silvio Laviano**
regia di **Jurij Ferrini**
teatro carignano
dal 3 all'8 febbraio 2004

Cara professoressa

di **Ljudmila Razumovskaja**
traduzione di **Marco Belardi**
con **Maria Palaio, Claudia Coli, Denis Fasolo, Aram Kiani, Fulvio Pepe**
regia di **Valerio Binasco**
teatro gobetti
dal 10 al 14 febbraio 2004

La pazza di Chaillot

di **Jean Giraudoux**
traduzione di **Raul Radice**
con **Enrico Dusio, Paolo Giangrasso, Fabio Marchisio, Emiliano Masala, Simona Nasi, Carlo Roncaglia**
regia di **Carlo Roncaglia**
teatro gobetti
dal 23 al 28 marzo 2004

la consapevolezza vera del fatto che il rischio è che il teatro, tra un pugno di anni, sparisca dalla scena gli ultimi maestri riconosciuti ma anche i piccoli maestri, sia un edificio vuoto, abitato da voci di fantasmi ma con nessuno dentro. E il vero problema sarà, anzi lo è già, non tanto la quantità delle cose che si fanno, quanto il progetto, la dimensione in cui si è. Con il disincanto della memoria e il senso del presente. Del resto essere nel presente è già futuro.



L'estrema solitudine nel quartiere San Salvario, un evento dedicato al Papa, e la Giornata della Memoria: il teatro riscopre il suo valore civile e sociale. Teatro/Pubblico incontra Ola Cavagna e Mauro Avogadro, autori dei tre spettacoli.

Ola cavagna: alla scoperta del sé attraverso il teatro

Da tempo lei opera in contesti particolari, portando la creazione teatrale in luoghi fortemente connotati della città, come le Carceri Le Nuove, o il quartiere San Salvario. Come è iniziato questo suo percorso artistico e sociale?

Tutto è nato con una mia visita fatta alle carceri Le Nuove: mi ero aggregata ad una delle "visite guidate", fatte per le scolaresche, e curate da alcuni sopravvissuti dei campi di concentramento. In quel carcere, infatti, sede delle SS, erano stati imprigionati coloro che poi furono deportati nei campi di sterminio nazista, come pure i martiri del Martinetto. Oggi c'è una Associazione, che opera all'interno del carcere, e organizza visite guidate per sensibilizzare gli studenti ai temi dell'Olocausto. Sono andata in visita, adulta in mezzo alle scolaresche, e uno dei membri dell'Associazione mi ha notata, e mi ha chiesto chi fossi. Ho risposto che facevo teatro e lui mi ha domandato cosa avrei fatto in quel luogo... Dopo aver ascoltato la testimonianza di quel sopravvissuto ho pensato che emulare quelle drammatiche vicende attraverso la recitazione, anche con un testo magnifico, fosse una cosa debole rispetto al racconto in prima persona. Quindi pensai che l'unica soluzione fosse utilizzare una metafora potente: Dante e *l'Inferno*, accompagnato dal *Canto di Ulisse* di Primo Levi. Ne ho parlato con Mauro Avogadro, ma questo progetto è rimasto per un po' nel cassetto...

Poi cosa è successo?

Allo scoppio della guerra in Afghanistan, con Avogadro, realizzammo un percorso, all'interno del carcere, che affrontava il tema della "prigionia psicologica", ispirato a due romanzi scritti da Assja Djebar e di Tahar Ben Jelloun, del quale era appena uscito *Il libro del buio*. Affrontammo il tema della costruzione come fatto di possibile libertà e di osservazione della realtà. Se la prima parte del percorso, era tutto al femminile, la seconda parte, ambientata nei sotterranei, dove ci sono ancora i "letti di contenzione", era molto forte: nel libro di Ben Jelloun si intuisce un aspetto importante, ossia che l'io narrante, colui che sopravvive alla terribile storia di detenzione, paraltro realmente accaduta, si sente libero e sopravvive perché riesce a non odiare, a non proiettare la sua prigionia né nel presente né nel passato. Vi-

vere qui e ora... Questo mi ha fatto riflettere anche sull'aspetto catartico del teatro. Il teatro, infatti, si mette in rapporto con il caos, e l'operazione teatrale è sempre un tentativo di creare un ordine attraverso il caos. È riesce a portarci "oltre": nella Tragedia l'oltre è il momento della morte, ma è comune la tensione a spingersi in avanti, a metterci in rapporto dialogico con qualcosa che è al di fuori o al di sopra di noi. Qualcosa che si può chiamare Cosmo, Energia, Dio: un tema che riguarda tutte le religioni...

Dunque un teatro "sociale" che nasce, però, dallo scavo dell'interiorità del singolo...

La tensione che mi attraversa, in simili operazioni, è proprio questa... Quando siamo tornati al progetto di Dante, al suo *Inferno*, abbiamo visto come calzasse perfettamente a quello spazio. Abbiamo fatto quaranta repliche, ogni mattina, con le scuole. L'*Inferno*, allora, è qualcosa che è dentro di noi. Non dobbiamo vedere la sacralità come fatto positivo o negativo, ma dobbiamo porci di fronte alla sacralità con atteggiamento neutro, capendo che dentro di noi esistono tutte le pulsioni, positive e negative. Ognuno di noi può essere vittima e carnefice. L'*Inferno*, nei nostri termini culturali, è qui, dentro di noi, e il superamento dell'*Inferno* è il superamento del proprio ego. Il momento in cui ci si pone in relazione con gli altri, mettendo in discussione l'io, andando verso il sé, si scopre che il sé contiene il bene e il male. Si tratta allora di "pilotare" queste energie, senza mai dimenticare la pietas di Dante: ognuno di noi può essere vittima di qualcosa di terribile e di mostruoso, e dobbiamo imparare a fare i conti con il mostruoso che è dentro di noi...

La prassi teatrale, dunque, come tentativo di risposta, uno strumento di indagine in questa incessante discussione?

Il teatro ci consente di essere propositivi, di dare ipotesi di sbocco. Anche in Levi, nel suo *Canto di Ulisse*, mi aveva colpito il racconto dell'uomo, rinchiuso nel campo di concentramento, che si ricorda il verso dantesco "fatti non foste a viver come bruti...". È tenta di spiegare ad un ragazzo francese la bellezza di questo verso: si vive tutta la difficoltà di comunicazione e la difficoltà di andare oltre se stessi in quel contesto terribile, di dolore e di fame... Ecco, allora, che nel percorso ideato per il pubblico nel carcere,



abbiamo cercato di strutturare un viaggio di conoscenza, di discesa negli inferi e riscoperta della luce. Superare le difficoltà, tornare a riflettere su se stessi, nonostante tutto, attraverso la bellezza del verso di Dante. Quando penso al perché faccio questo lavoro, a quale possa essere la funzione del teatro, capisco che il "divertimento" è, e deve essere, un piacere dell'anima.

E in questo contesto, ben si colloca la riflessione sull'Africa, fatta attraverso *L'estrema solitudine*, di Tahar Ben Jelloun...

Anche in questo caso, cerchiamo una possibilità di comunicazione, tentiamo un linguaggio. Il testo di Ben Jelloun, scritto nel 1975, è ancora molto attuale e valido. In questo caso si tenta, con la presenza in scena di cinque ragazzi africani presi dalla strada, un'esperienza che non so dove porterà: mettiamo in rapporto l'attore, quindi la "metafora" teatrale, con il vissuto preso dalla strada, con la realtà priva di mediazione artistica. È un tentativo di incontro con una cultura diversa, con diversi modi di esprimersi, per far nascere un dialogo, proprio come nell'episodio raccontato da Levi.

Un incontro che è anche prassi quotidiana nella città di Torino. Il teatro può dunque far dialogare comunità diverse?

A Torino, come ovunque, ci sono comunità che si guardano, e che cercano di decodificare i diversi comportamenti. Il testo di Ben Jelloun affronta proprio questo disagio: la difficoltà di entrare in contatto, di passare da una cultura islamica, che parte da un dato "spermatico" – l'incipit del Corano dice che l'uomo è nato da una goccia d'acqua, ovvero da una goccia di sperma – ad una cultura come la nostra, che invece dice che "in principio era il Verbo"... Anche per il lavoro di drammaturgia fatta per il Sermig e per l'evento dedicato al Papa muoviamo dalla stessa prospettiva: ogni artista deve potersi confrontare con i diversi punti di vista. È una sfida, spesso difficile, perché ci si confronta con materiali che nascono da realtà vive e attuali che non consentono una distanziamento psicologica: percorsi incerti ma che dobbiamo saper affrontare.

L'estrema solitudine

di Tahar Ben Jelloun
adattamento di Ola Cavagna e Mauro Avogadro
con Emilio Bonelli, Nicola Bortolotti,
Caterina Corsi, Lorenzo Fontana,
Riccardo Lombardo, Sax Nicosia
regia di Ola Cavagna
teatro baretii
dal 19 al 27 febbraio 2004



/mauro avogadro: per un dialogo trasparente...

La Giornata della Memoria, l'evento dedicato al pontificato di Karol Wojtyła, e lo spettacolo a San Salvario. Cosa la spinge a questo nuovo teatro sociale?

Una osservazione da fare, innanzi tutto, è che oggi la televisione ha "vampirizzato" quella che un tempo era la piazza. Come non esiste più il comizio politico, dal momento che la politica si fa solo in tv, così certe attività che si facevano attraverso il teatro, in piazza appunto, oggi si fanno in televisione. Quindi è chiaro che dobbiamo ritrovare un modo di lavorare specifico, nella consapevolezza che il messaggio teatrale porta ad effetti limitati. Dobbiamo cercare, attraverso la qualità e con obiettivi circoscritti ma chiari, di rapportarci al nostro tempo, di essere comunque testimoni del nostro tempo... In questi viaggi di conoscenze, fatti attraversando certe drammaturgie, il teatrante affronta aspetti, storie, vite che non gli appartengono, e che magari non gli interessano. Però, grazie allo stimolo professionale, chi fa teatro ha la possibilità di trasformare un incarico, una "commissione", in un viaggio di conoscenza profonda. Ecco, dunque, che immaginarsi di raccontare, ad esempio, il disagio di un extracomunitario trapiantato nella cultura occidentale, vuol dire scoprire e conoscere realtà che altrimenti sarebbero rimaste lontane dalla vita di ciascuno di noi. E, nel momento in cui si fa teatro di questa materia, è bello comunicarla anche agli altri.

Sono ben tre gli eventi di teatro sociale cui avete lavorato. Ce ne vuole parlare?

Per quel che riguarda la Giornata della Memoria, pregevole iniziativa ormai consolidata ovunque, mi sembra che questo appuntamento permetta di fare qualcosa che non sia solo legato alla tragedia dell'Olocausto, ma che consenta anche riflessioni più ampie. Celebrare la memoria della Shoah vuol dire, oggi, anche riflettere assieme perché non si verifichino, mai più, altri olocausti... Per quel che riguarda l'omaggio al venticinquennale del papato di Giovanni Paolo II, credo che l'aspetto interessante sia cercare di capire come una comunicazione possa superare la dimensione dello "slogan", e come far arrivare una drammaturgia - estremamente densa, seppur sintetica - ad una platea di diecimila persone. Al di là dell'afflato religioso, del dovuto omaggio al Santo Padre, la particolarità di questa operazione è, per un regista come me, di far diventare drammaturgia, ossia parola recitata, qualcosa che è legato all'esperienza quotidiana del Sermig.

E per *L'estrema solitudine*?

A proposito del lavoro fatto da Ola Cavagna a partire dal testo di Ben Jelloun, credo sia molto importante riuscire a raccontare le contraddizioni dell'inserimento nel nostro occidente del mondo africano. *L'estrema solitudine*, poi, è uno spettacolo che segna uno degli intenti dello Stabile: affrontare temi, argomenti, opere riguardanti persone di altre culture trapiantate nel nostro paese direttamente nei contesti più adatti. Lo spettacolo, infatti, è allestito al cinema-teatro Baretto, nella zona di San Salvario, luogo conosciuto da tutti gli extracomunitari di Torino. Mi sembra importante che lo Stabile di Torino dia segnali di attenzione rispetto ad un ipotetico fruitore di teatro proveniente da altre culture, con altre esperienze e altre storie. Per questo, cerchiamo esempi di teatralità non europea da portare sulle scene torinesi, anche per dialogare ancora di più con i tanti volti della nostra città. Sono tentativi trasparenti di dialogo, cercati senza ambiguità, anche a rischio fallimento. Ma che vale la pena fare...

incontro con il santo padre giovanni paolo II

**sabato 31 gennaio 2004
aula paolo VI in vaticano**

La pace vincerà se dialoghiamo

intervento di Ernesto Olivero

gli attori del Teatro Stabile di Torino
Elisabetta Pozzi, Luca Lazzareschi, Anita Bartolucci,
Marco Toloni, Andrea Bosca, Francesca Bracchino,
Noemi Condorelli, Elisa Galvagno, Gianluca Gambino,
Cristina Odasso, Mariano Pirrello, Alessio Romano,
Olga Rossi recitano

Mille chilometri verso la pace
drammaturgia di Ola Cavagna
a cura di Mauro Avogadro

L'Assieme Strumentale e il Coro Voci della Speranza
dell'Arsenale della Pace di Torino,
i solisti Nair, Nicola Costanti, Marco Sportelli
eseguono in anteprima brani da

**Opera musicale
dedicata al Santo Padre**
scritta da Ernesto Olivero, musiche di Mauro Tabasso

Franca Nuti e Gian Carlo Dettori recitano
Ho camminato
di Ernesto Olivero

SERMIG/Arsenale della Pace Teatro Stabile Torino



Nella pagina accanto e sopra: George Grosz, Berlin-New York. National Gallerie Berlin, catalogo S.M.P.K. Ars Nicolaï

/giornata della memoria

I Klezroyim

presentano

Yankele nel ghetto

Le Canzoni del Ghetto di Lodz

con **Eva Coen** (voce)

e i Klezroyim

Gabriele Coen (sax soprano, clarinetto)

Andrea Pandolfo (tromba)

Pasquale Laino (sax alto, sax baritono)

Riccardo Manzi (voce, chitarra, bouzouki)

Andrea Avena (contrabbasso)

Leonardo Cesari (batteria, percussioni)

suono a cura di **Franco Patimo**

teatro regio

lunedì 26 gennaio 2004 - ore 20.30

La vita offesa

Storia e memoria dei Lager nazisti

nel racconto dei sopravvissuti

a cura di **Mauro Avogadro**

con **Fiorenza Brogi, Caterina Corsi,**

Lorenzo Fontana, Riccardo Lombardo

e **Bob Marchese**

teatro gobetti

domenica 25 gennaio 2004 - ore 21.00

L'istruttoria

di **Peter Weiss**

con **Roberto Abbati, Paolo Bocelli,**

Cristina Cattellani, Gigi Dall'Aglio,

Giuseppe L'Abbadessa, Milena Mettieri,

Tania Rocchetta, Roberta Sferzi

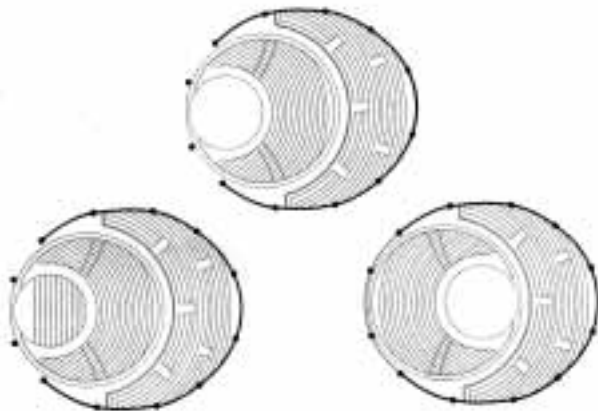
regia di **Gigi Dall'Aglio**

cavallerizza reale

dal 13 gennaio all'1 febbraio 2004

dal lunedì al sabato ore 20.45

domenica 1 febbraio ore 15.30



L'opera eccezionale di Antonin Artaud percorre tutti i campi della vita intellettuale della sua epoca. Consacrato come poeta e uomo di teatro, fu anche critico d'arte, teorico e attore di cinema e di radio. Attraverso i suoi scritti¹ si svela un'immagine cinematografica che pone come enigma il luogo stesso della sua genesi. È questo enigma, secondo noi, che annuncia e permette di mettere a nudo quella che sarà la ricerca del *Teatro e del suo doppio*.

il cinema folle di antonin artaud

di Gabriela Trujillo

Il cinema costellato di sogni (...) ci dà la sensazione fisica della vita.²

Il cinema restituisce all'uomo i suoi fantasmi. Antonin Artaud, teorico di cinema e poi di teatro, vuole restituire il mistero che nasce ad ogni istante, quella parte d'ombra che la filosofia dei Lumi si è diletta a *decimare* con il linguaggio e la Ragione. Erede della scrittura surrealista – tributario dell'immagine e dell'inconscio essenzialmente immaginario – Artaud saluta con i suoi contemporanei (Apollinaire, Soupault, Cendrars, Desnos) l'avvento del cinema come forma poetica *necessaria*, generata dalla Modernità. Il cinema nasce nel momento in cui il linguaggio fallisce il tentativo di cogliere la vita e si accontenta di descrivere il mondo. La parola ha perso ogni potere simbolico: nel mezzo di questo deserto l'immagine cinematografica sembra votata a ritrovare il potere di incanto che è quello del segno. L'immagine difesa dal poeta ha il valore ideografico, quindi figurativo, del geroglifico: svela la parte più profonda dello spirito, e raggiunge il sublime dell'espressione poetica. Il potere di incantamento del cinema sta nella sua ripetizione, propria del mezzo, e nello scorrimento che apre un nuovo tempo, il tempo verticale della poesia fluida. Lo scorrere della pellicola rivela così un nuovo istante, quello che si colloca fra due immagini. Questo nuovo impercettibile sullo schermo ma necessario alla nostra percezione del movimento è sempre inafferrabile e fuggitivo. Questo spazio nero lasciato fra due immagini è come la traccia di maschere sempre mutanti: è la vita messa a nudo, ritmo spezzato in una superficie ineffabile – poesia, mondo, magia. Grazie a questo istante poetico il cinema diviene autosincrono: la prospettiva spazio-temporale si definisce dall'interno. Lo spettatore riesce a «interpretare le immagini che scorrono nel senso del loro significato interiore».³ Artaud investe l'ingranaggio cinematografico di un potere rivelatore dello spazio psichico: esso diviene «un'esperienza interiore, autentica, distinta in modo evidente dal progetto, dal discorso».⁴ La proiezione sullo schermo di immagini in movimento sostituisce il linguaggio e le sue trappole: è come la droga che apre spazi di percezione prima sconosciuti. Artaud cerca di creare «squadri diversi (...) la cui successione deve dare un'impressione di trepidazione e di ebbrezza».⁵ Avendo «la virtù di un veleno innocuo e diretto, di un'iniezione sottocutanea di morfina»⁶, il cinema artaudiano permette di raggiungere uno stato di trance che si potrebbe assimilare a quello del rito. Chi trasmette e dirige la cerimonia è in qualche modo l'attore. L'impronta che Artaud ha lasciato nella storia del cinema non è quella dei suoi scritti, ma quella del suo corpo: il suo gioco obliquo ne *L'opéra de Quai* (L'opera da quattro soldi) di Pabst; un corpo vittima della passione di una nazione e di una donna quando incarna Marat nel *Napoléon* di Abel Gance; il suo sguardo ammaliante nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer. Il poeta ha partecipato ad una trentina di film, dei quali parla soprattutto nella sua corrispondenza. Dirà inoltre che «al cinema l'attore non è che un segno vivente».⁷ Ma il cinema è paragonato al potere malefico di una macchina che finisce per divorare l'esistente: l'industria e l'economia mutilano ogni creazione; il cinema parlato inganna la vita imitandola e spoglia l'attore del suo corpo, della sua voce; infine, la camera immobilizza lo spazio, innalza una barriera dietro la quale non c'è che il vuoto – il nulla dell'uomo razionale che ha omogeneizzato il mondo per spiegarcelo. Nel rapporto dell'uomo con la macchina potrebbe collocarsi il passaggio di Antonin Artaud verso il teatro – che deve imparare a tacere. Cioè il corpo diviene catalizzatore, come un medium che riceve e trasmette: esso assume su di sé la rappresentazione. Ogni atto è una *messa a morte*. L'attore è segno, ma

anche fiamma: il pericolo di morte è (nel) l'istante della rappresentazione, tanto a teatro come al cinema. Il teatro deve ereditare dal cinema (muto) il suo potere di comunicare al di là della Parola, una specie di «soppressione delle parole dietro ai gesti».⁸ Gli attori devono «essere come dei suppliziati che vengono bruciati e che fanno dei segni dai loro roghi».⁹ La necessità della parola provoca ogni gesto: il corpo e l'immagine si compiono nel ritorno al luogo stesso in cui è nata ogni comunicazione. Artaud tenta di salvare l'umano mettendo a repentaglio la vita stessa, perché l'istante del gesto è irreversibile. Da teorico, ha potuto collegare il teatro alla metafisica, all'alchimia, non essendo il doppio del teatro altro che l'uomo, e la Crudeltà la condizione stessa di ogni rappresentazione. Inoltre precisa: «ho dunque detto *crudeltà* come avrei potuto dire *vitalità*», assimilando il teatro «ad un atto vero, dunque vivo, dunque magico».¹⁰ L'atto magico è efficace, creatore originato dal caos: la poesia è creazione originata dall'informe che regna sullo spirito. Artaud fa del respiro – come dell'istante che si colloca fra due immagini nel cinema – il mezzo per liberare ciò che resta prigioniero fra le parole. Il teatro nasce da questo respiro, spazio intermedio che permette, attraverso la vita, di *riappassionare* la vita. «È il vero teatro non è fatto che di esseri che si sono affrancati dal rischio della vita attraverso la sola prova che non è finta: la vita».¹²



¹ Artaud, sceneggiatura di *La Coquille e le Clergymen (La Conchiglia e il Clergymen)*, in "Oeuvres Complètes", volume III, Paris, Gallimard, 1978

² Essenzialmente nel volume III (dedicato agli scritti di cinema: articoli, sceneggiature e corrispondenza) delle sue "Oeuvres Complètes", pubblicate in Francia da Gallimard fino ad oggi in 26 volumi

³ Artaud, *Le cinéma et l'abstraction (Il cinema e l'astrazione)*, op. cit. Georges Bataille, *L'esperienza interiore (L'esperienza interiore)*, Paris, Gallimard 1957

⁴ Artaud, *Ides (Ides)*, op. cit.

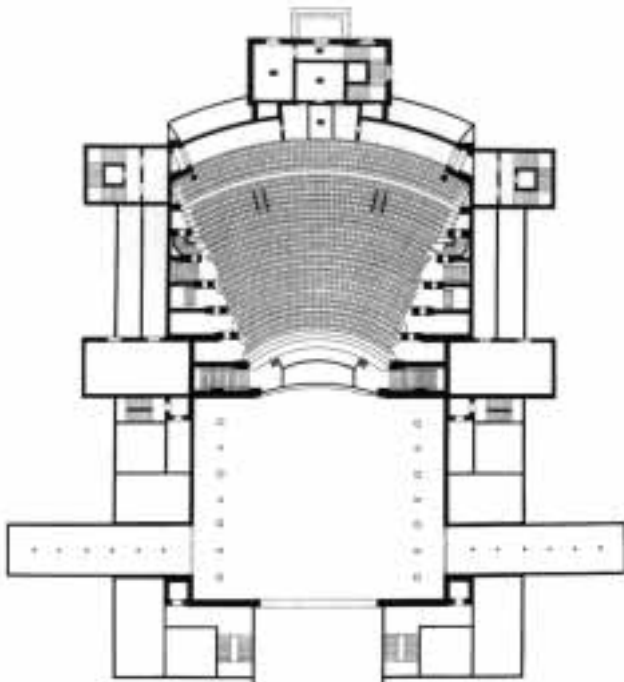
⁵ Artaud, *Réponse à une enquête (Risposta a un'indagine)*, op. cit. idem

⁶ Artaud, *Le théâtre et son double (Il teatro e il suo doppio)*, in "Oeuvres Complètes" volume IV, Paris, Gallimard 1978

⁷ Artaud, *Le théâtre et la culture (Il teatro e la cultura)*, in "Le théâtre et son double"

⁸ Artaud, *Lettre à Jean Paulhan (Lettera a Jean Paulhan)*, op. cit. idem

⁹ Colette Thomas, *Le testament de la jeune fille morte (Il testamento della ragazza morta)*, Paris, Gallimard 1954



San salvario, il piacere del teatro politico

colloquio con **Davide Livermoore**
di **Andrea Porcheddu**

Partiamo dall'esperienza del Cinema-Teatro Baretti, da lei guidata. Cosa succede a San Salvario?

San Salvario è un quartiere particolare di Torino, una terra dove si può sperimentare come si potrà vivere in futuro: andiamo velocemente verso un mondo in cui gli spostamenti saranno sempre più accessibili e l'incrocio tra le culture sarà, oltre che necessario e doveroso, inevitabile. Ma il quartiere, negli anni Novanta, ha avuto problemi enormi di violenza, alimentata da un lato dalla povertà delle comunità lì presenti – in particolare nigeriane e maghrebine – e, dall'altro, fomentata dalle "camicie verdi", le cosiddette ronde inventate da Borghesia Ronde che non erano certo segnali di benvenuto, e che non rappresentavano nemmeno tutta la cittadinanza di Torino, che invece accettava la presenza di persone di provenienza diversa e ricercava, anzi, un possibile equilibrio... Dopo quel difficile periodo, ci troviamo, ora, in un momento particolare: in San Salvario si vive meglio e c'è chi ha voluto fare dello scontro di allora, un incontro di oggi: e il veleno è diventato medicina. Ci sono straordinarie associazioni molto attive nel quartiere. La nostra associazione gestisce il Cinema-Teatro Baretti, il teatro della parrocchia di San Pietro e Paolo, guidata da un prete eccezionale, Don Pietro Gallo: un uomo di grande apertura "laica", ma che, al tempo stesso, non nega le difficoltà dell'essere aperti verso il mondo. Lui ci chiamò, verso la fine del 2001, chiedendoci di gestire il teatro appena ristrutturato: non voleva farne un "teatro della parrocchia", e dalla sua iniziativa si è sviluppata la nostra esperienza... Siamo un gruppo di persone, di amici, e all'interno del gruppo ci sono belle personalità artistiche, che non guadagnano i propri cachet al Baretti. Gestiamo questo progetto in modo assolutamente gratuito: dal direttore artistico, che sono io, a tutti gli altri, ci impegnamo per il piacere di fare cultura e politica in San Salvario. Abbiamo la fortuna di non incappare negli errori di arrivismo cialtrone di chi cerca di mettersi in luce attraverso il no-profit, artisti frustrati che inseguono un proprio riscatto in simili situazioni. Per quel che mi riguarda, ad esempio, canto alla Scala, firmo regie al Teatro Regio e in molti altri teatri d'Europa: la gratificazione artistica viene da questi lavori, e al Baretti posso dedicarmi per pura passione, per impegno... E in questi anni di attività abbiamo avuto riscontri positivi



dagli enti locali e dalle istituzioni culturali della città, a partire dal Teatro Regio e dallo Stabile di Torino.

Veniamo ai risultati ottenuti: cosa avete fatto al Baretti?

Nel 2002 abbiamo debuttato con uno spettacolo-omaggio a Fabrizio de André, interpretato da Giorgio Conte, Bruno Gambarotta e dalla Banda Baretti, che è la nostra orchestra stabile, diretta da Andrea Chenna: un'orchestra

fatta da serissimi professionisti della musica, che aderiscono volontariamente al nostro progetto culturale ed artistico. Da qui sono iniziate alcune stagioni di spettacoli, realizzati soprattutto da amici, che avevano il piacere di lavorare a San Salvario. Poi, dal 2003, abbiamo aperto un ciclo, chiamato *Globe*, che indaga, ogni anno, vari temi: come *Home sweet home*, dove si sviluppano percorsi sulla drammaturgia contemporanea, e sul teatro interculturale fatto in lingua originale, dal vietnamita al cinese... Per quel che riguarda la sezione teatro, in particolare, abbiamo la collaborazione del TST: dopo un lungo incontro fatto con Walter Le Moli e Mauro Avogadro, abbiamo ideato interessanti percorsi comuni. Ci siamo immediatamente trovati d'accordo nel portare il teatro, la drammaturgia contemporanea anche al Baretti: lo spazio, così, diventa una vera e propria "sala" dello Stabile, dove fare produzioni interculturali di drammaturgia contemporanea. Per questo apriamo la stagione con *L'estrema solitudine*, lo spettacolo realizzato da Ola Cavagna e Mauro Avogadro, con un cast composto anche da "non attori" africani, che vivono a San Salvario... Infine, terzo filone di indagine e di attività, è il teatro musicale di sperimentazione. Anche in questo caso abbiamo la collaborazione della Banda Baretti, con interlocutori prestigiosi come Teatro Regio o Unione Musicale.

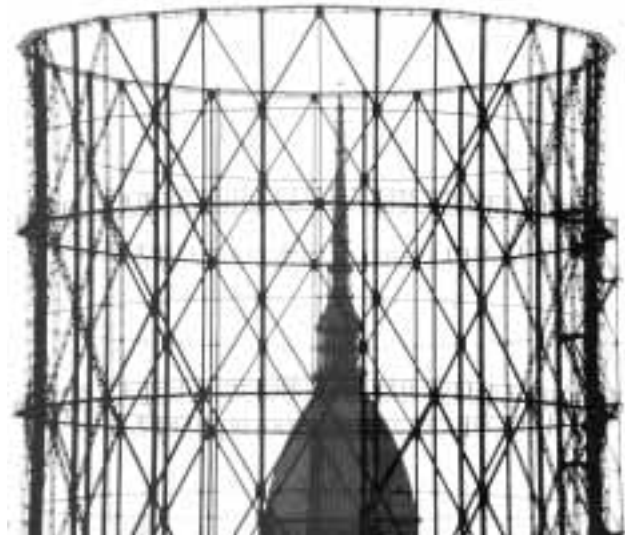
Approfondiamo proprio questo aspetto: che valore ha la musica nell'esperienza di San Salvario?

Cerchiamo sempre di fare dei cross culturali, di "tagliare" la cultura ufficiale, ad esempio prendendo temi, assolutamente consolidati in prassi esecutive cristallizzate, e innestandoli su organici diversi, anomali. Cerchiamo situazioni, insomma, che ci consentano di leggere alcuni spettacoli acquisiti, su prassi classica, con organici orchestrali diversi, con impostazioni più creative, capaci di far incontrare culture e mondi diversi... Abbiamo prodotto uno spettacolo, con Unione Musicale e Teatro Regio, che è *Bure Baruta* di Dejan Dukovski, in una impostazione musicale particolare. Vi è un'orchestra balcanica che ha accompagnato con musiche tradizionali parte dello spettacolo. Poi, per certe mie scelte registiche – per raccontare non un mondo di vivi, ma il mondo parallelo dei morti, ossia il distacco dell'anima dal corpo, molto forte nella pièce – abbiamo fatto una ricerca su composizioni di Vivaldi e Händel, arrangiate per orchestra balcanica! E ha avuto successo: è il gioco di far incontrare mondi culturali lontanissimi e farli interagire. Un altro esperimento, molto importante, è stato *La vergine della tangenziale*, spettacolo che ha aperto la stagione 2004: una pièce di difficile definizione, ma di fatto un teatro sperimentale in cui il linguaggio deve essere "servito" dalla musica, come avveniva già negli esperimenti fatti nel tardo Cinquecento dalla Camerata de' Bardi. Noi abbiamo cercato un'osmosi tra orchestra e attori, tenendo conto sia della grande esperienza cinquecentesca, sia di quanto è stato elaborato nei secoli seguenti nel mondo del teatro musicale, fino all'hip hop. Dunque una "favola in musica" che fa riferimento alla Camerata de' Bardi, all'*Orfeo* di Monteverdi, ma anche al Rap e agli spettacoli multimediali...

Creazioni originali, ma sempre all'insegna di un gusto per il divertimento...

Siamo un gruppo di persone che amano lavorare assieme. E amano fare teatro sociale, teatro politico, ma senza la pedanteria e la gravità tipica delle esperienze simili maturate negli anni Settanta. Ci scroliamo di dosso i nostri fantasmi quotidiani e facciamo qualcosa che amiamo profondamente: cerchiamo di raccontare questo mondo, ormai inclinato verso il conflitto, verso il baratro, e lo raccontiamo da persone che hanno voglia di urlare, di vivere, di divertirsi...

Nella pagina accanto e sopra: George Grosz, Berlin-New York, National Gallerie Berlin, catalogo S.M.P.K. Ars Nicolai



teatro e città

Con Marco De Michelis, preside della Facoltà di Design e Arti dell'Università di Venezia, e con Walter Le Moli, direttore dello Stabile di Torino, Teatro/Pubblico affronta il tema del rapporto tra città e teatro. Architettura, urbanistica ed edifici dello spettacolo: questi i tre vertici di un triangolo dialettico caratterizzato da tensioni, fughe, avvicinamenti, ribaltamenti di ruolo, novità e conservazione. I teatri si sono caratterizzati, sempre più, per essere edifici "emblematici" – per fare un esempio, l'Opera di Sydney, realizzata nel 1957 da Utzon – oppure come edifici "discreti", ovvero spazi che si nascondono nel tessuto urbano, appropriandosi di edifici storici precedenti – dal capannone ex-industriale al teatro "di palazzo" – segnando comunque dialoghi diversi con la città...

Qual è, oggi, la funzione dell'edificio per lo spettacolo nel contesto urbano? Quale tendenza possiamo registrare?

Marco De Michelis – Il discorso deve muovere da una prospettiva più ampia. Il teatro diventa un "edificio pubblico", un elemento di abbellimento della città, a partire dalla metà del Settecento. È, in sostanza, una invenzione moderna: prima di quell'epoca, infatti, il teatro era un "non edificio", come, ad esempio, il Teatro Olimpico di Vicenza, che non aveva facciata, o come il teatro di Sabbioneta, che si dice essere il "primo" teatro, ma che, in realtà, non ha carattere di edificio teatrale specifico. Il teatro diventa edificio pubblico nel momento in cui tutta la città – che era connotata solo dalla Chiesa e dal Palazzo – si articola in una serie di "esperienze" pubbliche: la scuola, l'università, il museo, il tribunale e il teatro... Da questo punto di vista, allora, si può dire che l'Opera di Sydney, pur significativa, è un episodio conclusivo di una vicenda, ed è legata al fatto che la città australiana mancava di elementi monumentali di rilievo. Ma, se ci pensiamo bene, ad esempio, i teatri di Broadway non sono "edifici": mancano completamente di caratteri monumentali, aulici, tipici, invece, dei Teatri d'Opera. Anche il Metropolitan di New York, si staglia nello spazio, con la sua bella piazza davanti. A mio parere, dunque, il teatro come "abbellimento" dello spazio urbano è un discorso che appartiene al passato. Il primo ad averlo capito è stato un architetto inglese, Cedric Price, che alla fine degli anni Cinquanta realizza il prototipo di un edificio che doveva chiamarsi Fun Palace, e che è in verità un prototipo la cui brutta copia sarà, tempo dopo, il Beaubourg. Per Price l'edificio culturale non è più fisso e monofunzionale, ma – e stava quasi per costruirlo – è un edificio straordinario nel quale si mescolano le funzioni. Funzioni didattiche, di tempo libero e performative si sarebbero potute svolgere contemporaneamente. In secondo luogo, il progetto di Price prevedeva un edificio studiato e progettato in funzione della sua mutabilità. Era un edificio che non doveva consolidarsi nella sua forma: per cui gli elementi strutturali dovevano durare al massimo trent'anni, mentre le pareti divisorie dovevano durare al massimo cinque anni. Questo avrebbe comportato un consumo necessario, anche materiale, dell'edificio stesso, tale da obbligare l'utente a reinventarlo continuamente. Per questo Price, che era un genio, nel 1960 inventa una "Commissione Cibernetica", composta da quelli che sarebbero stati i grandi cibernetici degli anni Ottanta: è la commissione studiata proprio la "mutabilità" dello spazio. Il Fun Palace non fu realizzato, ma ha lasciato un'eredità notevole: intanto come conseguenze negative. A differenza dell'Arte Contemporanea, infatti, il teatro della seconda metà del Novecento non ha elaborato un proprio edificio...

Ogni epoca ha inventato il proprio teatro, dallo spazio classico greco fino al Novecento di Gropius, e al teatro wagneriano di Bayreuth. È la nostra epoca?

Walter Le Moli – Un dato è certo: quello che è il teatro "finito", lo spazio all'italiana che conosciamo, corrisponde ad una forma d'arte compiuta e codificata. Nel Novecento è iniziato un altro percorso, all'insegna della mutabilità permanente dello spazio, cui corrisponde una sorta di "incertezza" artistica: quale è la forma artistica che si può veicolare

in quei "nuovi" spazi? Avendo più possibilità, e meno certezze, lo spazio assume, allora, rinnovate conformazioni. Ma, paradossalmente, il percorso assume ancora altre caratteristiche: rispetto a quanto avveniva nell'Antica Grecia, e nel mondo romano, lo spazio teatrale non connota più la città. E su questo dobbiamo riflettere. Tutta la città è diventata la "rappresentazione" di quello che è stata la Città...

In che senso?

WLM – Nel senso che la città è diventata la rappresentazione della memoria della città: ci riferiamo alle utopie che ci sono state in passato. L'archeologia industriale di oggi non è che una "traccia", qualcosa che ci rimanda ad una "città com'era". I centri storici, le zone labili, sono forme che rendono la città nel suo complesso, niente altro che la rappresentazione di quella che è stata l'utopia borghese della città stessa. Per quel che riguarda il teatro, poi, notiamo che nella maggior parte dei casi, l'attività è rivolta ad un recupero "restaurativo" dei teatri storici – per aggiornarli alle norme di sicurezza, e così via – oppure alla trasformazione di contenitori ex-industriali, che diventano studi cinematografici o spazi performativi. Siamo in grave difficoltà, invece, nel caso in cui dovessimo "progettare" un teatro... I teatri di Broadway, cui faceva riferimento De Michelis, sono curiosi: all'esterno sono anonimi, mentre all'interno hanno vestigia di quello che sono stati. Sono uno strano mix del passato e del presente di New York. Ma il problema dell'oggi è, per quel che ci riguarda, fondamentale: la soluzione non è il "recupero", ci siamo condannati generazionalmente, né il "riadattamento" di luoghi abbandonati da altre funzioni...

MDM – Il teatro è, curiosamente, la tipologia edilizia più conservatrice della storia degli ultimi due secoli. La grande maggioranza degli edifici teatrali risponde ancora alle caratteristiche del teatro all'italiana. A volte – come a Sydney, appunto – hanno qualche elemento diverso, ad esempio una o più gallerie al posto dei palchi, che cambia qualcosa rispetto al modello. Ma i tentativi di trasformazione sono limitatissimi e ben pochi quelli che hanno avuto successo. Possiamo elencarli: il primo, grande tentativo di trasformazione, è proprio quello di Wagner a Bayreuth. Concepisce una sala molto funzionale, collegata in cima ad una collina, una sorta di "fenile", che non ha alcun elemento uliginoso: Wagner voleva così il suo teatro, un modello quasi rituale, mistico, dove lo spettatore era chiamato ad una sorta di raccoglimento sacrale, di adesione totale. Quindi il teatro di Wagner incide sulla "attenzione" dello spettatore: se la pratica teatrale è, normalmente, distratta, con Bayreuth si cerca una adesione partecipativa totale. Ma questa esperienza rimane piuttosto isolata, con l'eccezione del modello di teatro straordinario costruito da Testonero e Adolphe Appia per Jacques Dalcroze a Dresda nel 1911. È il primo teatro senza palcoscenico, con un graticcio che copre tutto lo spazio. L'intero involucro della sala era foderato di stoffe e ospitava un migliaia di lampadine: la luce aveva una funzione espressiva, ma significava tra quello che succedeva sulla scena e il pubblico. Il tema, allora, era ancora una volta quello della ricomposizione dell'unità, tra l'esperienza del teatro e l'accadimento del teatro, ossia tra la produzione e il vissuto. Da questa esperienza si sviluppa una nuova storia degli spazi teatrali, ma una storia di fallimenti. Il "Teatro totale" di Gropius non viene costruito: e non è un caso. È interessante, invece, che per Max Reinhardt, l'architetto Hans Poelzig costruisca il grande Teatro di Berlino, interessante perché declina il progetto in termini di teatro popolare: il Grosses Schauspielhaus era uno spazio da 4000 posti, una sala circolare con palcoscenico posizionato tradizionalmente ma con

un effetto di avvolgimento da parte della massa di pubblico. E poi, c'è un altro episodio, anche questo fallito, più o meno contemporaneo al progetto di Price, ed è quello del nuovo teatro di Cagliari. Nel 1964, l'architetto romano Maurizio Sacripanti disegna un teatro, di nuovo una "scatola" rettangolare, in cui sia il soffitto che i pavimenti sono fatti di cubi modulari. In questo modo si potevano ottenere varie curvature sonore per il soffitto e ottenere varie scene: centrale, laterale, doppia scena, e così via. Il progetto, del tutto fattibile, è stato studiato, ma non realizzato: in effetti, ci siamo spesso chiesti come sarebbe stato gestito. L'unico teatro, invece, che concretamente riprende e realizza questo percorso è la Schaubühne di Berlino, realizzata per Peter Stein, in un vecchio cinema ristrutturato. Questo spazio, complicatissimo dal punto di vista tecnologico, ha un sistema modulare interessantissimo, che Stein ha usato in tutte le sue possibilità. Però, curiosamente, anche questo è un modello "finale", perché è talmente costoso, da renderlo impronunciabile per altri luoghi al di fuori della Berlino di quegli anni. Ma nel rapporto tra edifici e stato del teatro ci sono anche alcune eccezioni interessanti. La prima è il teatro all'aperto, che incomincia agli inizi del Novecento e diventa il vero grande teatro di massa e popolare, fino a confondersi con Woodstock. Oppure, con le varianti del caso, il "teatro tenda" che poi diventa lo spazio anomalo di Ariane Mnouckine o di Peter Brook. Ma non sono "teatri": sono spazi diversi...

Resta irrisolta la domanda: come costruire un teatro del contemporaneo? Sembra davvero che non esistano possibilità originali...

MDM – Qual è il teatro che manca nelle città europee? Un teatro "semplice"... A New York, l'unico teatro che mi interessa, dal punto di vista architettonico, è un piccolo spazio, molto professionale, che aveva un graticcio esteso su tutta la sala. Una struttura molto facile e agile, modulabile in diverse soluzioni: quindi non servono cose tanto complicate, ma soluzioni che consentano l'uso dello spazio in tutte le sue possibilità. La seconda novità, emersa in questi anni ed altrettanto interessante, deriva da un'idea avuta da Rem Koolhaas, per un teatro di Times Square, sempre a New York: il primo teatro con le finestre. Una costante dei teatri è la loro "chiusura": i teatri sono normalmente edifici isolati dal mondo esterno, dalla realtà vera. A Koolhaas avevano chiesto di realizzare quel piccolo teatro in un edificio già esistente, e lui ha inserito il "rettangolo" teatrale tradizionale all'interno di questo edificio: la cosa divertente, appunto, è che ha mantenuto le finestre preesistenti. Ha previsto una tenda, ma tutti i registi hanno capito subito che è molto più affascinante tenere la tenda aperta e affacciarsi su Times Square, vedere ed essere visti... L'idea di Koolhaas è stata nota da alcuni giovani architetti e già sono stati pubblicati due o tre progetti che prevedono una simile possibilità di "apertura" alla città.

WLM – Il nuovo Auditorium di Renzo Piano a Parma, in questo senso, è bellissimo: la vetrata che dà sugli alberi, sui prati dietro l'auditorium consente uno sguardo costante sulle stagioni...

MDM – Ma, anche in quel caso, ci troviamo di fronte ad un Auditorium non ad un teatro destinato alla prosa.

WLM – Ecco, però, il problema. Se la società contemporanea, in grandi difficoltà, cerca il proprio baricentro, e cerca quindi le proprie forme artistiche, qualsiasi forma architettonica, costretta ad un ambito chiuso, non potrà rispondere alle esigenze dell'arte. Ovvero: se gli artisti, espressione di questa società, non hanno ancora trovato la propria strada, non si riconosceranno in certi spazi pre-definiti. Allora, la domanda che si pone è e deve essere: come l'Opera Bastille, ipertecnologico ma del tutto tradizionale, i cui costi di gestione sono inimmaginabili oppure seguire una strada di "probabilità", seguendo la teoria dei Quanti. Maggiori sono le spese di gestione, maggiori saranno i problemi. E la tecnologia invecchia rapidamente. Invece, paradossalmente, più sono possibili soluzioni "manualmente", più – in questa fase di confusione – si hanno strutture "su misura", facili e velocemente scomponibili. Ecco una risposta possibile al fatto che ogni cinque anni cambiano i sistemi, cambiano le tecnologie, cambiano le strutture... Ma non solo: oggi lo spazio all'italiana viene vissuto dagli attori solo come "sfida", come qualcosa da modificare. Allora, o si usa il teatro all'italiana per fare l'Opera, per cui era stato creato, oppure occorre lottare. Eppure lo

spazio tradizionale non si modifica facilmente. Basti pensare, ad esempio, che non siamo riusciti a sostituire i palchi: nati per utilizzare maggiormente lo spazio – al di là delle valenze simboliche che hanno assunto – non hanno ancora trovato dei corrispettivi contemporanei.

Forse Aldo Rossi, a Genova, ha cercato dei "corrispettivi", facendo, all'interno del teatro lirico, dei "balconi" di una piazza...

MDM - I balconi di Rossi sono una sorta di gioco mariano, originati da un famosissimo lavoro di Schinkel, che, disegnando l'interno del teatro di Berlino, mette sul palcoscenico l'esterno del teatro. L'operazione di Rossi è un gioco di variazione, è la realtà, in pietra, che entra in teatro: ma il teatro all'italiana non è un teatro di pietra... Questo è il grande equivoco in cui è caduto Rossi. La sala teatrale era costruita con gli stessi materiali delle scenografie: legno, cartapesta... I teatri bruciavano, improvvisamente ma "giustamente". E venivano ricostruiti in un attimo, perché erano scenografie. Allora, trasformare il teatro all'italiana in un teatro di pietra è terribile. La metafora dell'interno ed esterno, della città e del teatro, in questo senso non è destinata a durare.

WLM - E poi per me, uomo di teatro, ogni palchetto sembra un palcoscenico. È una grande ironia: ogni palchetto è un teatrino che ospita un pupo! Per non parlare delle tende, che chiudevano, come sipari, quei micro-palcoscenici...

Veniamo alla realtà di Torino: anche qui è in atto una doppia prospettiva: da un lato il recupero di spazi storici, come il Carignano o l'Astra, dall'altro la costruzione di un nuovo grande teatro...

WLM - Si recupera un vecchio cinema, l'Astra, che viene lasciato come spazio "libero": dove, grazie al graiotico che copre tutta la sala, può essere cambiato il luogo e il modo di visione. Poi si sta restaurando il Carignano, che è uno spazio storico, e per questo molto definito. E ancora: ci sono le ex Fonderie Limone, a Moncalieri, che hanno diversi spazi disponibili. Infine, abbiamo la costruzione di un nuovo teatro, fatto sul modello tedesco: con palcoscenico a croce, capace di ospitare tre scene carrellabili sui tre lati. Un nuovo teatro, dunque, pensato sul modello di quello di Bochum, che può ospitare anche la buca d'orchestra. Nella stessa struttura ci sarà anche un Kammerpiele da trecento posti. Guardiamo, ancora una volta, al modello del teatro d'Opera, o quanto meno a spazi che possano essere co-gestiti, tra prosa e musica. Non dimentichiamo, però, che uno spazio teatrale deve essere "troppo" modulabile. Mi spiego: la Schaubühne offre tutte le possibilità, ma quando un artista si trova di fronte all'opportunità di avere tutte le piante di teatro esistenti al mondo, è fritto! Si perde in quel mare di scelte: è troppo...

La discussione si può aprire anche sul rapporto scena-platea. Si tratta di affrontare il tema del pubblico. Che ruolo ha il pubblico nell'edificio per lo spettacolo contemporaneo?

WLM - Partiamo dal chiederci cosa fa una persona oggi. Normalmente lavora fino alle sette di sera, poi prende la macchina e, qualche volta, viene a teatro. I teatri dell'aristocrazia del Settecento e Ottocento ospitavano un altro tipo di pubblico. Oggi la gente arriva stanca a teatro. Allora, innanzi tutto, servono poltrone comode, ma non troppo... In questo contesto, dunque, i teatri dovrebbero sopprimere anche ad altre funzioni: chi smette di lavorare alle sette e viene a teatro, magari attraversando la città, dovrebbe trovare un parcheggio, un luogo dove mangiare in modo adeguato...

MDM - Questa ipotesi è stata realizzata egregiamente dai Warner Village Cinema... Non sono così d'accordo: l'ipotesi è affascinante, ma mi sembra che il teatro continui a proporre esattamente l'opposto. La trilogia su Sofocle fatta da Peter Stein non prevedeva e neppure le sedie per il pubblico, e durava undici ore!

WLM - È vero, ma i teatri dovrebbero fare almeno quello che fanno i musei: aprirsi. Avere ristoranti, caffè, librerie, vendere musica, essere aperti tutto il giorno. Tornare ad essere luoghi di aggregazione. I teatri sono spesso nei centri storici delle città, e sono aperti solo tre ore al giorno: appaiono come luoghi chiusi alla città. Allora, quando si progetta un teatro occorre pensare anche in questa prospettiva. E qualcuno lo sta facendo: uno dei migliori ristoranti di Cagliari è proprio all'interno del teatro. Ecco, il ristorante del teatro deve poter essere aperto a tutti, e non solo ai teatranti...

MDM - Quello che mi sembra interessante è che, alla luce del problema dello svuotamento di tutte le città del mondo – un terzo delle città erano industriali e ora non lo sono più, e hanno degli enormi "vuoti" – si potrebbero concepire luoghi che non sono come i Warner Village, ma spazi diversi dove il tempo libero, le attività giovanili, i laboratori, gli spazi di rappresentazione convivono e approfittano dell'enorme possibilità di essere spazi grandi. Oggi, nel mondo, vediamo musei enormi: spazi di cinquantamila metri quadri, come una ex-fabbrica alle porte di New York, che è stata riadattata in modo innovativo. Gli italiani avrebbero subito provveduto a climatizzazione, pavimento di moquette, illuminazione, e invece si è deciso di lasciare quello spazio addirittura senza illuminazione. Ossia: si può avere – e visitare – un museo enorme, ma solo alla luce del giorno.

WLM - Questo è un punto importante per quel che attiene la gestione degli spazi: i costi enormi che hanno certe strutture, costringono spesso ad un non-uso... Ma dobbiamo notare, inoltre, che i palcoscenici d'opera hanno dei volumi non abituali per le nostre unità abitative. Avere dei luoghi che restituiscano il senso dello spazio, della dimensione dell'uomo nello spazio, è fondamentale. A questo "lusso" del volume si può sacrificare qualcosa. E poi, volta per volta, si può utilizzare un'attrezzatura piuttosto che un'altra, ma è inutile dotarsi preventivamente di tutto, con il rischio che le attrezzature scelte diventino obsolete in pochissimo tempo.

MDM - Un esempio: un gruppo di architetti realizzò, a Torino, circa quaranta anni fa, il primo Piper. Era una discoteca. Era divertente perché ospitava anche il Living Theatre, o le prime mostre di arte povera. Lo stesso pubblico un giorno poteva ballare, e il successivo andava a vedere una mostra... Credo allora che un modello del genere non sia da dimenticare. In una città che cambia, che ha perso i propri luoghi di aggregazione, si può cercare un luogo dove tempo libero, attività sperimentali, produzioni artistiche si incontrino, al punto da ipotizzare una città diversa. Questo è un aspetto cruciale: queste strutture costano, e non ci sono privati che hanno voglia di sostenere simili sistemi. Si tratta, allora, di chiedersi perché dei soldi pubblici vengano spesi: e la risposta è che spazi simili possono migliorare la qualità della vita. È meglio andare in un luogo così, piuttosto che stare a casa a guardare la tv in solitudine... Basti pensare al bando del concorso per il centro culturale di Torino: non chiedeva di pensare a cosa potrebbe essere un parco, assieme ad un teatro, assieme ad una biblioteca. No: si limitava a chiedere una biblioteca, un teatro e un parco. Niente di nuovo...

Cosa deve fare, dunque, un teatro stabile?

WLM - L'Astra è stato pensato proprio in questa prospettiva. Mentre il Carignano, una volta restaurato, verrà usato come una "bomboniera" dal momento che non può certo ospitare tutto, lo Stabile punterà sull'uso dell'Astra come spazio, con pochi problemi gestionali, che può ospitare lavori diversi, anche meno "rispettosi" della struttura. Anche per questo abbiamo pensato di lasciare vivibili tutti i "segni del tempo" dell'Astra... È importante riflettere anche sul fatto che l'opulenza di una società – anche in decadenza come la nostra – porta ad una spettacolarizzazione continua della vita. Basta vedere l'abbigliamento, il modo di comportarsi... C'è bisogno, per questa società, di una reinvenzione degli spazi, che possano rispondere a questi nuovi modelli comportamentali. Ma c'è, al tempo stesso, il bisogno di trovare uno spazio dove far vivere la "parte professionale", il teatro, ossia lo spazio della reinterpretazione poetica di questa società. Dovremo forse ripensare al Settecento, a quando il pubblico si mostrava a teatro...

MDM - Uno dei problemi del teatro è capire "per chi"

parli. Il teatro americano, privato, si fa per il numero degli spettatori. È un modello che spinge a fare la Bohème per cinquantamila spettatori, o ad organizzare mostre visitate da trecentomila persone. Mi sembra un modello demente. Perché è più importante pensare non al numero totale degli spettatori, ma alla gente che "ritorna". È, questa, un'altra prospettiva, e mi sembra più intelligente, valida per i teatri come per i Musei. Pierre Rosenberg, parlando del Louvre, diceva che la vera arte di un direttore di museo è far tornare un visitatore, non riempire le sale di orde di turisti. La fidelizzazione del pubblico incide sulla qualità di vita, è un modello di vita. Nel dibattito tecnico sulla cultura in Italia, invece, prevale il discorso del numero, della quantità, che trascura la fidelizzazione. Solo la fidelizzazione, in realtà, giustifica appieno l'investimento pubblico: non si spendono bene i soldi se si mandano centomila persone a vedere un quadro di Van Gogh una volta sola. Ma sono soldi spesi se si propongono ai comportamenti giovanili, attività sistematiche che si confrontino con il pensiero estetico...

WLM - È giusto il confronto con gli spazi espositivi. Come oggi non si possono più organizzare mostre d'arte contemporanea in spazi non flessibili, così ogni regista ha bisogno di luoghi che possano rispondere alle sue esigenze creative. Le richieste di un artista, però, non possono perdere... In secondo luogo. Mi sembra interessante tornare all'esperienza fatta da Luca Ronconi con *Infinites*, un evento decisamente unico. Ogni spettatore poteva scegliere cosa vedere: una fruizione che sconvolge l'assetto della sala, il sistema degli abbonamenti. Ecco, allora, che uno spazio tradizionale non potrebbe rispondere adeguatamente ad un simile evento. Dunque abbiamo una maggiore consapevolezza della confusione e della inadeguatezza del sistema spaziale del teatro, ma siamo ancora un passo indietro rispetto a chi progetta gallerie d'arte e musei...

Quali possono essere le sfide del Tst sulla politica degli spazi teatrali di Torino?

WLM - Questa è una città che sta cambiando il proprio abito. Le sfide arriveranno naturalmente e inevitabilmente. È una città che abbandona intenzione di utopia industriale e vuole riconsegnare all'uso pubblico. Zone che prima erano luoghi "murati", chiuse all'esterno: come mutare queste architetture in aperte al pubblico? Non basta aprire le porte. Quattrocentomila metri quadrati sono già liberi; forse diventeranno due milioni di metri quadrati. Sto parlando, naturalmente, di Mirafiori: due milioni di mq coperti e vuoti. Se non si esce dalla logica delle poltrone rosse e dei palcoscenici all'italiana, non si va da nessuna parte....

MDM - Le città di oggi hanno proposto forme di aggregazione di massa straordinariamente complesse e guidate da saperi complessi. Uno shopping-mall è un luogo pubblico dove si sovrappongono comportamenti e bisogni diversi: dalle palestre, al cinema, al ristorante. I parchi tematici, allo stesso modo, sono fatti sulla base di una scienza impressionantemente precisa. Ai parchi Disney si studia il senso delle pause: l'attrazione inizia al momento dell'attesa, della coda. I comportamenti collettivi devono essere studiati anche in questo senso: uno spettatore del teatro d'opera, oggi, è valutato alla stregua di cinquanta anni fa. È previsto che arrivi un quarto d'ora prima, che guardi le toilette degli altri, che all'intervallo non faccia nulla... Noi dobbiamo pensare, invece, a delle forme di aggregazione sociale dei comportamenti collettivi più adeguati. Il modello del Campus americano, per fare un altro esempio, è molto interessante. Potremmo considerare i campus, cinematicamente, come parchi tematici dell'apprendimento. Non c'è un campus che non abbia un museo, un teatro, un cinema, campi sportivi e così via. E sono musei interessanti: quello di Berkeley, ad esempio, non sarà importante come il Guggenheim, ma ha un vitalissimo rapporto tra ricerca ed esposizione. Se fossi il ministro della cultura in Italia, investirei per costruire teatri nelle università. Noi che insegniamo Teatro a Venezia, ci troviamo di fronte a studenti che non sono mai entrati in una sala teatrale! Se avessimo un teatro all'interno dell'Università sono sicuro che le cose sarebbero diverse. I corsi di Performing art delle università americane sono aperti a tutti gli studenti: quelli di medicina, di giurisprudenza, fanno teatro... In questo modo non si avranno certo grandi attori, ma sicuramente si formerà un pubblico attento e partecipe.



doris salcedo: la memoria è un luogo da arredare di **Michele Robecchi**

Colombia, Università di Bogotá, fine anni Settanta. La giovane studentessa d'arte Doris Salcedo si rende conto che il suo interesse per la performance e la scultura trova maggiori possibilità di esprimersi nel teatro piuttosto che nei corsi di pittura. Si dedica quindi per un breve ma intenso periodo alla progettazione e alla realizzazione di scenografie, entrando in contatto con il teatro colombiano, in quegli anni caratterizzato da una forte venatura politica. Quest'esperienza, unita all'incontro con la "scultura sociale" di Joseph Beuys a New York nel 1980, si rivelerà cruciale, fornendo a Salcedo lo spunto necessario per accoppiare politica ed arte, e gettando così le basi di quello che diventerà il tratto predominante della sua produzione artistica. L'intensa carica spirituale e sociale del lavoro di Salcedo si esprime attraverso una serie di contraddizioni apparenti. In primo luogo gli oggetti, quasi sempre pezzi d'arredamento, tavoli, sedie o armadi, che se da un lato si presentano "poveri" nella loro essenzialità, come materiali di scarto recuperati da una discarica (le prime opere in questa direzione risalgono al 1985, ed erano composte da mobili di un Ospedale abbandonato di Bogotá), dall'altro convogliano e proiettano sullo spettatore il ricordo di chi li ha posseduti, una pratica tristemente consueta ai familiari dei Desaparecidos. A questo va aggiunto un aspetto a prima vista impercettibile ma effettivamente centrale del lavoro di Salcedo, e cioè la presenza di elementi organici come capelli umani e pelli di animale. Una traccia del passaggio della violenza assolutamente laterale, ma



devastante, come del resto ha affermato l'artista quasi sette anni fa: «Credo che la maggiore possibilità dell'arte sia quella di nascondere lo spettacolo della violenza e non di mostrarlo. È la sua prossimità, la sua lontananza che mi interessa». Questo discorso si farà successivamente più esplicito con "Atrabilarios" (1991-1996), probabilmente il lavoro più noto di Salcedo, composto da una serie di scarpe usate, principalmente femminili, esposte in delle bacheche ricavate dal muro la cui vetrina è fatta da pelle di animali. Uno scontro tra il potere evocativo della memoria e quello di negazione dell'esistenza, frutto della violenza che ha macchiato il Sud-America, e che il lavoro dell'artista colombiana sintetizza con un'altra dicotomia: l'aspetto minimale delle sue installazioni e il rifiuto al tempo stesso di concedergli uno status di neutralità, attribuendo invece allo spazio il peso storico di continua causa di conquista e conflitto da parte dell'uomo.

Doris Salcedo è nata nel 1958 a Bogotá, dove vive e lavora. Dopo essersi laureata all'Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano nel 1980 e alla New York University nel 1984, si è rapidamente affermata come una dei più importanti artisti in ambito internazionale. Ha esposto alla Biennale di Venezia (1993), alla Carnegie International di Pittsburgh (1995), al Museo Reina Sofia di Madrid, a Documenta 11 (2002) e all'VIII Biennale di Istanbul (2003). Le sue opere sono presenti all' Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington, al MoMA di New York, all'Israel Museum di Gerusalemme e all'Art Institute a Chicago.

Gli architetti, l'arte e il teatro. Focus sul rapporto tra ricerca di un linguaggio architettonico e creazione artistica: Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Gae Aulenti, Calatrava, Zaha Hadid e molti altri come esempi di un dialogo possibile. Con una novità da Parigi: Didier Fiuza Faustino

il teatro e gli architetti: dalla "scena" architettonica allo spazio scenico...

di Orietta Lanzarini

Quando a progettare l'allestimento scenico di un'opera, di qualsiasi genere essa sia, è chiamato un architetto, due sembrano essere le questioni che deve affrontare, fondamentali quanto ovvie: da un lato, il rapporto con la storia narrata e dall'altro, l'esigenza di importare all'interno del luogo deputato alla rappresentazione il proprio linguaggio architettonico, frutto di una ricerca avvenuta altrove. Tenendo come punti di riferimento questi parametri è possibile tentare di intrecciare brevemente i percorsi di alcuni architetti italiani che si sono occupati, dagli anni Settanta ad oggi, di scenografia teatrale. Tra il 1986 e il 1993, Aldo Rossi cura quattro allestimenti, guidati da una linea di ricerca comune. Filo conduttore della scenografia elaborata per *Madama Butterfly* (Ravenna, Bologna, 1986) è lo spazio domestico, tema architettonico per eccellenza: nell'azione teatrale, un luogo popolato di oggetti quotidiani deputato all'attesa, alla speranza, al sacrificio. La struttura rossastra si sviluppa su tre livelli, articolandosi in una serie di cellule isolate, nelle quali ciascun oggetto contenuto è serrato nel suo comparto. Metafora della distanza tra le culture di Pinkerton e Butterfly – rappresentate dalle due bandiere che campeggiano nel livello più alto – come tra le aspirazioni dell'una e la consapevole indifferenza dell'altro, questa scenografia ha il suo parallelo formale nell'installazione "Teatro domestico", ideata per la Triennale di Milano del 1986. L'allestimento scenico, come l'architettura progettata o costruita si rivelano, per Rossi, reversibili: quasi senza scarto, l'uno può assumere il ruolo dell'altra e viceversa. Qualcosa di analogo accade nella scenografia di *Raimonda*, presentata a Zurigo nel 1993, ispirata dal progetto per un complesso turistico a Kyongju, elaborato dall'architetto nello stesso anno. A proposito di questa relazione, egli osserva: «La scenografia (...) è utile paradossalmente perché non è scenografica, ma piuttosto conclusiva di un mondo costretto in limiti reali». Tra il limite fisico imposto dalla scena e quello in cui è contenuta l'architettura, Rossi sembra rilevare soltanto una differenza di scala. Un ulteriore tema affiora dai suoi allestimenti: quello del

confronto con la storia, parte sostanziale della ricerca di molti architetti della generazione a cui Rossi appartiene. Nelle sue parole: «Teatro o scenografia, scenografia o architettura quali altri mezzi per rappresentare sempre uguale la storia?». Il teatro si offre quindi come luogo, non diverso da altri, per ragionare progettualmente su un tema nodale per l'architetto quale è la storia. Nell'*Elektra* allestita a Taormina nel '92, la scena, costituita da un massiccio piano metallico affiancato da corte ali oblique, è popolata di frammenti assai sculture, dipinti, elementi architettonici di età micenea – ciascuno riconoscibile come reperto, ma caricato di contenuti simbolici. L'oggetto appartenente al passato conserva intatto il proprio significato originario, ma rivela anche la tragica impossibilità di una ricomposizione dei singoli frammenti in unità, tema questo proprio dell'opera rappresentata e ricorrente nel lavoro di Aldo Rossi. Altri progettisti affrontano da prospettive diverse il rapporto con la storia. Nella scenografia dello spettacolo *Le divine*, allestito nel Campo dei Miracoli a Pisa nel 1987, Paolo Portoghesi – come spesso accade nella sua architettura – ricorre alla citazione, ma senza coerenza rispetto al contesto nel quale risulta inserita: il riferimento formale è dichiaratamente alla tomba di Porsenna presso Chiusi, un antico monumento reinterpretato nei disegni del Cinquecento, che risuona nelle guglie del gotico fiorito pisano esclusivamente per un'analogia figurativa, senza nessuna ragione filologica. Negli stessi anni, il riferimento alla storia – nel senso più ampio del termine – assume una dimensione evocativa, mitica nell'allestimento di Massimo Scolari per l'opera *Generazioni del Cielo*, presentata a Prato nell'86. *L'Arca di Noè*, ideata per la Triennale dello stesso anno come "stanza del collezionista", è trasferita sulla scena del teatro Metastasio dove diventa un'enorme soglia o assume il ruolo di edificio che accompagna e guida l'azione scenica. Molto più complessa e prolungata nel tempo è l'esperienza in ambito teatrale di Gae Aulenti. A differenza di altri, la declinazione del suo lavoro di scenografia – pur rimanendo coerente con quello

di architetto – rivela una ricchezza formale e un'attenzione verso la trasmissione in immagini di ciò che viene rappresentato del tutto particolare. In questo senso, la Aulenti è certamente debitrice del lungo sodalizio con Luca Ronconi, sviluppatosi durante l'attività del Laboratorio di Prato (1976-78) e proseguito fino agli anni Novanta. Tra le prime opere allestite dalla progettista milanese, *La torre* di Hofmannsthal, messa in scena nel 1978 presso Il Fabbriano, rimane – da un punto di vista architettonico – una delle più complesse: l'azione si svolge all'interno della riproduzione fedele di una delle stanze della reggia di Wurzburg, opera di Balthasar Neumann: un'architettura di per sé parlante in termini storici e artistici, che concorre a precisare il taglio interpretativo – centrato sul recupero di valori originari, nonché dell'identità perduta da parte del protagonista – impresso all'opera. Negli allestimenti degli anni Ottanta, la Aulenti sembra accogliere suggestioni dalla ricerca di Schinkel come di Max Reinhardt: è il caso della *Donna del Lago* (1981-1989), diretto da lei stessa, o di *Domstag aus Licht* (1981), quest'ultima opera, rivela anche un'attenzione verso la lettura figurativa-simbolica che delle periferie urbane danno artisti come Sironi o De Chirico. Nell'allestimento di *Zar Saluan* (Reggio Emilia e Milano, 1988), sembra essersi ispirata invece ai disegni di Ivan Jakovlevitch-Bilbin, che illustra la prima edizione della fiaba da cui è tratta l'opera, pubblicata a Mosca nel 1905. L'effetto è surreale: le scene sono concepite come piani verticali, in modo analogo alle pagine di un libro illustrato che venga sfogliato progressivamente di fronte allo spettatore. Nei lavori degli anni Novanta, l'attenzione della progettista torna a concentrarsi maggiormente sulla costruzione dello spazio scenico in senso architettonico, con un sguardo alla ricerca condotta da alcuni architetti contemporanei: ne è un esempio la scenografia per *Re Lear* (Roma, Milano, 1995), non priva di suggestioni dall'opera di Gehry e soprattutto di Libeskind, dal quale sembra riprendere la tessitura del museo ebraico di Berlino, oltreché il senso di instabilità formale. In anni recenti, l'approccio alla scenografia da parte degli architetti ha assunto una dimensione rinnovata. Progettisti di fama internazionale come Calatrava, Libeskind, Morphosis, Nouvel, Zaha Hadid e altri sono stati invitati a confrontarsi con questo particolare tema progettuale. I risultati appaiono abbastanza discontinui, proprio in virtù dell'assunto dal quale siamo partiti: è possibile declinare un linguaggio architettonico definito – e soprattutto riconoscibile – alle esigenze imposte dalla narrazione scenica, intesa nel senso più ampio del termine? Il problema rimane complesso e la risposta tutt'altro che ovvia.

Sotto:
Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, Biennale di Venezia, 1979





...alle arti visive, tra forza e dolcezza

di Chiara Parisi

Ma l'architettura è diventata come la psicanalisi? Sembra non esserci problema che questa disciplina non sia in grado di risolvere, o almeno così ci fanno credere. Il segreto? Rivolgersi all'architetto della "scuola" giusta. Avete un profilo psicodinamico o preferite un approccio cognitivo comportamentale? Vi sentite più a vostro agio in un setting transazionale-gestaltico o analitico lacaniano? Volete la casa biologica, la scuola funzionale, il museo sensazionale, l'ospedale accogliente, la pianta della città razionale e attenta al terziario? Preferite colmare i buchi urbani con delle costruzioni decise a tavolino o credete sia meglio aspettare e vedere come le esigenze della città indirizzano la scelte per riempire quel buco? Siete per Rem Koolhaas o per Renzo Piano? Sognate una città decostruita da Frank O'Gehry, o rivisitata da una "pelle" elegante firmata Herzog & de Meuron, o siete più mistici e vi sentite misteriosamente e irrimediabilmente attratti dalle architetture di Peter Zumthor? Lo aveva preconizzato Leon Battista Alberti nella prefazione al *De Re Aedificatoria* (1450-1472) quando considera l'architettura come un'attività interamente civica e si dilunga sul lustro che questa porta alla città, sui buoni effetti che produce per l'economia, sulla capacità di creare

difese contro i nemici. Quando passa a definire la figura dell'architetto diventa profetico: «Architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa e meravigliosa ragione e regola, si con la mente e con lo animo dividere, si con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi congiungimenti e ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso degli uomini. Et à potere far questo bisogna che egli abbia cognizione di cose eccellentissime e che egli le posseggia». Non sembra di leggere in quel «movimento di pesi congiungimenti e ammassamenti di corpi» una descrizione delle enormi forze messe in gioco nelle strutture del Guggenheim di Bilbao? E la dignità delle opere di Jean Nouvel? Penso all'*hortus conclusus* della Fondation Cartier «accomodato benissimo allo uso degli uomini» e alla cognizione di cose "eccellentissime" dimostrata da Daniel Libeskind nel progettare il dolore e la follia nel Museo dell'Olocausto a Berlino. Sicuramente non mi pongo mai il problema dei rapporti e delle precedenze tra arti visive e architettura. Sono solo sbalordita dalla forza e dalla dolcezza, dal dramma e dal piacere e sento ancora emozioni forti come quelle che provo di fronte a una grande opera d'arte.

un espace de questions

di Federico Nicolao

Capita qui come per l'esperienza del tempo o della parola, del corpo o dello spazio: qualcosa si manifesta dell'ordine di un misterioso incontro, di una vibrazione. L'arte, l'architettura, il pensiero possono e devono ancora giocare con l'imprevedibile e l'inatteso delle loro condizioni e delle loro domande essenziali. In una logica di assimilazione dell'edificio antico, *Révolutions* ritma la prima esposizione dell'ARC/Musée d'Art Moderne de la ville de Paris nella sua nuova sede: lo storico Couvent des Cordeliers. Dispositivo spaziale che si vuole in aperta rottura con l'idea tradizionale di una sistemazione d'interni o dell'allestimento di uno spazio discorsivo tradizionale, simile a quelli che accompagnano la maggior parte delle mostre. *Révolutions* ha invece nella propria linea di mira l'impulso costante di una riflessione, capace di dare slancio a una fioritura duratura di incontri molteplici: con luoghi, prospettive e autori. Vi trova esito il sorgere infinito di interrogativi che penetrano nello spazio e nel tempo pronti a captare quali possibilità siano sempre all'opera nella creazione. Un espace de questions, per riprendere un'espressione utilizzata da Saxl a proposito di Wärbürg, si organizza sin dal nome come stimolo a creazioni e frammenti spesso ai margini del sistema classico di produzione e distribuzione. La variazione progressiva di un'architettura comune, fatta da luoghi, temporalità, persone, pensieri, parole diverse e dalla luminosa emergenza delle loro tracce.

révolutions

di Didier Fiuza Faustino

Révolutions è un'esperienza spaziale. Lontana da ogni allestimento d'interni, si tratta di un'architettura spacemaker che aspira a essere assimilata dallo spazio costruito. Privilegia il corpo intimo per convocare il visitatore a un'esperienza fisica e mentale personale, è altresì l'impulso che dà vita a uno spazio pubblico in divenire.

Didier Fiuza Faustino/Bureau des Mesarchitectures
Révolutions, 2004
 Arc/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
 © Marc Domage



flamand: far danzare lo spazio...

di Elisa Guzzo Vaccarino

Quale nuovo patto stanno scrivendo la danza e l'architettura nel terzo millennio? Il trattato di convivenza, via performance complessa, si articola in più direzioni: la ricerca di forme interdisciplinari che rifiuta lo spazio teatrale a favore di luoghi alternativi, dalle ex centrali elettriche alle ex stazioni ferroviarie ai percorsi nei musei e alla trasformazione del teatro in funzione di una tipologia di avvenimento spettacolare multimedialità e neomediativa. Se Merce Cunningham, padre del postmodern e figlio dell'America democratica, ha stabilito un uso della scena anticlassico, dove ogni punto equivale per valore espressivo a qualsiasi altro (diversamente dalla scena ottocentesca in prospettiva centrale per gli occhi del Re), oggi gli architetti non si limitano a disegnare l'edificio-teatro, ma disegnano anche il luogo scenico in simbiosi con i coreografi, quando le due figure addirittura non coincidono. È il caso, quest'ultimo, di Lucia Latour, architetto e coreografa, che, a proposito dello spettacolo *Physico*, parla di spazio della performance non più come macchina scenica al modo dei futuristi ma come organismo in evoluzione, dove corpi, elementi scenici tridimensionali, proiezioni e luci danno vita a una creatura evolutiva di fusione, un "vettore mobile di energia". Il problema, dunque, nell'era elettronica non sarebbe più soltanto quello affrontato dalle avanguardie del Novecento, Bauhaus in testa, di superare la separazione tra pubblico e attori-danzatori, ma quello del "farsi corpo oltre il corpo" su tutti i fronti, nell'intero spazio dell'azione performativa, protagonisti e astanti. Riflessioni che, in altro contesto, accompagnano da tempo il lavoro di importanti architetti internazionali di Frederic Flamand, belga, direttore e coreografo del gruppo Plan K di Charleroi, responsabile artistico della sezione danza della Biennale di Venezia 2003...

La scelta di invitare molti architetti a creare il décor per i suoi spettacoli deriva dal fatto che danza e architettura sono entrambe arti dello spazio?

In realtà, il mio approccio all'architettura è scaturito, dalla metà degli anni Novanta, per il tramite del corpo. I miei danzatori fanno del corpo il loro strumento di lavoro: e non è un caso se una delle mie ossessioni sia proprio l'interrogarsi sullo statuto del corpo umano nelle società attuali. Ero rimasto colpito da una dichiarazione dei primi architetti con cui ho collaborato, Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio: «l'architettura è ciò che esiste tra la pelle di un uomo e quella di un altro uomo» anche perché, all'epoca, loro erano più presenti nelle gallerie d'arte o sulle scene teatrali che nell'ambiente delle costruzioni immobiliari. Lo spettacolo *Moving Target*, che ho realizzato con loro, era di fatto un' esplorazione del corpo schizofrenico, basato sui diari non censurati del leggendario danzatore folle Vasilav Nijinsky. In quell'occasione, Diller e Scofidio hanno proposto un dispositivo scenico che derivava in qualche modo più da una pratica piuttosto teatrale che architettonica. Lo specchio appeso sopra la scena, inclinato di 45 gradi, che abbiamo utilizzato, rimetteva in questione la visione tradizionale di uno spettacolo, permettendo allo spettatore una vista raddoppiata sulla coreografia. In seguito, quando ho sentito l'esigenza di affrontare il tema della città, mi sono rivolto a Zaha Hadid. Le cui proposte avevano quella fluidità che cercavo in questo nelle mie coreografie. E con lei che mi sono preoccupato di "far danzare lo spazio". Era dunque

una dimensione dinamica dell'architettura che si trattava di integrare nella scenografia, perché potesse entrare in dialogo con i movimenti dei danzatori; c'è stato l'incontro, basato principalmente sul movimento, di queste due arti dello spazio... Con Jean Nouvel è ancora un altro aspetto dell'architettura che ho preso in considerazione, vale a dire la costruzione che essa può imporre al comportamento del corpo umano. Nouvel lavora a partire da strutture ortornate e in questo aggettivo è la parola "norma" – che implica appunto la costruzione – che mi interessava. Per lo spettacolo *Body/Work/Leisure* è possibile perciò parlare dell'incontro di due arti dello spazio, che si è sviluppato nel confronto dell'architettura perenne della struttura che Jean Nouvel ha proposto e dell'architettura effimera disegnata dalla coreografia. L'ultimo mio spettacolo, *Silent Collisions*, creato nel 2003 in collaborazione con l'americano Thom Mayne è la risultante dei due precedenti. Si trattava di cumulare la mutazione permanente della strutturazione di una città e la costruzione che opera sul corpo umano e di metterla a confronto con lo sviluppo della coreografia. Anche qui è possibile parlare di incontro tra due arti dello spazio e però anche di lavoro sulla differenza di temporalità di una struttura urbana e di un corpo. In *Silent Collisions* mi interessava l'architettura sia come arte dello spazio sia come arte di strutturazione del tempo per la sua attitudine trasformativa sulla scala della dimensione di città.

Come può la danza modificare lo spazio scenico e come può lo spazio scenico influenzare la danza?

Quando la coreografia si sviluppa su una scena nuda, la danza struttura questo spazio in maniera immateriale ed evanescente, per cui si può parlare di architettura effimera disegnata dal corpo dei danzatori. È un'espressione di Jean Nouvel che mi sembra particolarmente pertinente in un contesto architettonico. Quando il corpo è a confronto con una struttura architettonica, due sono i casi che si presentano. In *Metapolis*, per esempio, la coreografia integra il movimento delle strutture proposte da Zaha Hadid in quanto esse sono costantemente manipolate dai danzatori. Con Jean Nouvel, la struttura proposta era fissa: abbiamo dunque lavorato a un altro tipo di interazione tra la proposta architettonica e la coreografia. All'inizio delle prove i danzatori erano letteralmente "mangiati" dalla struttura che ritagliava lo spazio scenico in moduli cubici di quattro metri di lato. È stato a forza di combatterci, di urtare contro una struttura molto "obbligante" che siamo riusciti ad arrivare a ciò che chiamerei un "addomesticamento" dell'architettura da parte del corpo, allo sviluppo di forme ludiche coreografate che si prendevano gioco della costruzione anziché subirla. In questo senso l'architettura ha un influsso determinante sulle proposte coreografiche che a loro volta hanno permesso ai danzatori di abitare lo spazio loro offerto, di fare in modo che questo spazio ritrovasse una dimensione umana che non aveva in partenza. Se la coreografia non ha modificato lo spazio scenico nella sua materialità, ha cambiato la percezione che poteva averne lo spettatore.

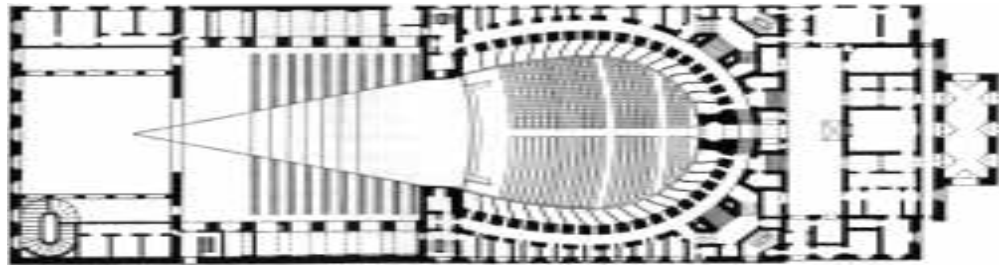
L'architettura di oggi è sempre più spesso tecnologica. O non è piuttosto il corpo danzante

che spinge gli architetti al dialogo tra materialità e immaterialità?

Quando un architetto concepisce un edificio, anche se pensa a chi ci abiterà, non ha la possibilità di veder eseguire il suo lavoro mantenendo una interazione permanente tra il processo di elaborazione dell'immobile e le pratiche che ci si svilupperanno. Quando un architetto lavora con me alla scenografia di uno spettacolo, le condizioni sono radicalmente diverse, in quanto c'è uno scambio permanente tra il processo di elaborazione della scenografia e la coreografia. Anche se la realizzazione di una scenografia riposa su certe costrizioni, esse sono totalmente differenti da quelle che si incontrano nella realtà di una costruzione immobiliare. Penso d'altronde che sia questo ciò che seduce gli architetti quando lavorano per la scena, avere la possibilità di un feedback immediato da parte di quelli che abiteranno la loro struttura architettonica. Qualcosa che non sperimentano mai nella realtà quotidiana della loro pratica altrove. Se negli spettacoli che creo c'è sempre una parte di immaterialità attraverso l'utilizzo delle immagini, gli incontri tra il virtuale e il materiale vanno comunque visti alla luce dello statuto attuale del corpo umano diviso tra la sua realtà organica e le possibilità di proiettarsi fuori da se stesso che offrono le tecnologie di comunicazione oggi disponibili. L'atteggiamento di un architetto verso un coreografo, la sua oscillazione tra materialità e immaterialità, dipende per lo più dalla posizione del coreografo in rapporto a questi stessi dati. La mia prima preoccupazione, quando disetto di un progetto con un architetto, è proprio quella di non arrivare a un "décor". Ho visto molte scenografie di architetti che per me erano troppo pesanti e non erano adatte al lavoro che volevo sviluppare, al discorso sul corpo umano che volevo esporre. Con Jean Nouvel, che in definitiva ha proposto una struttura decisamente imponente, abbiamo lavorato a "dematerializzarla", in una certa misura, ricorrendo alla proliferazione degli schermi, lavorando sulle nozioni di profondità di campo, di trasparenza, di flou. Abbiamo cercato di insistere effettivamente su questo respiro che permetteva l'immaterialità in un ambiente ultramateriale.

Il corpo stesso è un'architettura mutante?

L'architettura è una tecnica che modella un oggetto esteriore al corpo, la danza è una tecnica che modella il corpo. Con l'architettura si disegnano degli oggetti che durano nel tempo. Con la danza delle architetture effimere. Per me, la relazione tra danza e architettura si ferma qui. Diffido massimamente dei tentativi di definizione del corpo a partire da un discorso tecnologico. In occidente, dal XVI secolo, viviamo sulla definizione del corpo umano a partire dalla macchina, dall'universo tecnologico... Il corpo è in costante mutazione, ma resta lui quello che produce le macchine, non quello che è prodotto dalle macchine. È vero che sempre di più viviamo la nostra corporeità a partire dall'accoppiamento dell'organico con tutta una serie di protesi inorganiche di cui non è il caso qui di denunciare l'inutilità. Ma il corpo resta un'istanza fragile, ribelle, capace di resistenza e, fino a nuovo ordine, è lui la prima istanza che ci consente di abitare il mondo stesso anche se la tecnologia che permette di estendere le sue capacità tenta di colorizzarlo. L'architettura viene dopo...



decentramento, lo stabile invade torino



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

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

Nell'autunno del 1969, il Teatro Stabile di Torino, che dal giugno 1968 viveva l'esperienza della direzione collegiale, formata da Giuseppe Bartolucci, Daniele Chiarella, Federico Doglio, Nuccio Messina e Gian Renzo Morleo, si impegna in una forma di decentramento basata sul coinvolgimento del pubblico delle periferie urbane sin dal momento della progettazione degli interventi. Nasce il Gruppo di Ricerca, composto da Giuliano Scabia, Pier Antonio Barbieri e Loredana Perissinotto, che opera a Mirafiori Sud, Corso Taranto, La Falchera, Le Vallette. In quest'ultimo quartiere, Giuliano Scabia, affiancato da un gruppo autonomo, realizza e promuove una serie di azioni, fra cui *Sistema di reparto chiuso: visita ad un'istituzione repressiva* (della durata di 33 ore consecutive) e *L'alienante rapporto di potere rappresentato dall'autobus della linea 59 dell'ATM nei confronti del Quartiere Le Vallette di Torino*. È lo stesso quartiere in cui un gruppo di insegnanti del Movimento di Cooperazione Educativa, fra i quali l'indimenticabile maestro Fiorenzo Alfieri, lavora alla fondazione della scuola nuova: il tempo pieno, l'inserimento degli

handicappati, la ricerca, la sperimentazione, la verifica di nuove tecniche e di nuovi rapporti (quello con il teatro inizia dall'incontro con Passatore e Destefanis). E alle Vallette viene eretto il Teatro Cupola, che ospiterà spettacoli, assemblee di quartiere e manifestazioni varie (verrà distrutto da un incendio doloso nel 1973). Anche negli altri quartieri si utilizzavano circoli culturali, tende da circo, cinema, chiese... Questa tendenza e l'attenzione all'attualità si era già evidenziata con la produzione di *Orgia*, l'unico spettacolo diretto da Pier Paolo Pasolini, con scene di Ceroli, allestito al Deposito di Arte Presente. Nel 1971/72, sotto la direzione di Franco Enriquez, l'attività di decentramento si avvale anche di un'Unità Mobile. A Enriquez succede Aldo Trionfo, sempre affiancato da Nuccio Messina, e, per l'attività rivolta ai ragazzi vengono "assunte" due storiche formazioni torinesi: Teatro Gioco Vita e la Compagnia dei burattini di Torino, che agiscono nelle scuole e nei parchi cittadini. Nell'aprile del 1973, in occasione del trasferimento degli uffici da via Bogno a piazza Castello, in collaborazione con il Teatro Regio, per l'inaugurazione del Piccolo Regio,



viene allestito *Il trasloco*, recital parabolico elaborato e animato da Vittorio Gassman, con gli attori Claudia Giannotti e Franco Giacobini, una performance di 51 ore consecutive che si conclude ai Giardini Reali e vede ospiti in palcoscenico, fra gli altri, Gigi Proietti, Paolo Villaggio, Maria Callas.



nella terra di nessuno

Danis Tanovic è un giovane regista di Sarajevo che, durante la guerra serbo-bosniaca, fu impegnato come documentarista al fronte. Da quell'esperienza ha tratto stimoli e motivazioni per scrivere e dirigere un bellissimo film che, nel 2001, si è aggiudicato la Palma d'Oro al Festival di Cannes per la migliore sceneggiatura e, nel 2002, ha ricevuto l'Oscar come miglior film straniero. Prendendo spunto dalla sceneggiatura del film, intesa a raccontare non solo la guerra nei Balcani, ma tutte le guerre, Sandro Veronesi ha elaborato un nuovo testo teatrale che, come dichiara il regista Massimo Luconi, è incentrato su due livelli di narrazione: «l'assurda atrocità della guerra vista da dentro, con gli odi e le paure di chi è condannato ad uccidere o ad essere ucciso, e il circo mediatico dei giornalisti e dei soldati delle forze di pace, che si comportano come in un set cinematografico, o in uno studio televisivo, dove l'importante non è la vita o la sopravvivenza reale dei personaggi, ma le esigenze di copione e gli indici di ascolto».

No man's land

di Sandro Veronesi
dalla sceneggiatura di Danis Tanovic
con Marco Ballani
Giuseppe Battiston, Andrea Collavino,
Igor Horvat, Fernando Maraghini, Lucka Pockaj,
Roberto Rustioni, Branko Zavrstan
regia di Massimo Luconi

teatro carignano
dal 10 al 15 febbraio 2004



slava e il suo magico mondo

Slava è un mimo russo che ha rivoluzionato la figura del clown, sganciandola definitivamente dal ruolo secondario attribuitale per decenni nel mondo circense. L'ha trascinata nelle strade e lì l'ha temprata ad ogni evenienza, l'ha arricchita di vita e passioni; poi l'ha portata nei teatri e l'ha resa magica, raffinata, evocativa. Oggi l'artista russo, considerato tra i più importanti maestri di circo contemporaneo, è presidente dell'Academy of Fools di cui è anche fondatore, ha prodotto più di 30 spettacoli e rassegne e, tra le tante manifestazioni che ha promosso, vogliamo ricordare il Crazy Women, primo Festival internazionale di clown tutto al femminile. Questa edizione di *Snowshow* raccoglie le gag e gli sketch più famosi del suo repertorio e coniuga con grazia e talento teatro visivo e clownerie.

Slava's snowshow

creazione e messa in scena di Slava
in collaborazione con
Slava e Gwenael Allan
teatro carignano
dal 17 al 22 febbraio 2004
(domenica doppia recita ore 15.30
e ore 20.45)

arias gioca con il desiderio

Lo spettacolo nasce dalla comune volontà del regista Alfredo Arias e di René de Ceccaty, scrittore, autorevole critico e traduttore di letteratura italiana, di proseguire la riflessione sulla passione iniziata con la messinscena della Carmen di Mèrimée e de La signora delle camelie di Alexandre Dumas figlio. Il testo di *Pallido oggetto del desiderio* è la trasposizione teatrale di un romanzo intitolato *La femme et le pantin*, pubblicato nel 1898 dal narratore francese simbolista Pierre Louys, amico di André Gide e Paul Valéry. Nello spettacolo interpretato da Daniela Giovanetti e Pino Micol, Arias ha tralasciato i riferimenti all'ambientazione privilegiando le emozioni, quell'insieme allusivo e sottilmente perverso di mistero ed erotismo, amore e desiderio, dolore e frustrazione che permea di sé l'intero racconto.

Pallido oggetto del desiderio

di René de Ceccaty
dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louys
adattamento teatrale di René de Ceccaty
e Alfredo Arias
con Pino Micol, Daniela Giovanetti
e con Francesca Benedetti,
Stefano Galante, Luca Arcangeli
regia di Alfredo Arias

teatro carignano
dal 24 al 29 febbraio 2004

dürrenmatt, un capolavoro grottesco e crudele

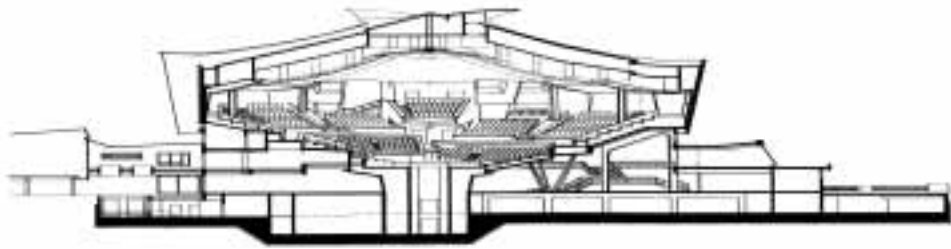
La visita della vecchia signora, scritta nel 1956, è una inappuntabile mescolanza di commedia e tragedia, una storia dai toni grotteschi che evoca fantasticamente l'aspetto mostruoso e sanguinario della morale cinica e caparbia nascosta nella logica del capitalismo. Una pièce crudele, nella quale la crudeltà, forse il maggior orrore di questo mondo, sgorge spazzante nella vita di una cittadina tedesca di provincia. Si racconta di una anziana signora molto ricca, che decide un giorno di offrire un miliardo alla

persona che accetterà di uccidere l'uomo che molti anni prima l'ha abbandonata dopo averla sedotta. Una vendetta tardiva e feroce dunque, codarda e impari per l'implicazione dell'ereditante quantità di denaro messa a disposizione di persone poco abbienti. Sarà proprio la cupidigia e l'egoismo degli abitanti della cittadina infatti, a trasformare ben presto la vicenda narrata in una agghiacciante parabola sul potere di corruzione del denaro, segnando così inesorabilmente il destino del condannato.

La visita della vecchia signora

di Friedrich Dürrenmatt
traduzione di Aloisio Rendi
con Isa Danieli, Massimo Foschi
regia di Armando Pugliese

teatro carignano
dal 16 al 21 marzo 2004



quella vita di pirandello

Ancora un testo di Luigi Pirandello per una coppia artistica formata da un'attrice e un regista abituali frequentatori delle opere dell'autore agrigentino. Marina Malfatti e Luigi Squarzina, infatti, si sono distinti già nelle passate stagioni per la realizzazione di allestimenti tratti dall'opera pirandelliana di apprezzato rigore stilistico e provata eleganza interpretativa. Quest'anno hanno scelto di mettere in scena ancora un grande classico, sebbene non compaia tra i più frequentati del drammaturgo: *La vita che ti diedi*. La commedia venne scritta nel 1923 per Eleonora Duse e venne rappresentata per la prima volta a Roma, al Teatro Quirino, nell'ottobre del 1923 dalla Compagnia di Alda Borelli. È una pièce che appartiene ancora, per certi versi, al Teatro borghese, nonostante presenti variazioni decisamente scabrose per l'epoca che denunciano l'originalità del suo autore. Tema centrale è il rapporto madre-figlio indagato in tutta la sua complessità, sviscerato nei suoi più oscuri risvolti, colto in ogni minima sfumatura e ambiguità.

La vita che ti diedi

di **Luigi Pirandello**
con **Marina Malfatti** e **Elena Ghiarov**
regia di **Luigi Squarzina**

teatro carignano
dal 23 al 28 marzo 2004



due grandi attrici per vecchie di daniele segre

Vecchie è prima di tutto un film che Daniele Segre, tra i più importanti autori italiani di "cinema della realtà", ha scritto, diretto e presentato alla Biennale del Cinema di Venezia nel 2002. Questo spettacolo che porta il medesimo titolo è la versione che lo stesso regista ha realizzato per il teatro. «In teatro ho avuto modo di ampliare, con il concorso di luci e scenografie pensate appositamente per la scena, la ricerca espressiva nata e stimolata dall'incontro con le attrici» ha scritto Segre. E proprio intorno alle due protagoniste (grazie alle quali al Festival del Cinema Italiano di Annecy la versione cinematografica si è aggiudicata, oltre al Premio per il miglior film di qualità, anche quello per la migliore interpretazione femminile) ruota l'intera vicenda narrata.

Vecchie (vacanze al mare)

di **Daniele Segre**
in collaborazione con
Maria Grazia Grassini e **Barbara Valmorin**
con **Maria Grazia Grassini** e **Barbara Valmorin**
regia di **Daniele Segre**

teatro gobetti
dal 3 al 7 febbraio 2004



marcido inventa beckett

Trio party

Marcido in Beckett's love

con **Maria Luisa Abate**, **Alessandro Curti**,
Paolo Orlico, **Grazia Di Giorgio**,
Roberta Cavallo, **Davide Barbato**,
Elena Serra, **Isadora Pei**, **Carolino Sorrentino**
regia di **Marco Isidori**

teatro gobetti
dal 25 febbraio al 7 marzo 2004

«...Apprenderemo un congegno scenico sempre importante, al solito, poiché lo spazio dell'azione teatrale venga integralmente sacralizzato, e quindi disposto ad accogliere un pensiero drammatico, nella sua esplicitazione chiaramente religioso; ma sarà la nostra specifica, grande, conquistata "potenza di suono" a determinare, scavandolo nel silenzio, il luogo d'elezione per un auspicato, sensazionale (dei sensi!) chimismo teatrale... quella sorta di energia ciclonica, alla natura della quale riesce sempre il miracolo di costringere in un medesimo clima magnetico l'attore e lo spettatore».

dall'albania per diventare schiavi...

Anime schiave racconta il dramma di una ragazza albanese come tante, resa schiava e costretta dal racket a prostituirsi. La costruzione del testo descrive il fenomeno assumendo i punti di vista dei vari attori che, per ragioni antitetiche, si trovano a recitare una parte nel dramma: la ragazza, il cliente, il protettore, il poliziotto e mantiene una forma frammentaria, affidando allo spettatore il compito di riunire i vari tasselli della vicenda. Tasselli che, anche stilisticamente, rendono l'assoluta mancanza di comunicazione umana (ancor prima che verbale) tra il mondo degli sfruttati e quello degli sfruttatori. La prostituzione è, in primo luogo, l'incontro di mondi lontanissimi che al di là dell'atto sessuale vogliono rimanere estranei. Un mondo di uomini dove il corpo della ragazza è la superficie su cui lasciano impronte cittadini rispettabili e delinquenti, con il preciso

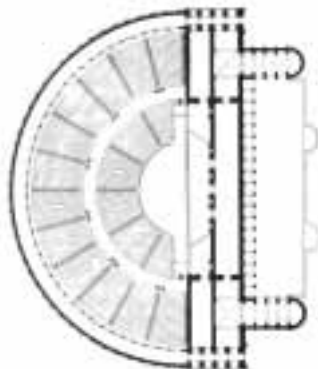
desiderio di restare nell'ombra. Lo spettacolo svela il retroscena del mondo della strada, la sua cultura, il suo vocabolario e la profonda ironia all'interno del dramma.

BEPPE ROSSO

Anime schiave

di **Beppe Rosso** e **Filippo Tarico**
liberamente ispirato al libro
di **Marco Neirotti**
revisione drammaturgica di **Remo Rostagno**
con **Beppe Rosso**
regia di **Beppe Rosso**

teatro gobetti
dal 9 al 21 marzo 2004

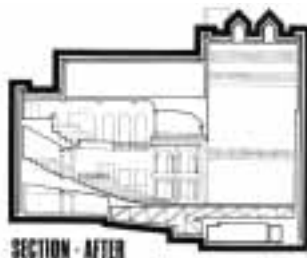
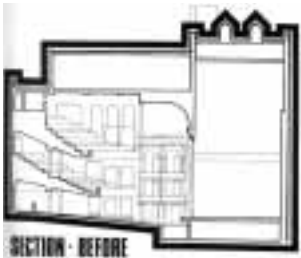


sulle tracce del regista

di Roberto Ciancarelli

Pubblicato negli ultimi mesi dell'anno appena trascorso dalla casa editrice Laterza, il libro che Mirella Schino ha dedicato alla nascita della regia ripercorre la storia dei primi decenni del Novecento, il periodo cruciale di svolta verso la creazione di un teatro nuovo e completamente diverso, l'età dell'oro della rifondazione del teatro che resta racchiusa in una stagione irripetibile. Il libro ripercorre le trasformazioni operate dalla Regia, dai "Padri fondatori" e dai Maestri, uno sparuto "piccolo gruppo" di intellettuali e di uomini di teatro straordinari, di geniali visionari, tormentati, radiosi e entusiasti, che attraverso libri e spettacoli d'eccezione rovesciarono le consuetudini e reinventarono il teatro. Ma le trasformazioni operate dai "Padri fondatori", così come suggerisce di considerare Mirella Schino, furono assimilate nel "teatro di regia" del Novecento senza tuttavia incorporare il segreto e il vero valore di quelle scoperte. Cosicché la storia della nascita della Regia diventa, in queste pagine, anche la storia di una perdita e di una omissione, la storia di un'irradiazione incompiuta. È la storia di ricerche accantonate come utopie e dilapidate, è il peso di una eredità mancata, il "nocciolo essenziale" di un insegnamento che i Maestri e i "Padri fondatori" non vollero o non seppero trasmettere e che

però, seguendo gli imprevedibili casi di quelle "fortunate parentele" che secondo Mejerchol'd definiscono le linee della tradizione a teatro, è riaffiorato nel teatro del Novecento, per la forza di autonome riconsuetudini e di sporadiche riscoperte, lasciando presagire «la confusa percezione dell'esistenza di un segreto», di un principio guida essenziale che è rimasto sepolto. Di questa sprofondata fonte d'energia delle trasformazioni complessive della Regia, di questo filo sottile che resta spesso invisibile e nascosto, dà conto lo studio della Schino, a partire da una significativa revisione dell'impostazione degli studi sull'argomento. La Regia, secondo la Schino, ha effettivamente rappresentato una innovazione e una spaccatura rispetto al teatro del passato e tuttavia esiste un "paradosale" filo di continuità che sopravvive alla cancellazione di un intero sistema teatrale. Il debito che i Maestri della Regia vollero riconoscere ai Grandi Attori di tradizione riguardava, secondo la Schino, la sconcertante efficacia della loro relazione con il pubblico, aveva a che fare con la capacità dei Grandi Attori di stabilire relazioni di potenza con gli spettatori: agguati spiazzanti resi possibili da una raffinata orchestrazione di una molteplicità di emozioni e allusioni e dalla materializzazione di inedite e sbalorditive "scelghe



di vita". I primi registi, sostiene Mirella Schino, «cercarono di mettere a punto un teatro che fosse un equivalente di alcuni degli effetti dell'arte dei Grandi Attori» e si adoperarono per recuperare la speciale peculiarità di quei comportamenti scenici. Con strumenti diversi e in un contesto radicalmente trasformato crearono spettacoli "vivi", "opere d'arte viventi" modellate sugli "effetti di vita" dei Grandi Attori. Il denominatore comune di quelle ricerche, la fonte d'energia che alimentò le loro scoperte fu quella che Mirella Schino definisce una spietata "fame di vita": furono affamati di forme di vita scenica che non rappresentassero una copia opaca e sbiadita della realtà ma che fossero al contrario assimilabili alla "natura organica" di forme di vita depurata, "impersonale", a inedite quintessenze della realtà. I principi che nell'età dell'oro regolarono la trasformazione della scena in un organismo unitario derivarono proprio dall'attitudine dei primi registi e dei teorici (condivisa con i Maestri della Danza e del Mimo moderno) a valorizzare, nella creazione e nella progettazione degli spettacoli, i caratteri impersonali, gli elementi estranei alla singolare individualità. In questa luce è possibile allora riconoscere il valore assegnato alla musica da Appia, da Dalcroze e dalla Duncan, o è possibile riscoprire i significati "segreti e terrificanti", come scrisse Rivière, i «suggerimenti inediti, etimologici e radicali» delle danze biologiche e organiche di Nizinskij o ricomporre la visione di quella forza vitale, oscura e impersonale, distinta e separata dalle esperienze di vita, che Artaud descrisse come la risorsa e lo stru-

mento indispensabile di un teatro necessario, o ridefinire modalità e consistenza pedagogica della riscoperta e della riproposta della Maschera nei teatri e nelle scuole dei primi registi. La complessa stratificazione dei problemi che il panorama della nascita della Regia racchiude e la rigorosa impostazione critica di questo studio possono lasciar scaturire l'impressione che ci si trovi di fronte a un libro ostico e faticoso. In realtà, il resoconto dei temi e dei problemi della stagione d'oro della Regia è contrappuntato efficacemente al racconto appassionato delle vicende e dei percorsi esistenziali di quegli uomini e di quegli artisti straordinari e si arricchisce di dettagli curiosi e di aneddoti significativi che restituiscono storie costellate di amori, tradimenti, sciagure, trasgressioni, «trionfi, delusioni, pazzie e relizzazioni tenaci»... Per un tragico paradosso della storia, la fine e la sconfitta di quell'età dell'oro è consegnata alla drammatica fine di Mejerchol'd, alle vicende atroci della persecuzione, dell'arresto e della fucilazione combinati per le sue creazioni artistiche e per le sue opere di regista: l'esempio «più tragico, doloroso e lampante» del trionfo della Regia.

Mirella Schino
La nascita
della regia teatrale

Bari, Laterza, 2003



lo studio del dramaturg

di Ernesto Ferrero

Il Wilhelm Meister di Goethe, che il TST produce con la regia di Gabriele Vacis, sarà accompagnato da una giornata internazionale di studi, prevista a Torino per i primi di marzo. Tema della giornata, la figura del Dramaturg, che è tipica della civiltà tedesca, ma non ha riscontri in Italia, salvo in Pirandello e Goldoni, che tuttavia non sono riusciti a realizzare il progetto di un teatro di ambizioni e portata "nazionale". Il Dramaturg non è infatti solo un autore, ma qualcosa di più: un uomo che vive e agisce la vita di un teatro in tutta la sua complessità e nei suoi rapporti con la società civile. Un artista-organizzatore-realizzatore, una figura pubblica che riunisce in sé molte competenze, l'anello che collega produzione e cultura. Insomma un anti-Dioniso con i piedi ben piantati nella terra e soprattutto nella società, di cui rappresenta in fondo le istanze e le esigenze culturali più avanzate. Una figura che si era appunto incarnata in Goethe, che nel Wilhelm Meister parla della sua esperienza autobiografica nel mondo teatrale. Alla giornata sono stati invitati direttori di teatro che operano in Germania e in Francia, storici e critici del teatro, attori, musicisti, ma anche studiosi (storici, scienziati, ecc.) che pur non essendo specialisti di teatro possono apportare al dibattito i fermenti e le acquisizioni solo apparentemente "altri" delle loro ricerche.

Goethe nel suo studio detta allo scrivano John.
 Dipinto di J.J. Schmeiler, 1831



SAMSUK HIRDAWI
TEL: 255 30 99-256 76 30

AYAZ

Vertical sign with illegible text, possibly listing services or prices.