

teatro / PUBBLICO



TEATRO STABILE TORINO

Assemblea dei Soci

Città di Torino
Regione Piemonte
Provincia di Torino
Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani
Manuela Lamberti
Antonella Parigi
Rolando Picchioni
Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola
Umberto Bono
Alberto Ferrero

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

info

biglietterie 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 Alfieri

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 di Luca Stoppini Realizzazione di Gianpaolo Alciati
Hanno collaborato

Osvaldo Guerrieri, Massimo Pasquini, Jean-Louis Terrier, Andrea Occhipinti, Gabriele Vacis
Copertina di Grazia Toderi



www.morettoemilanesio.it
il primo portale sugli strumenti musicali a fiato

esplora il nostro catalogo online

TECNOLOGIA MODERNA + 50 ANNI DI ESPERIENZA = QUALITÀ, SERVIZI, PREZZI COMPETITIVI

Noleggìo con riscatto

Acquisto con finanziamento

Riparazione e assistenza post-vendita

Parcheggio gratuito offerto nell'ampia struttura ACI di Piazza Bodoni

Via Mazzini, 12 - 10123 Torino

Tel. / fax 011 88.99.98

eMail info@morettoemilanesio.it

orario: dal martedì al sabato, 9.00-12.30 / 15.00-19.30

L'Esacordo s.r.l.

TEATRO STABILE TORINO teatro PUBBLICO

novembre: **Re Rebaudengo**_teatro a Torino **Le Moli**_tra progetti e poesia **Ronconi**_il pubblico **Perrier**_una doppia storia **Barbera**_cinema e teatro **Avogadro**_Il Benessere di Brusati **Archivio**_il Riccardo III di Gassman **Vacis**_Domande a Dio **Cartellone**_Karl Valentin, Gianmaria Testa, Molière, Jon Fosse...

teatro/pubblico: una nuova avventura del teatro stabile di torino

di Agostino Re Rebaudengo
presidente del Teatro Stabile di Torino

Questo giornale è, e vuole essere, un nuovo giornale di teatro.

Un luogo dove riflettere e discutere, dove scoprire e approfondire: spazio per sguardi diversi, per attitudini originali, per parole nuove.

Il Teatro Stabile di Torino sta vivendo un momento di grande vitalità e di profonda riflessione su di sé: cerchiamo, assieme, di fare della nostra Istituzione il segno di un fermento creativo, artistico, sociale, culturale. I teatri, i nostri teatri che sono cuori pulsanti della città, si aprono sempre più al pubblico. Ecco, allora, perché abbia-

mo scelto di chiamare il nostro giornale proprio "Teatro/Pubblico", seguendo l'esempio di un'analoga e fortunata rivista francese.

Il TST è una Istituzione pubblica: ha un ruolo ben preciso, ampio, strutturato.

È un Teatro Stabile Pubblico ed intende rivendicare questo suo compito. Naturalmente aggiornandosi nella tradizione, aprendosi sistematicamente ai cambiamenti, coinvolgendo forze ed intelligenze tutte "private", ma senza rinunciare ad essere un motore di promozione e diffusio-

ne della cultura teatrale in città.

Dunque "Pubblico" proprio nel senso di chi vuole porsi come punto di riferimento sociale, riferimento per la nostra collettività.

Ma non solo: il pubblico è anche il destinatario primo, l'interlocutore immediato e diretto di chi fa teatro.

Il pubblico dello Stabile di Torino è esigente, preparato, attento. Ed è un pubblico affezionato: che ama vivere il teatro, ama riflettere e discutere su quanto vede in palcoscenico e su quanto vive stando in platea.

CONTINUA PAGINA 2

Trasformare il sistema con la poesia

Colloquio con Walter Le Moli
direttore del Teatro Stabile di Torino
di Andrea Porcheddu

Vorrei partire analizzando proprio il nuovo "sistema teatro" che si sta sviluppando all'interno dello Stabile. Quale linea progettuale state seguendo e quali sono le priorità da affrontare?

Lo Stabile è collocato a Torino, vive in questa città. E non possiamo pensare di applicare formule che possono essere adatte per altre città, si tratti di New York o di Canicattì. Qui sono in atto alcune mutazioni profonde, che possiamo riassumere nel passaggio da "società industriale" ad una società che guarda al terziario e al turismo come sbocchi naturali. Ma questo cambiamento deve essere fatto in fretta: non c'è il tempo che ha avuto una città come Manchester, che ha impiegato oltre quindici anni per cambiare pelle. Dunque ci troviamo di fronte ad un passaggio che potrebbe risultare devastante e che certo non è esente da limiti, pure molto chiari. Occorre cercare una fisionomia, un'azione che non sfiguri le storie, l'ambiente di questa città. A Torino ci saranno le Olimpiadi, ma l'appuntamento, certo importante, può essere solo una vetrina adatta per mostrare una trasformazione già avviata. Ci siamo chiesti, allora, come il teatro possa contribuire a questo sforzo di cambiamento, che in alcuni casi è davvero "di vita o di morte"...

CONTINUA PAGINA 4

se non c'è pubblico, non c'è teatro. Non credo nei teatri personali: ritengo che il teatro sia, prima, una forma di comunicazione e, in via subordinata, una forma di espressione. Poiché penso che non ci possa essere una vera comunicazione se non c'è una differenza di ruoli (nell'identità non c'è comunicazione), il pubblico è per me uno dei due elementi fondamentali, necessari al teatro, e deve avere un suo ruolo, quello di pubblico e l'attore quello di attore. Non trovo per niente interessanti quelle forme, anche se storicamente necessarie, che cercano un'osmosi di funzioni, coinvolgendo il pubblico, mischiando e confondendo i ruoli. Cerco sempre di affermare un mio modo di far teatro, è vero, ma devo anche dire che all'interno del mio modo di fare teatro, ogni spettacolo è un'ipotesi sul pubblico.

Chi ha seguito le mie prove sa benissimo che sono un continuo dialogo con un nostro modello ideale di pubblico, un'ipotesi che aspetta il momento della rappresentazione per avere la verifica.

Ma è sbagliato, secondo me, pensare alla verifica in termini di successo o insuccesso, perché non bisogna confondere la comunicazione con il consenso. Non è nelle mie intenzioni condizionare il pubblico ad un consenso. Mi interessa, invece, che, da parte sua, ci sia una ricezione, che avvenga una comunicazione e se ne possa discutere. Il pubblico è libero e mi piace che resti libero. Nel consenso e nel dissenso...

LUCA RONCONI

una doppia storia di doppi

al Teatro Carignano
fino al 23 novembre 2003



Foto di Stefano Pandini

... Non è l'incesto né lo scandalo che Luca Ronconi mette in evidenza, ma il desiderio, fatale, dei gemelli di ritrovare la matrice comune. Di fare di due un solo corpo e un solo cuore. Con una sfrontatezza giovanile, ha proiettato il grande tema della gemellarità nelle più grandi dimensioni possibili, realizzando due versioni di *Peccato...* Dittico – ma ogni versione può essere vista da sola – rappresentato nella stessa scena, con la stessa regia, con gli stessi attori – e un cromosoma di differenza: la prima versione è mista (i ruoli delle donne sono interpretati da attrici) e la seconda esclusivamente maschile – e più giovane.

Interpretata solo da uomini alla sua creazione, come si faceva nel teatro elisabettiano e giacobino, *Peccato...* fu una delle prime opere rappresentate in una versione mista alla riapertura dei teatri, dopo la parente-

si cromwello-integrata.

Luca Ronconi non ha cercato un riflesso di questa vicenda né qualsiasi altra corrispondenza fra il XVII e il XXI secolo: ciò che interroga, è la declinazione delle coppie e dei generi. Infatti, i suoi personaggi entrano in scena due a due, aggrappati l'uno all'altro, dominanti-dominati, formando una creatura a quattro zampe, mostruosa e commovente. Meno uomo e donna che giovane e vecchio, maestro e allievo, una metafora del regista e i suoi attori.

Come al solito, Luca Ronconi ci dà una grande opera, in cui l'ultimo figurante interpreta la sua parte, portando perfino il suo silenzio al bel canto. Lo spostamento dei doppi e il loro confronto fa scaturire il nuovo, attraverso lo sguardo della gioventù, come se si

trattasse di rigenerare il teatro a vista. È significativo, nella versione maschile, vedere che, tranne Ippolita – che interpreta la grande folle, come nella versione femminile – i giovani non recitano "al femminile". Cercano un "al di là" del genere, in un certo modo, uno spazio ai bordi dell'interpretazione, tutta interiore, come fosse un gioco per se stessi, appena percettibile all'esterno.

Ma quando Giovanni esamina il cuore fumante della sua amatissima sulla punta della spada – come Amleto interroga il teschio di Yorik –, è lo stesso Luca Ronconi che ascolta il cuore del teatro, prima di rimetterlo in un altro cuore, maschile questa volta, per sentirlo battere in modo diverso.

JEAN-LOUIS PERRIER
(Le Monde, 15 AGOSTO 2003)

peccato che fosse puttana di John Ford regia di Luca Ronconi

prima versione:

Riccardo Bini, Stefano Corsi, Giovanni Crippa, Paola De Crescenzo, Raffaele Esposito, Pia Lanciotti, Stefano Moretti, Paolo Musio, Michele Nani, Laura Pasetti, Luciano Roman, Vladimiro Russo, Simone Toni, Barbara Valmorin, Antonio Zanoletti

seconda versione:

Riccardo Bini, Stefano Corsi, Giovanni Crippa, Pasquale Di Filippo, Raffaele Esposito, Francesco Martino, Stefano Moretti, Paolo Musio, Michele Nani, Paolo Maria Pilosio, Luciano Roman, Nicola Russo, Vladimiro Russo, Simone Toni, Antonio Zanoletti

e con

Emilio Bonelli, Luca Di Prospero, Fabio Marchisio, Emiliano Masala, Andrea Simonetti, Massimiliano Sozzi



Foto di Stefano Pandini

SEQUE DALLA PRIMA

A questo pubblico vogliamo parlare, a questi spettatori partecipi, questi compagni di viaggio e di avventure.

Con il nostro pubblico cerchiamo un nuovo teatro. Ecco, allora, che il TST fa un altro passo avanti. Abbiamo intrapreso un cammino sicuramente lungo, a tratti difficile, certo complesso. Stiamo cercando di agire su diversi livelli, seguendo prospettive e proposte molto articolate: lo facciamo nella convinzione che da questa profonda fase di mutamento possa emergere un nuovo teatro della città, uno Stabile al passo con i tempi. Produzione, formazione, radicamento nel territorio, investimenti culturali, sono le linee guida di un progetto artistico ed organizzativo di indubbio valore.

Le nostre produzioni sono state affidate a grandi Maestri, apprezzati ed amati in tutta Europa, e ad artisti emergenti, sicuramente interessanti: Luca Ronconi, Gabriele Vacis, Mauro Avogadro, Dominique Pitoiset, Laura Curino, sono solo alcuni nomi di quanti hanno trovato, nello Stabile di Torino, una casa produttiva capace di sostenere e promuovere i loro progetti creativi.

Fondamentalmente, in secondo luogo, è il vero e proprio "investimento" – culturale, artistico, umano, economico – fatto per dare vita alla Compagnia Stabile del TST.

A partire dal "Progetto Shakespeare", di grande successo, il Teatro Stabile di Torino ha dato vita ad una realtà dove far incontrare un gruppo di grandi attori, nucleo fondativo della futura Compagnia Stabile del Teatro, e i migliori diplomati della nostra scuola.

Ma la nostra attenzione alla città non si esaurisce in questi, seppure importantissimi, percorsi. Il recupero dei suggestivi edifici delle Ex Fonderie Limone a Moncalieri, la prossima riapertura del Teatro Astra, l'importante creazione della Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte (che vede il TST predisporre una struttura autonoma capace di dedicarsi ai servizi per la diffusione della cultura del teatro in Regione), sono segnali non solo di una rinnovata vitalità della struttura, ma anche di una maggiore apertura al cambiamento in atto nel tessuto sociale, urbanistico, culturale ed economico di Torino. Puntiamo sempre più ad essere, profondamente, il Teatro della città di Torino. Di una città che cambia e cresce, che si interroga e discute, che incontra e accoglie culture diverse e lontane, che si apre ad un nuovo futuro. Auspichiamo, allora, di ricevere indicazioni preziose dal nostro pubblico: speriamo che quanti amano la cultura e il teatro, infatti, sappiano leggere il significativo progresso fatto in queste due stagioni dal TST, e sappiano accompagnarci nella prospettiva di una maggiore capacità del teatro di rispondere alle esigenze, ai gusti, alle complessità, alle sfide del contemporaneo. In una società in continuo cambiamento, il Teatro Stabile di Torino vuole essere luogo privilegiato di osservazione e ascolto: e con il nostro nuovo giornale vogliamo, ancora di più, poter parlare e ascoltare.

AGOSTINO RE REBAUDENGO

/TEATRO E CINEMA, dialogo di complessità

Intervista con
Alberto Barbera



Foto di Abbas Kiarostami
tratta dalla mostra *Sulle strade di Kiarostami*
si ringrazia il Museo del Cinema di Torino

Per affrontare il tema, articolato e sempre vivo, del rapporto tra cinema e teatro, possiamo prendere le mosse da un "assunto": è in atto una nuova fase di dialogo, si avverte una rinnovata attenzione del cinema internazionale per la "teatralità", per i linguaggi e le tecniche del teatro, al punto di elaborare una nuova ipotesi di tragico del contemporaneo. Ci sono innumerevoli tracce in questo senso: da maestri, come Manuel De Oliveira, che da sempre si confrontano con un'idea di teatralità, fino al successo cinematografico di tanti attori, di scuola teatrale, come Herlitzka, Lo Cascio, Maya Sansa, Luca Zingaretti...

Qual è il suo pensiero in proposito?

I rapporti tra cinema e teatro sono sempre stati molto stretti. Sin dalle origini, infatti, c'è sempre stato un filo rosso che percorre la storia del cinema e che lega queste due forme espressive. Il cinema, ai suoi esordi, ha esplorato diverse possibilità: una di queste era proprio legata al teatro, che era una delle forme artistiche che meglio si prestava ad essere "vampirizzata" da un cinema che, allora, era ancora alla ricerca di una propria estetica e di un proprio linguaggio. Sin dai primi esperimenti di cinema muto, dunque, ci si è confrontati con il teatro: anche se mancava il supporto fondamentale della parola si trovano molti rimandi al teatro, dalla gestualità, alla scena fissa, all'inquadratura che coincideva con la quarta parete. Il legame tra cinema e teatro si è rinforzato nel primo decennio del Sonoro: con l'avvento del parlato si è registrata la tendenza opposta a quanto era accaduto sino allora, ossia il prevalere della parola sull'immagine, il ricorso sistematico ad autori teatrali che sapessero lavorare sul dialogo per la creazione dei film.

Poi, in qualche modo, il cinema ha trovato una propria dimensione, una propria estetica, autonoma, e il rapporto si è in certo modo ribaltato. Il cinema è diventato l'arte sintetica per eccellenza del Novecento, una forma espressiva che ha imposto il proprio passo a tutte le altre arti. Ed è così che il teatro, ad esempio, si è impossessato dell'idea di montaggio narrativo, dell'idea astratta e specifica della dissolvenza incrociata cinematografica...

Proseguendo in questa rapidissima carrellata storica, dobbiamo ricordare che c'è stato un recupero dell'influenza teatrale sul cinema grazie all'opera di Bertolt Brecht, che segnò molto il cinema politico militante degli anni Sessanta e Settanta: a lui si rinfacciano l'attenzione per la denuncia, il gioco di finzione cinematografica, la distanziazione...

Coi tempo, però, tutto questo è venuto meno, il dialogo si è rarefatto, ma è forse vero che oggi assistiamo ad un complesso e superiore incontro tra cinema e teatro. In questo processo senza fine di trasformazione del linguaggio cinematografico, e audiovisivo in generale, ci si colloca ad un livello più alto di elaborazione stilistica e formale.

Ci sono autori, come Lars Von Trier, che teorizzano la possibilità che il cinema – ancora di più che non in

passato – possa diventare una forma di espressione totalizzante, capace di riassumere in sé teatro, letteratura, musica. L'ultimo film, presentato a Cannes, è assolutamente programmatico in questo senso: Von Trier è regista molto complesso, forse ambizioso, e, a volte, i risultati non sono all'altezza della elaborazione teorica.

Lo stesso Von Trier è ottimo spunto per parlare del tentativo di elaborare un nuovo "tragico contemporaneo", come avviene in *Dancer in the dark*, dove fa ricorso alla struttura classica della tragedia greca, seppure mediata dal Romanticismo. A lui collegherei il giapponese Kitano, che in *Dolls* cita una storia tradizionale tutta teatrale, o ancora, quella magistrale tragedia che è *American Beauty* di Sam Mendes. È possibile definire una "nuova tragicità" elaborata dal cinema?

Direi di sì. Vorrei ad esempio ricordare *Mystic River*, l'ultimo film di Clint Eastwood, che considero un capolavoro assoluto, dove è evidente la dimensione di tragicità classica, riportata al contemporaneo. Dentro i codici di genere – si tratta, infatti, di un'inchiesta poliziesca su un crimine efferato – si insinua una dimensione di grande tragedia shakepeariana. Il finale è veramente degno del *Macbeth*: assurge alla dimensione di tragedia elisabettiana. Non solo: con *Elephant* di Gus Van Sant, ci muoviamo sullo stesso piano. A questi aggiungo, infine, *Ken Park* di Larry Clark.

Questi tre film americani rispondono alla esigenza di elaborare un'idea di tragico contemporaneo: tre film sull'adolescenza, sull'America di questi anni, che condividono, con un atteggiamento simile, la descrizione di abissi senza fine, nell'incapacità di indicare soluzioni, di individuare cause o vie di fuga. Si tratta, sempre, di un'altra America, lontanissima dai cliché del cinema hollywoodiano, vista in modo spietato, analizzata con una disperazione che affonda nel tragico. Certo, siamo nell'ambito di un cinema d'autore,

di grandi autori che hanno sensibilità, capacità di elaborazione formale e stilistica straordinaria: sono una minoranza rispetto al cinema attuale, scarsamente propenso al confronto con il reale. Ma non è difficile fare un elenco di altri artisti che condividono questo atteggiamento, come, ad esempio, Pedro Almodovar, con la sua riflessione sul melodramma...

E il cinema italiano? Oggi sembra in atto una tendenza – seppur limitata – a ricreare un'epica individuale e collettiva, investigando i grandi conflitti degli anni Sessanta e Settanta. Ma è una tendenza comune?

Ci sono, anche in Italia, alcune eccezioni. Penso a Marco Bellocchio, e per certi versi – ma con minore forza di elaborazione tragica – a Bernardo Bertolucci. *L'ora di religione* e *Buongiorno, notte* di Bellocchio sono film che vanno in quella direzione. Nel film su Aldo Moro, proiettato in un passato prossimo non troppo lontano, non è difficile cogliere i riferimenti al presente... Per il resto, il cinema italiano – se pure ha fatto passi avanti notevoli rispetto al decennio, tremendo, degli anni Novanta – vive ancora in una dimensione di grande fragilità, di autoreferenzialità dei singoli autori...

Un'ultima domanda: da sempre Torino è stata una "città del cinema", ma sembra proprio che voglia diventarlo ancora di più. Cosa succede?

Le ragioni del legame di Torino con il cinema sono storiche. Il cinema è nato qui, e c'è una tradizione, sia industriale che culturale, molto forte, tanto da rafforzare continuamente questo legame. Gli enti locali hanno investito moltissimo e continuano ad investire, individuando nel cinema un settore strategico di sviluppo per una città che è in cerca di identità. In questo senso la città di Torino segue percorsi, non del tutto inediti, che recuperano quanto di più significativo appartiene alla propria storia recente: e il cinema è, naturalmente, uno di questi settori. C'è un Museo del Cinema che ha avuto, e continua ad avere, grandissimo successo ed è un polo di promozione significativo. C'è una Film Commission che è la migliore d'Italia, ed è riuscita a richiamare un numero rilevantissimo di produzioni in città: l'anno scorso quasi un quarto della produzione italiana è passata per Torino. E la Film Commission sta ristrutturando un'area ex industriale in Borgo Dora che dovrebbe diventare un "cineteatro" che accoglierà, con uffici e magazzini, le produzioni. Ci sono i nuovi studi all'avanguardia tecnologica per la postproduzione... Dunque, quello che i nostri amministratori chiamano "sistema cinema" – con una formula forse semplice, ma che riassume bene lo sviluppo in atto – può dare risultati importanti nei prossimi anni.

E qual è stata la risposta?

Le Istituzioni, in questa fase di trasformazione, hanno un ruolo importante. Per cominciare, diamo per acquisito quello che sono stati gli Stabili: diamo per acquisita, cioè, la normale attività che questi enti pubblici hanno fatto e devono fare nel rapporto con il territorio, con i cittadini, con gli artisti, con i giovani. Attività "normale", dunque, sulla quale non vorrei tornare, altrimenti si rischia la tautologia: lo Stabile fa quanto deve fare uno stabile...

La domanda, semmai, è un'altra: come, in quest'epoca di grande comunicazione e informazione, di grande e rapida conoscenza di fenomeni culturali, si può essere ricettivi (o ricettori) di queste trasformazioni? Come essere elastici per rispondere ai cambiamenti? Credo che si debba creare una struttura molto rigida e al tempo stesso molto elastica. Attenzione: non è una questione "sindacale", ma una questione di mentalità, di attitudini. Qualcosa, insomma, che si trova maggiormente nei gruppi teatrali, nelle forme meno "strutturate" e più agili: ed è una sapienza, lì ormai acquisita, da utilizzare, da mettere in circolo anche nelle istituzioni...

Non penso, però, solo al teatro, ma anche al mondo dell'arte contemporanea, della musica colta ed extracolta, della moda: sapienze che creano mercato. Perché non è detto che il mercato vada sempre inseguito, a volte lo si può anche creare. Ci sono dei sistemi di pensiero, di organizzazione, di aggregazione che sono fuori dal teatro e non per questo sono conflittuali con il nostro lavoro, con la nostra realtà. Proprio per questo possono essere utilizzati, con aperture interessanti...

Eppure gli Stabili normalmente non lo fanno...

Gli Stabili italiani, che avevano e spesso hanno un "modo" di fare teatro legato a chi li dirige, rischiano di non rispondere più a questa realtà in continuo movimento. Si sono creati dei "cenacoli", gruppi di persone che stimano il lavoro di questo o quel Maestro. Ma così facendo rischiano, oltre tutto, di dimenticare proprio uno dei compiti "istituzionali" di un teatro stabile, ossia quello di radicare e trasmettere la cultura teatrale. Ognuno di noi interpreta a proprio modo un testo, un'opera, un drammaturgo: qui si tratta, invece, di aprire delle possibilità, di offrire versanti di probabilità di interpretazione. In questo senso, mettendo assieme queste tracce, vediamo la possibilità di modelli nuovi. Si può pensare, ad esempio, di "copiare" il sistema adottato nella musica, dove sono previsti dei "registri ospiti" o direttori ospiti all'interno di una grande struttura. Perché non nel teatro? Forse oggi i registi, i maestri, non hanno voglia di gestire una struttura, ma solo di gestire un progetto: e non è la stessa cosa. Ecco, allora, la necessaria flessibilità di una struttura che deve essere capace di

adattarsi a modi diversi di pensare il teatro... Significa – e Torino può giocare un ruolo importante in questo senso – avere rapporti con altre discipline. In città ci sono Istituzioni culturali ed artistiche di grandissimo livello che possono dialogare tra loro: penso all'Arte contemporanea, che gode di una fortissima attenzione da parte del pubblico, quasi di un tifo da stadio. Dunque: quando si parla di Fabre, di Kosuth, di Matthew Barney, parliamo di maestri che lavorano, naturalmente, in una interdisciplinarietà di generi e modi. Ecco, a Torino si può percorrere questa strada, dal momento che la città esprime grande sensibilità verso il contemporaneo, mentre il resto d'Italia, al contrario, sembra piuttosto in ritardo. Dobbiamo solo tessere una rete tra queste istituzioni, tra queste arti. Non dimentichiamo che il marchio dello Stabile di Torino è stato disegnato da Paolini: l'arte povera aveva già incontrato il Teatro...

E le Olimpiadi? Cosa farà il TST per l'appuntamento del 2006?

Probabilmente ci sarà un grande progetto per le Olimpiadi, a cui stiamo già lavorando. Ma quel che importa dire, ora, è che cerchiamo di rimettere al centro della nostra attività le produzioni di spettacoli. È una delle attività storiche degli Stabili, ovviamente, ma noi cerchiamo di riproporla proprio all'insegna di una molteplicità di sfaccettature. Organizzare spettacoli non è un fattore neutro, allora occorre trovare una struttura organizzativa che sappia rispondere a queste sfaccettature: significa pensare, ad esempio, che abbiamo bisogno di molte più persone, e allora cerchiamo di formare tecnici e operatori; significa pensare a strutture che sappiano produrre altri posti di lavoro, altri luoghi attivi...

Se questa è la parte "umana" del discorso, che comporta anche il "decentramento" di molte attività, è implicata anche una riflessione ampia sugli spazi teatrali.

Ossia?

Partiamo dal recupero di uno spazio storico come il Carignano, che fa parte della storia del teatro italiano. Ma non basta: c'è la necessità di spazi completamente diversi. La produzione italiana, timidamente, comincia ad utilizzare tipologie di sale, di spazi differenti non più per "necessità", ma per "scelta". Cambia notevolmente l'approccio: non ci adattiamo più ad un capannone, ad una palestra, ma chiediamo sempre spazi attrezzati, qualificati, capaci di rispondere al disegno registico e scenografico. Quella che era una spinta dettata da necessità si formalizza: ecco, dunque, la nostra attenzione per allestire adeguatamente il Teatro Astra, le ex Limone, gli spazi ex-industriali che si sono liberati...

Veniamo alla Stagione: apertura affidata a Luca Ronconi, scelte produttive importanti, un evento come "Domande a Dio" curato da

Gabriele Vacis. Molta carne al fuoco...

Abbiamo separato la Produzione dalla Distribuzione: erano ambiti talmente ampi che l'una rischiava di uccidere l'altra. Autonomizzare significa anche poter sviluppare: quindi dividere le due vocazioni, che poi si unificano nella pratica del palcoscenico, è stato un primo passo importante.

Poi ci sono le scelte che abbiamo fatto. Quando uno spettacolo deve "girare" è, per forza di cose, limitato: uno spettacolo che deve andare in tournée viene pensato, da subito, con la sua scatola di contenimento. Ma un teatro importante come lo Stabile di Torino può fare scelte diverse: da un lato dare spazio, come d'abitudine, a spettacoli che dovranno circolare; dall'altro creare eventi che possono essere visti solo a Torino. Oppure che nascono sin dall'inizio con partner che vogliono ricostruire condizioni simili a quelle in cui è stato concepito lo spettacolo. Questo significa una cura nell'accoglienza molto maggiore, assolutamente non standardizzata...

All'interno di questo progetto generale, ci sono le nostre scelte. Un primo percorso parte da *Don Chisciotte*, che abbiamo ripreso; passa per il *Wilhelm Meister* e arriva alla *Comédie Humaine*: è un viaggio dal Seicento all'Ottocento, che indaga il passaggio dalla fantasia al denaro, dall'incertezza totale al determinismo assoluto. Un viaggio che testimonia come, in duecento anni, sia totalmente cambiato l'approccio al mondo.

Un altro percorso è quello legato ai grandi appuntamenti di tipo "sociale", con eventi come *Domande a Dio*, o gli spettacoli a San Salvatore: a Torino esiste un mondo, a volte difficile, certo complesso, con cui occorre avere un confronto sistematico e profondo.

Infine lo spettacolo di Mauro Avogadro, *Il Benessere* di Franco Brusati: non parliamo di Ibsen o di Shakespeare, ma di drammaturgia italiana. Quando possiamo ricordare i nostri tentativi importanti di scrittura, di una scrittura che conosceva bene la tradizione, ci troviamo di fronte ad artisti molto interessanti, capaci di spaziare – come Brusati, come Flaiano – dal cinema, alla televisione, al teatro. Ora, nel decennale della morte di Brusati, pochi ricordano che quest'uomo ha firmato *Pane e cioccolata*, come si sa ancora poco di come Flaiano abbia lavorato con Fellini... Senza questi esempi forti, eppure dimenticati dal teatro italiano, non si crea una nuova drammaturgia contemporanea.

Questo apre il tema del ricambio generazionale, la crescita di nuove leve: al TST è molto attiva la Scuola. Può bastare?

Il "Progetto Shakespeare", dello scorso anno, è stato significativo: un gruppo di giovani attori ha lavorato, alla maniera tedesca, provando e replicando, con registi diversi. Il gruppo, poi, non si è disperso: alcuni lavorano con Vacis, altri con Avogadro, e insieme affronteranno altre iniziative della prossima stagione. Su questo gruppo di attori abbiamo investito, e anche loro hanno investito. Ma la prospettiva si deve allargare, pensando ad un teatro non sempre "povero" di attori. Non possiamo immaginare sempre e solo testi per uno o due attori: ci sono lavori pensati e scritti per molti interpreti. Lavori complessi, che richiedono una sapienza differente, come accade nel Teatro d'Opera, dove una regia capace sa muovere le masse, mentre una regia timida o inesperta normalmente risulta molto statica...

Dunque nuovi registi oltre che nuovi attori?

Esistono dei registi non "nuovissimi", ma nemmeno "vecchi", che devono essere aiutati. Ecco il compito della direzione artistica. Un direttore artistico deve porsi come committente e non solo come "collezionista", deve saper individuare e scommettere su un regista. Penso sia il ruolo della direzione artistica abbinare, consigliare, discutere, avviare confronti: è una prassi da riscoprire, che in pochi fanno, magari perché non si sa bene cosa chiedere, oppure perché si ha paura di esprimere un giudizio, di fare una considerazione. Ma ad un soprano nessuno chiederà mai di cantare da tenore, no?

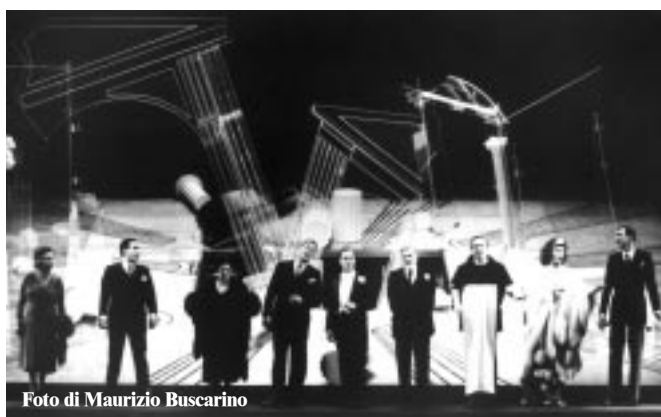


Foto di Maurizio Buscarino



Nelle sue risposte si avvertono molti rimandi alla musica, alla prassi musicale: è un punto di riferimento?

Ho un rapporto personale, fisico, con tutta la musica. Amo il "largo" più dell'"andante", ma questo è un altro discorso... In realtà il sistema musica ha alle spalle una tradizione e una metodologia – messa continuamente in discussione – da cui deriva un sistema di valori semplice ma efficace: canti bene o canti male, suoni bene o suoni male... E questo è chiarissimo, a New York come a Pechino come a Londra. Nella prosa, invece, non c'è questo sistema: si è disgregato, forse perché troppo invecchiato; si è cristallizzato ed è diventato "accademia", o, infine, è diventato una ricerca senza nulla da confutare.

Non si può pensare che il teatro nasca il giorno in cui qualcuno inizia a vederlo. Noi dobbiamo conoscere e trasformare: conoscere intellettualmente, e nel caso degli attori, conoscere tecnicamente. E invece ho l'impressione che, nella prosa, spesso ci troviamo di fronte a tecniche inventate al momento. E perciò – a differenza della musica – non trasmissibili. Se si ha un'esigenza profonda di comunicare concetti, sensazioni, impressioni, e non esiste la tecnica, si spalanca, in tutta la sua evidenza, il dramma artistico. Entriamo in una sfera molto delicata, che non attiene tanto al Romanticismo, ma semmai al dramma del Novecento. Se un artista vuole esprimere un concetto, e la tecnica che ha a disposizione e che conosce non gli consente di farlo, espone il dramma: l'esempio è quello dei maestri della pittura, o dei grandi musicisti, costretti a rompere con la struttura, come fece, per citarne uno, Wagner che si affidò ad un magma ininterrotto di musica... È una sensazione fisica di malessere: fino a che non si trova la tecnica espressiva adeguata si vive nel malessere. Ma se l'artista non riesce a superare quel malessere, non riesce cioè a trovare la tecnica adeguata, resta relegato alla sua individualità, al suo problema personalissimo, non modifica l'arte, non interpreta il suo tempo, non comunica, non raggiunge gli altri. Quel che mi preme sottolineare è che non è possibile semplificare: non bastano pacche sulle spalle, non bastano "sì, però...". Dobbiamo trovare l'essenza, la tecnica. Per questo la musica è un esempio interessante: pensiamo a Ravel, al suo *Bolero*, che anticipa ogni sperimentazione sulla serialità. Ma perché lo aveva fatto? Cosa succedeva in quel momento artistico? La società come si stava modificando? Curiosamente tutto ciò ha a che fare con la memoria, con un recupero della memoria che non esclude il pubblico. Anche il pubblico rischia, infatti, di perdere la propria memoria, di non sapere cosa è stato fatto: ne emerge un circuito vizioso, non virtuoso, per cui tutti si "accontentano" di quello che vedono. E la prosa rischia di diventare una disciplina formalmente dilettantistica rispetto alla musica e alla danza.

Questo giornale si chiama "Teatro/Pubblico": cosa si aspetta

dal pubblico?

A Torino il pubblico è molto interessante: è avido e trasversale. Riconosce le cose importanti e i "tentativi". Conosce profondamente il contemporaneo. Ha un istinto alla scelta, e per questo appare sempre soddisfatto, proprio perché sa come inquadrare gli spettacoli e gli artisti, sa dove collocarli, sa se sono Maestri o emergenti. Ed è una cosa eccezionale in Italia, dove normalmente ogni "tentativo", ogni "prototipo" viene preso per "opera d'arte" compiuta e finita...

Ma occorre anche fornire, a questo pubblico, ulteriori strumenti di decodifica e analisi. Prendiamo ad esempio un qualsiasi Dvd, dove si possono vedere i backstage, ascoltare interviste, focalizzare alcune scene. Sono possibilità ulteriori di lettura dell'opera. E trovo che questo approccio potrebbe e dovrebbe venir applicato anche nel teatro.

Ecco, allora, il nostro Centro Studi che può essere un punto di riferimento in questo senso: il pubblico che ha visto il video fatto da RaiSat su *Peccato che fosse puttana* è più preparato e vedrà l'allestimento in altro modo. Come avviene nell'Opera, dove il pubblico conosce a memoria, o quasi, la partitura. Certo, c'è chi cerca semplicemente la conferma di quanto sa già, ma c'è anche chi vuole scoprire variazioni e differenze, fedeltà e tradimenti. Abbado, Muti, Kleiber interpretano a loro modo Brahms o Mahler: è questo che fa vivere una tradizione, e, al tempo stesso, la rinnova.

Vorrei tanto, allora, che si riuscisse ad arrivare davvero ad un teatro che non c'è, quel teatro che ci interessa profondamente. Vorrei trovare un dialogo, un modo di lavorare in comune tra artisti, esaltare la teatralità di luoghi non abituali.

Per farlo servono occhi da poeti e serve un pubblico poetico, che affronti l'arte con poesia, non solo da "consumatore", o da cittadino che ha diritto al teatro. Se ci fosse questa attitudine poetica, anche gli artisti sarebbero spinti ad andare oltre, a mettersi a nudo, a tentare qualcosa di più. E in tale caso la forma non è importante, non è questione di tradizione o novità: è più interessante quanto l'artista si mette a nudo, sinceramente. Abbiamo bisogno di poesia, in questo momento...



Foto di Michele D'Ottavio

Mauro Avogadro: tornare a Brusati, con il piacere di illuminare un mondo



tortona
teatro civico
15 e 16 novembre 2003

parma
teatro due
dal 25 al 30 novembre 2003

di
Franco Brusati
con
**Elisabetta Pozzi,
Luca Lazzareschi,
Anita Bartolucci,
Marco Toloni,
Irene Ivaldi**
e con
**Andrea Bosca,
Francesca Bracchino,
Noemi Condorelli,
Elisa Galvagno,
Gianluca Gambino,
Mariano Pirrello,
Alessio Romano,
Olga Rossi**

regia di
Mauro Avogadro

Proporre sulle scene italiane *Il Benessere* di Franco Brusati, a distanza di quarantaquattro anni dalla prima, significa tornare ad illuminare un mondo. Il lavoro, che fu accolto da grande successo di pubblico e critica (seppur con qualche parere contrastante), segnava il debutto, come drammaturgo, di un artista complesso ed eclettico come Brusati. Sceleggiatore, regista, autore a tutto campo, Franco Brusati fu sempre attento alle evoluzioni ed involuzioni della società italiana, di quella borghesia fotografata nel momento di massimo apice, finalmente libera di godere del proprio "benessere" dopo gli orrori della Guerra, e già sull'orlo di una irreversibile crisi morale.

Allora, Avogadro, che senso ha, oggi, tornare a Brusati?

Un primo motivo che mi ha spinto ad affrontare *Il Benessere* di Brusati, è legato al gusto personale. Mi sono innamorato di questa commedia negli anni Ottanta, ossia quando recitavo ne *La donna sul letto*, altro lavoro teatrale scritto dallo stesso Brusati. *Il Benessere* è, per me, una commedia che sta in quella zona della mente, o della scrivania, dove sono conservate le cose che si vogliono fare, prima o poi, nella vita.

Ma non solo: ho incontrato l'entusiasmo di Elisabetta Pozzi, che mi ha chiesto di mettere in scena, assieme, proprio *Il Benessere*, e, ovviamente, mi ha trovato entusiasta della proposta. Una combinazione, dunque, nell'incontro tra i desideri della futura protagonista e il mio desiderio.

Rileggendo il testo, poi, a distanza di qualche tempo, ho capito che Franco Brusati riesce a raccontare molto del mondo di oggi. Non cerco "attualizzazioni" del testo: quel che è impressionante, invece, è proprio come emerge, dall'opera, una "natura" tutta italiana assolutamente inalterata. Un modo di essere italiani, allora come ora. Con *Il Benessere* ci troviamo di fronte ad un mondo che è uguale a se stesso al punto tale che suonano ancora vivissime quelle battute tipiche di persone che vivono totalmente assenti rispetto al mondo. Sono degli indifferenti, uomini e donne che non vogliono essere inseriti nel mondo, disinteressati alle questioni politiche ed economiche...

il talento di un artista dimenticato...

Chi si ricorda di Franco Brusati? Probabilmente pochi, vista quella mania, tutta italiana, di archiviare in fretta intelligenze scomode e creatività inusuali. Si potrebbe ripercorrere il Novecento con una "Storia della letteratura italiana dimenticata", e si avrebbe un volume con scritti di sorprendente bellezza: Bontempelli, Rosso di San Secondo, Landolfi, Bilenchi, Betti, Joppolo, Massimo Dursi, Parise, Raffaele Orlando, Savinio, Buzzati...

E Brusati, purtroppo, figura nell'elenco. Purtroppo: perché questo regista, scrittore e sceneggiatore milanese, scomparso dieci anni fa (nel 1993), ha lasciato opere significative, tanto che un critico come Ruggero Jacobbi ne parlava come di un «rinnovatore del teatro borghese». E se, con un poco di esercizio, ripercorriamo alcune delle pagine scritte da Brusati, nei diversi linguaggi con cui esprimeva il suo irrequieto

mondo, troviamo titoli che immediatamente illuminano la memoria: basti pensare al suo lavoro nel cinema, dagli esordi come aiuto-regista di Castellani e Rossellini, all'opera prima – di scarso successo – *Il padrone sono me!*, del 1956, per poi passare a *I tulipani di Haarlem*, del 1970, film in cui profonda era l'analisi psicologica dei personaggi, fino a *Pane e cioccolata*, del 1974, con Nino Manfredi, forse la sua opera più riuscita e *Lo zio indegno*, con Vittorio Gassman, ultimo lavoro, del 1989, prima del ritiro definitivo.

Ma è proprio nella scrittura teatrale che Brusati raggiunge eccellenti risultati: la rivelazione fu proprio con *Il Benessere*, grande successo nel 1959 al Teatro Valle di Roma.

Successo bissato con *La fastidiosa*, premio Idi 1963, spettacolo interpretato da un cast eccezionale: Salvo

Randone, Giuliana Lojodice, Neda Naldi, Mario Chiochio, Giusi Raspanti Dandolo e Antonio Pierfederici. Il lavoro fu accolto con calore.

Maestro di dialoghi divertenti e feroci, al tempo stesso brillante e cupamente disperato, Brusati scandagliava inesorabilmente l'abisso della famiglia e della coppia, intuendo – dietro l'apparente "benessere" del boom economico – lo sfaldarsi morale, pubblico e privato, di una società allo sbando. Qualche risalto ebbero anche le creazioni successive, come *La pietà di novembre* (1966), *Le rose del lago* (1974), *La donna sul letto* (1984) e *Conversazione galante*, scritta nel 1987. Autore di respiro europeo, dunque, capace di collocarsi sulla scia di Osborne, Anouilh, Albee: Franco Brusati è stato osservatore attento e caustico di un mondo che, inesorabilmente, rischia di dimenticarlo.

ritratto di Franco Brusati



Ecco, questa credo che sia una caratteristica piuttosto diffusa, ancora oggi, nel nostro Paese. Ed è di questa umanità "all'italiana" che racconta Brusati.

E lo fa mascherando la sua acuta analisi dietro un'apparente leggerezza...

Nei personaggi di Franco Brusati si nasconde una natura – di cui, in fondo, sono in qualche modo innamorato – decisamente italiana, una natura un po' bonaria e un po' cialtrona. Che comunque ancora preferisco a certo rigore assoluto e a manie colonizzatrici di altre nazioni. Ecco: *Il Benessere*, una commedia che regala grande divertimento, presenta un'Italia in cui la gente vive in modo assolutamente individualistico, senza alcun legame con la realtà. E solo in quel mondo tutto "nostro", in quel diffuso disinteresse, si è potuto concretizzare il Ventennio fascista, o le tante vicende politiche che si sono susseguite fino ad oggi...

La critica teatrale di quegli anni notò certo la ribellione pacata di Brusati, ma anche, e soprattutto, la ferma condanna della assoluta perdita dei valori di una società. Raccontata con ironia, con un riso amaro: però quella di Franco Brusati fu una presa di posizione...

La natura allo-borghese permetteva ad un autore come Brusati di essere assolutamente graffiante, senza risultare, però, così perentorio come poteva apparire Pier Paolo Pasolini, nel suo altissimo impegno civile, affrontando tematiche simili. In fondo Brusati era, comunque, un eterno ragazzo di buona famiglia, ma – in questo ambito – prendeva posizione: in modo ironico, graffiante, eppure con la consapevolezza di trovarsi di fronte all'Italia che si stava perdendo. In Franco Brusati il gesto di denuncia veniva colorato da un affetto profondo per la natura italiana: e lo vediamo anche nei film, basti pensare al personaggio interpretato da Nino Manfredi in *Pane e cioccolata*. Nonostante la sua grande cultura

mittleuropea, Franco preferiva "l'emigrante" tutto italiano ad un "autostero tedesco"...

Leggendo il testo si avverte un notevole scarto strutturale: // Benessere, come è stato notato da molti, si apre come una pochade, per poi evolversi in un dramma e sfociare nella tragedia, con toni grandguignoleschi. Una contraddizione?

No. Credo sia, anzi, una caratteristica fondamentale della scrittura e della natura di Brusati. Anche nelle altre commedie, quello che si nota – e se ne discuteva, almeno quando questo autore era oggetto di grande attenzione critica – era proprio il passaggio dall'ironia ad un tragico che rischiava, però, di suonare retorico. Ma credo che questo modo di procedere fosse assolutamente voluto: probabilmente Brusati pensava che bisognasse esprimere la condizione tragica senza pudori, senza il timore di esporsi. Credo che questo modo di porsi possa derivare dalle sue prime esperienze di sceneggiatore nel cinema neorealista italiano. Nel suo Dna artistico rimase quel retaggio: solo che le storie neo-realiste, così popolari, non correvano il rischio della retorica. Passando, invece, al mondo borghese, le stesse storie suonano "eccessive". Lui stesso, comunque, avvertiva questo rischio, e quando, nelle sue commedie, diventava totalmente sentimentale, subito dopo si affrettava a rompere quella situazione con un intervento assolutamente sarcastico: il Brusati autore si diceva, da solo, di non esagerare...

Frutto di uno sguardo autoironico?

Franco Brusati era un uomo decisamente sentimentale, un italiano con il cuore in mano. E siccome sapeva di avere questa "fragilità", rispondeva al suo eccesso di sentimento con uno sfiggio. Se ho conosciuto bene Franco, credo di poter dire che questa fosse proprio la sua natura. E quindi le commedie seguono, naturalmente, questa struttura.

Il mondo che raccontano i personaggi di Brusati è dunque un mondo di benessere solo apparente, il mondo sospeso degli anni "un po' prima del piombo", come direbbe Cesare Garboli...

Non dobbiamo dimenticare che l'Italia del Dopoguerra era animata dal desiderio di stare bene, in allegria, in un benessere non solo economico. Uomini e donne avevano vissuto il buio e il dolore della guerra, e la reazione era, a volte, un forzato e artificioso bisogno di benessere, di allegria. Come, per fare un esempio più recente, è accaduto nella Spagna del dopo-Franco.

La crisi dei valori viene anche da questo: dopo aver tirato il fiato, superati gli orrori della Guerra e della dittatura, dopo l'entusiasmo iniziale sono ricominciati i problemi. Ecco, allora, il disincanto di chi si accorge che i problemi, in fondo, sono sempre gli stessi...

Dunque un'Italia che si solleva dal baratro, ma che sta per precipitare in altri abissi...

Sembra quasi che Brusati abbia colto l'intervallo tra una catastrofe e l'altra, ma con la consapevolezza di entrambe. Poeticamente emerge quella mancanza di valori che, dopo la ricostruzione, è tornata a farsi sentire nella nostra società. E da lì è cominciato quel degrado culturale che ancora ci accompagna: l'ha mosso i primi passi una società culturalmente dispersa, snaturata.

L'imposizione del mito americano ad una società contadina, sopravvissuta alla Guerra, ha portato a quella schizofrenia culturale assolutamente riconoscibile ancora oggi. Vivere sempre "al massimo", come la protagonista della commedia, è rappresentativo di un mondo che perde i valori perché non si pone più domande: ci troviamo di fronte a nature che hanno, nella propria interiorità, il bisogno profondo di "altro" oltre al benessere.

Ma questo bisogno non affiora, e quindi la propria esistenza è vissuta con leggerezza assoluta, deponendo qualunque interrogativo fondamentale, qualunque dubbio. Si perde così l'impegno civile, culturale, religioso...

L'allestimento di *Il Benessere* è, in un certo senso, una scommessa. Evidentemente, riproporre sulla scena italiana un testo quasi dimenticato, ha una valenza speciale. Cosa si aspetta?

Che Franco Brusati venga riconosciuto per il grande autore teatrale che è. E vorrei, in seconda battuta, dimostrare che tanta drammaturgia contemporanea spesso è inconsapevolmente debitrice di queste opere, purtroppo dimenticate...

il cinema senza etichette di uno "straniero"

Franco Brusati era un personaggio anomalo nel panorama sia del cinema che del teatro italiano. È stato uno degli autori teatrali più quotati del dopoguerra e, al tempo stesso, regista cinematografico e sceneggiatore, ed ha avuto successo in entrambi i campi. Ma era anomalo perché considerato un autore poco italiano...

Lui stesso si definiva "straniero in patria", a volte con orgoglio, altre con rammarico. Ma non corrispondeva ad alcun "filone" riconoscibile né come autore drammatico né cinematografico. Aveva uno stile molto personale, rigoroso; e in qualche modo, già la prima commedia, *Il Benessere* è indicativa della sua moralità, del rigore. Si avvertiva la voglia di fustigare i costumi di un Paese che sentiva molto rilassato... Aveva la caratteristica di prediligere il "dolceamaro". Pensava e sosteneva, giustamente, che si poteva essere fustigatori solo se si riesce a far sorridere la gente. Era anche il suo modo di essere, di vivere: Brusati era un grande raccontatore, brillante, che poteva gelare tutti con una battuta... Si era accostato al cinema come sceneggiatore, poi ha lavorato come aiuto-regista di artisti come Camerini, Rossellini e altri grandi autori. Ed è stato molto stimato ed apprezzato. Ma il suo percorso di autore è stato decisamente altalenante, anche perché intervallava i film al teatro e quando tornava al cinema, dopo un grande successo in prosa, si trovava a dovere "ricominciare" da capo, ogni volta. Ha dovuto aspettare un lavoro come *Pane e cioccolata* per essere finalmente riconosciuto anche a livello internazionale. Questo film è stato uno dei maggiori successi italiani all'estero nel Dopoguerra: in Francia come negli Stati Uniti, dove è stato addirittura doppiato, e dove ha registrato uno dei maggiori incassi del nostro cinema...

Ma Brusati era un solitario dell'anima, soffriva di non sentirsi a proprio agio nel mondo. E, nell'ultimo periodo della sua vita, questa sofferenza è sfociata in depressione... Insomma, il percorso di Brusati nel cinema è stato segnato da momenti fantastici di successo, di grande accettazione, e di altri di enorme solitudine, di incomprensione... E invece le sue opere comunicano ancora tanto. Ho visto una proiezione di *Pane e cioccolata* all'ultimo Festival di Locarno, con cinquemila persone stipate nella Piazza Grande. Ed è stato incredibile vedere la reazione di risate, di consenso, anche e soprattutto da parte di chi non aveva mai visto il film...

ANDREA OCCHIPINTI



Nino Manfredi in *Pane e cioccolata*



/un cocktail distruttivo

L'ultimo suonatore si pone all'incontro di due folle: la follia della parola e quella della musica. La prima porta il marchio violento e fragoroso di Karl Valentin, l'autore e attore di Monaco che infiammò di delirio comico la Germania degli Anni Venti e Trenta; la seconda scaturisce dal tritotano sonoro della Banda Osiris, capace di trasformare qualunque musica - dalla sublime alla dozzinale - in controcanto buffonesco, parodistico, inviperito, crucciato. Il cocktail è distruttivo. Pensate: Eugenio Allegri che corre a perdifiato da un'assurdità all'altra, da un paradosso a una logica delirante; e la Banda che gli sta alle costole, lo sfotte, gli salta in testa, gli fa il verso, lo svia, lo spinge nell'angolo della sopravvivenza scenica.

Non è semplice. Per non scendere nel goliardico occorrono saldezza interpretativa e solidi ancoraggi. Occorre soprattutto che il delirio abbia un'organizza-

zione ferrea e sia imbullonato in un intreccio drammaturgico a prova di sabotatori. Ed è qui che interviene la grandezza di Valentin. È qui che si misura la genialità di un artista capace di anticipare generi e mode, le invenzioni lessicali di Joyce e l'assurdo di Ionesco.

Figlio di tappezziere, Valentin immaginava per sé una carriera di clown musicale. Diventò un'altra cosa. Ci ha lasciato 400 testi tra commedie e sketch, qualcuno dei film da lui interpretati e una leggenda d'attore uguale a quella di nessun altro.

Bertolt Brecht, che lo considerava un suo maestro, più di Büchner e di Wedekind, diceva nel 1922 che, osservandolo, si aveva la sensazione precisa che quest' uomo non venisse a fare dei pezzi comici, ma che lui stesso fosse un pezzo comico vivente.

Alto, magrissimo, la bombetta in testa, il naso a punta, le gambe come giunchi ma con l'appariscenza bitorzo delle ginocchia, Valentin si esibiva nelle birrerie di Monaco riversando sugli spettatori un diluvio di parole con le quali polverizzava l'ordine borghese e la seriosità germanica. I fratelli Marx provavano da lì.

Uno dei pezzi più famosi (che troviamo giustamente nello spettacolo in scena al Gobetti) è *Tingeltangel*. Occupa la parte centrale dell'*Ultimo suonatore*. Racconta il tentativo di eseguire un concerto con un'orchestra riotosa, capricciosa, cavillosa, renitente agli ordini (si fa per dire) di un direttore indegno di tale qualifica. È un pezzo irresistibile, ma non l'unico. C'è il *Teatro dell'obbligo* trasformato da Allegri nell'*Intervallo dell'obbligo*. C'è la *Lettera d'amore* tutta giocata sulla variazione ossessiva di una sola parola: scrivere. C'è *Il finimondo* e c'è *Padre e figlio discutono della guerra*. Parole, rovesciamento di prospettiva, abbagli mentali. E la Banda Osiris interviene come un dinamitaro da circo: con musiche e improvvisazioni che, se avessero un corpo, se avessero una faccia bistrata e attonita, sarebbero la più irresistibile incarnazione del clown

OSVALDO GUERRIERI



/l'ultimo suonatore

liberamente tratto da
Tingeltangel di Karl Valentin

scritto, interpretato e realizzato da
Banda Osiris e Eugenio Allegri

**teatro gobetti
fino al 9
novembre 2003**

dalla bocciofila all'Olympia

Prendere o lasciare: in dieci anni non è venuto a patti con nessuno, non ha sottratto una virgola alla sua poetica, non ha rinnegato la nobiltà della canzone d'autore, non ha rinunciato al suo swing mordente, non si è tagliato i baffi.

Recanati, Bocciofila, 1993: Gianmaria Testa da Cuneo, sconosciuto vincitore, sale sul palco della Rassegna della Canzone d'Autore e sussurra roco, leggero come una mongolfiera, denso come il vento che la trascina. Di vento e mongolfiere parlano le sue canzoni, di salsedine, fumo, ombre, lampi, conchiglie e, in fondo, fino in fondo, amore. Lo ascoltano i francesi lungimiranti e se lo portano all'Olympia. Trionfo. Seguono le domande canoniche di cronisti svagati, per le prime pagine dei quotidiani italiani: «È vero che sei un capostazione di paese, figlio di contadini? assomigli di più a Paolo Conte o a Ivano Fossati? perché sei più famoso in Francia che in Italia?». Per delega, rispondono gli amici: «Fatti suoi, fatti loro, fatti vostri».

Però scorrono i ritornelli che restano, le parole che scavano, le atmosfere che avvolgono, i suoni che sveltano: fanno il giro dei capillari sanguigni di quel poco d'Italia non ancora vetrificata dai tubi catodici. La gente è ancora alla ricerca di un nuovo Tenco, di un Buscaglione, di un Piero Ciampi. I dischi vendono copia dopo copia e si consumano. Gianmaria passa con disinvolture dal palco del Regio (Torino) ai vicoli oscuri di Gezazzano (Roma), alla ribalta dell'Olimpico (Vicenza). Gianmaria Testa viene promosso a Gianmaria Testa anche in Italia.

Roma, Teatro Valle, 2000: «Come fai, orso delle nebbie ferroviarie, ad avere tanti amici?».

«Fatti nostri».

I progetti e le esibizioni con i vari Marco Paolini, Erri De Luca, Arthur H, Banda Osiris, Pier Mario Giovannone, Enrico Rava, Gabriele Mirabassi, Rita Marcotulli, Mario Brunello, Luciano Biondini, Fausto Mesolella (l'unico al mondo che avrebbe potuto convincerlo a cantare una canzone napoletana) sono le uniche mediazioni culturali concesse dal musicista. In epoca di messaggi usa-e-getta, non è facile che l'essenziale, senza concessioni, diventi ricchezza interiore. Scrive Erri De Luca nella prima pagina del libricino che accompagna l'ultimo disco (*Altre latitudini*) di Gianmaria Testa:

«Le tue canzoni servono a un ragazzo per improvvisarsi uomo, servono a un uomo per tornare ragazzo».

Torino, Teatro Gobetti, 2003: gli arrangiamenti sono sontuosi, le sonorità perfette, lo show di livello internazionale. Circondata da chitarre, contrabbassi, clarinetti, percussioni degli uomini-ragazzi Enzo Pietropaoli, Piero Pozzo, Philippe Garcia, la voce di Gianmaria Testa sceglie le toppe del ricordo e si inerpicia sui rampanti della visione. La voce dell'eternamente baffuto, occhialuto, infagottato, sognante, terrigno, evocativo, autore di ammalianti parole in pentagramma e di dirampenti note impagnate, Gianmaria Testa, per la cronaca e per la storia.

MASSIMO PASQUINI

/gianmaria testa quartetto

con

**Gianmaria Testa (voce, chitarre)
Enzo Pietropaoli (contrabbasso)
Piero Pozzo (clarinetto, sax)
Philippe Garcia (batteria)**

**teatro gobetti
dal 25 al 29
novembre 2003**



/molière fa paura...

Jean-Baptiste Poquelin avrebbe voluto essere un attore tragico. Ma si dice che Molière avesse una grande difficoltà nella declamazione dei versi: voce sorda, articolazione affrettata. Questi "difetti", però, lo rendevano unico e inimitabile nella Commedia. Ma dietro il riso e l'eredità dei Comici dell'Arte, c'è sempre, in Molière l'aspirazione o soltanto il "sogno" della Tragedia. Una tragedia non eroica, non ipertrofica, ma una tragedia sporca, nera, che nasce da una storia "schifosa".

Gli eroi di queste storie schifose sono comuti, misantropi, arrampicatori sociali, avari, piccolo borghesi, malati... malati a tutti i costi. Malati fino alla morte. Malattia di vivere che divora e uccide questa strana umanità che si presenta con una bizzarra diversità fisica e psicologica.

Mettere in scena Molière fa paura. E *L'Avaro* è un testo che fa paura. Paura per la sua ambiguità e inafferrabilità.

Arpagone è proprio un caso clinico. È un mostro senza saperlo. Incosciente come un bambino.

Vecchio-bambino o Bambino-vecchio, con la paura lancinante della vecchiaia e della morte.

Sessant'anni non sono poi così tanti, ma sono abbastanza perché la morte diventi il pensiero dominante della propria vita. Pensiero dominante e Voluttà della Morte.

Soprattutto se (come recita la didascalia) Arpagone "tossisce". E noi sappiamo che Molière è morto di... "Tosse"...

Allora questa sporca, ridicola, tragedia di un ridicolo uomo-vecchio-bambino, con la voluttà della morte, questa commedia dolorosa di un padre odiato dai figli che vivono in una casa dominata dal lutto della madre morta... Si... Può mettere paura...

Ma nel contempo essere una stimolante sfida per il regista che la deve mettere in scena.

GABRIELE LAVIA



l'avaro di Molière traduzione di Cesare Garboli con **Gabriele Lavia** regia di **Gabriele Lavia** **teatro alfiere** dal 25 al 30 novembre 2003

malosti: jon fosse come bergman

Inverno è la storia di un incontro. Ma... questo incontro è una coincidenza o fa parte di un gioco che noi ignoriamo?

Un uomo e una donna, di cui non sapremo mai i nomi, forse una prostituta e un timido impiegato, intrecciano i loro corpi e le loro parole affrontandosi in una lotta di seduzioni e silenzi, alternativamente in uno spazio aperto (un parco cittadino) e in uno spazio chiuso (una stanza d'albergo).

È la storia di un amore, ma l'atmosfera è quella di un'ora enigmatica, di un mistero; del resto Fosse è interessato a cosa c'è sotto le parole, nelle pause, nei silenzi e i frammenti di conversazione sono orchestrati con un ritmo fortemente musicale, che sembra dettato dalle emozioni e dal conflitto interiore dei personaggi.

E questo suono interno dà il tono a tutto lo spettacolo, costringendo gli attori ad un attento esame dei più minimi impulsi, del rumore del loro respiro, coinvolgendo gli spettatori in questo gioco delle emozioni, giocato nella più assoluta essenzialità scenica e di sentimenti, tutto a fior di pelle.

E la sensazione che rimane addosso, oltre ad un forte senso di spazialità spazio-temporale, è quella di un testo onirico, poetico e fragile, doloroso e pungente, ma scandito da una ironia continua e leggera.

Jon Fosse viene considerato il nuovo Ibsen, ma a me questo testo, e in genere tutta la sua produzione teatrale, ricorda il miglior Bergman, in quell'alternarsi magistrale dei toni e delle più minime emozioni.

VALTER MALOSTI



teatro gobetti dall'11 al 23 novembre 2003 **/inverno**

di Jon Fosse
traduzione di Graziella Perin
con
Michela Cescon e Valter Malosti
regia e spazio scenico di
Valter Malosti

/John Ford su grande schermo

Era il 1971, quando il regista Giuseppe Patroni Griffi si accostò a *Peccato che fosse puttana*, l'opera di John Ford, per realizzarne una versione cinematografica. Il film, dal titolo *Addio fratello crudele*, fu interpretato, tra gli altri, da Fabio Testi, Charlotte Rampling e Oliver Tobias. La sceneggiatura, realizzata dallo stesso Patroni Griffi con Carlo Carunchio e Alfio Valdarnini, opera non pochi cambiamenti rispetto all'originale: la vicenda, anziché a Parma, si svolge a Mantova, dove fa ritorno Giovanni, universitario a Bologna. Qui ritrova la sorellastra Annabella, da lui lasciata ancora bambina e ora divenuta una bellissima ragazza. Tra i due esploderà la passione incestuosa che porterà alla tragedia finale. Grazie al Museo Nazionale del Cinema, alla Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Cineteca Nazionale, il film *Addio fratello crudele* è tornato su grande schermo, in una proiezione speciale, al Massimo di Torino.

cinema massimo 3 novembre 2003 ore 20,30 e 22,30 **addio** **fratello crudele**

regia di
Giuseppe Patroni Griffi
con
Fabio Testi, Charlotte Rampling e Oliver Tobias
Italia, 1971, 111', colore



Charlotte Rampling
sul set di *Addio fratello crudele*

/riccardo III



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.

Gassman forte protagonista del «Riccardo III» di Shakespeare

di Alberto Blandi, *La Stampa*, 20 febbraio 1968

“Ed ecco che Ronconi struttura una buona parte dello spettacolo intorno a una scala di legno grezzo dai gradini alti, scomodi, che costringono gli attori, per arrampicarvisi, ad assumere atteggiamenti grotteschi, fra il rospo e la scimmia; e a fare fisicamente fatica. Con una trovata veramente felice, nel secondo tempo, quando Riccardo di York sta per giungere all'ultimo gradino, al sommo del potere, riduce questa scala, la miniaturizza. E la fa scomparire dopo, quando, a furia di delitti e d'inganni, Riccardo avrà cinto la corona di re e intorno a lui non ci sarà che il vuoto, delimitato dalla costruzione di assi grezze ideata dallo cultore Mario Ceroli. Questa grande stanza anonima e ruvida, dalle cui alte aperture passano solo i fasci di luce dei riflettori, rende in modo ossessivo l'immagine del chiuso mondo feudale in cui la vicenda si svolge: un mondo ... dove non c'è diversificazione morale. Questi personaggi sono un viluppo di polipi, avvinghiati l'un l'altro negli spasmi d'una lotta mortale. Lo storpio e gobbo Riccardo è soltanto momentaneamente il più forte e il più crudele.”

Nel «Riccardo III» un Gassman anti-mattatore

di Roberto De Monticelli, *Il giorno*, 23 febbraio 1968

“Lo spettacolo, se ne sono avute le prime avvisaglie all'anteprima di gala e ieri sera, susciterà molte discussioni e anche contrastanti pareri. Buon segno, poiché conferma la vitalità di un teatro alla ricerca di nuove e più soddisfacenti forme di espressione anche nella rilettura dei classici. Il pubblico ha dimostrato di capirne l'importanza, l'ha seguito con attenzione, ha applaudito a scena aperta, ha chiamato moltissime volte alla ribalta gli interpreti, il regista e i suoi collaboratori.”

Gassman «mattatore alla rovescia» nel «Riccardo III» diretto da Ronconi

di Renzo Tian, *Il Messaggero*, 11 marzo 1968

“Vittorio Gassman nel fare il suo Riccardo con la straordinaria pienezza di mezzi fisici e vocali che gli è propria ha mostrato di saper fare il mattatore alla rovescia: costretto in un costume-protesi che suggeriva l'idea di un robot-trabocchetto pronto ad inghiottire tutti i suoi antagonisti, ha saputo staccare il suo personaggio da tutti gli altri con una semplicità, una nitidezza e una ironia che sapevano persino fare a meno del timbro enfatico che pure appartiene di diritto al personaggio. Una prova di attore di classe. ... Non si può dimenticare lo splendido temperamento tragico di cui dà ancora una volta prova Edmonda Aldini nella parte di Lady Anna, la deformante drammaticità che Marisa Fabbri riesce ad infondere nel personaggio della regina Elisabetta, lo sforzo quasi sovrumano cui si sottopone Edda Albertini per fare una regina Margherita sempre tesa verso un tono di invasata profezia, e la lucida collera di Maria Fabbri nella parte della duchessa di York”.





Un Gassman stupendo tra ironia e crudeltà

di Ghigo De Chiara, *Avanti!*, 12 marzo 1968

“... Con le strutture dimostrative di Ceroli e con le astrazioni sonore di Fiorenzo Carpi, il regista ha stupendamente sottratto il racconto ai rischi di una valutazione moralistica (realismo e moralismo reagiscono spesso a catena) per proporlo invece come agghiacciante indicazione di operazione politica. Figlio dei tempi, insomma, questo Riccardo III.

... Il corteo delle vittime che lo visitano in sogno prima della fatale battaglia di Bosworth non sono gli spettri di un rimorso, ma i capitoli di una carriera: sanguinosi, ma solo nella misura in cui il sangue è mezzo tecnico di potere. In questa prospettiva il Riccardo impersonato da Vittorio Gassman non risulta travestito da mostro, ma, al contrario, sollecita da parte dello spettatore una partecipazione fiancheggiatrice, un ammirato interesse per la conduzione tattica del gioco: persino una sinistra simpatia...”

Gassman tra i fantasmi

di Sandro De Feo, *L'Espresso*, 24 marzo 1968

“... È lo spettacolo di un grande pupazzo circondato da altri grossi pupazzi deformi, idropici, con regine dispettiche e cattive come nelle carte da gioco di “Alice nel paese delle meraviglie”, una folla densa, spessa di apparizioni deformi come nei grotteschi, nelle “Tentazioni” di Jérôme Bosch, ricoperti di pelli di capra, di cuoi, di panni cordonati, una corte barbarica, nevrotica, vagamente oscena e animalesca e ingabbiata nelle scene di Mario Ceroli.

... Quanto allo Shakespeare tradotto da Wilcock è il più concreto, il più pieno di parole concrete (e quindi suggestive) che io ricordi sulle nostre scene.”

Mostro fra i mostri

di Paolo Emilio Poesio, *la Nazione*, 29 marzo 1968

“Si potrà essere o non essere d'accordo con Luca Ronconi... ma su una cosa credo non ci siano dubbi, sulla presenza cioè di una regia autentica, tutta conseguente a se stessa, tutta indirizzata con una tensione quasi spasmodica a una visione unitaria della tragedia sotto un'angolatura diversa e contraria a quella della tradizione.

... Un'impennata geniale, rischiosa quanto volete, ma coraggiosa, polemica, senza compromessi.

Aggiungeteci la presenza di Gassman, che di Riccardo avrebbe potuto, volendo, darci un ritratto non meno avvampato di quello che piacque ai mattatori del passato e che ha invece controllato con un'intelligenza raffinata, con una ironia sottilissima il suo mostruoso personaggio.

Poi, tirate le somme: e avrete uno spettacolo per molti e molti versi memorabile...”

Campione d'incassi

Giornale dello Spettacolo, 9 marzo 1968

“La notizia clou della settimana proviene da Torino e riguarda il «Riccardo III» messo in scena dallo Stabile, per la regia di Luca Ronconi, con Vittorio Gassman protagonista; 14 recite al Teatro Alfieri (1800 posti), un totale di 25.500 presenze per un incasso globale di L. 31 milioni 169 mila e una media a recita di 2.226.400. Un vero exploit, anche e soprattutto in considerazione della particolare politica dei prezzi che punta sulle frequenze anche se a scapito degli incassi.”

La serata in platea

“Impossibile ricordare tutti i nomi e i volti. Abbiamo notato Alexander Calder, Max Ernest e Antonio Caradente, Vigna Lisi, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Ugo Tognazzi, Franca Bettoia, Catherine Spaak, Paolo Panelli, Bice Valori, Anna Magnani, Osvaldo Ruggeri, Corrado Pani ancora claudicante, Flora e Marcello Mastroianni, Federico Fellini, Francesco Rosi, Lina Wertmüller, Giuseppe Patroni Griffi, Pier Luigi Pizzi e Ferdinando Scarfotti, Cecchi Gori e Franco Cristaldi, Lancetti e Fourquet...”

Teatro di Franco Quadri

“Nello spettacolo la lotta dei molti personaggi è praticamente svuotata di contenuti: un seguito di azioni fine a se stesso, di cui non importa che il pubblico capisca i motivi; ogni personaggio brucia la sua grande scena in incendi esasperati e momentanei di totale gratuità. E lo spettacolo ha il tono di un grande grottesco. ... Ceroli ha anche contribuito in modo determinante a una delle più importanti idee della ricchissima e geniale messinscena di Luca Ronconi: il finale, in cui Riccardo III muore non ucciso da nessuno, in una battaglia che non ha luogo, travolto dall'appare di enormi manichini di legno senza spesse, simbolo del Grande Meccanismo della storia.”



/domande a dio: immagini di un incontro



Giorgio Sottile diventa sempre più bravo a fotografare il teatro. Guardando le foto che ha fatto a *Domande a Dio* si capisce qualcosa in più della manifestazione, qualcosa che può sfuggire nella complessità dell'operazione, qualcosa che si fa fatica a spiegare con le parole: dev'essere per questo che le immagini di Sottile sono più efficaci di tanti commenti verbali o scritti...

Alla fine di ognuna delle nove giornate di *Domande a Dio* veniva sempre qualche spettatore a complimentarsi. Dicevano che era un piacere vedere tanta gente concentrata ad ascoltare discorsi e letture così impegnativi. Ci ringraziavano per avere pensato di toccare temi poco conosciuti eppure, evidentemente, molto sentiti. A noi faceva piacere di incontrare il consenso di tanto pubblico ogni giorno, alle "letture" della sera come alle "storie" della mattina, alle "lezioni" del pomeriggio come alle "preghiere" della notte.

Domande a Dio è stato un successo di pubblico, come si dice, perché è venuta tanta gente, il doppio dell'anno scorso. È stato un successo quantitativo, ma è stato anche un successo qualitativo: era pubblico di qualità, quello che veniva al cortile del Maglio. E se la quantità si vede dai biglietti staccati, la qualità è più difficile da misurare. Ed è proprio la qualità della partecipazione che riesce a cogliere Giorgio Sottile con le sue fotografie: la fissa nelle facce del pubblico che ascolta, nella loro intensità.

E poi c'è un'altra cosa. Quando l'obiettivo si sposta sul palcoscenico afferra qualcosa d'importante nel gesto immortalato di don Ciotti o di Enzo Bianchi, di Erri De Luca o di Luigi Meneghello. Osservando le foto dei non attori si vede che invece sono attori straordinari. Molto del pubblico che veniva a complimentarsi parlava dei "contenuti", come si diceva una volta, ma a guardare le foto di Sottile si scopre qualcosa di interessante anche sulla "forma". Si scopre che tra le scommesse di *Domande a Dio* c'è anche quella di ritrovare certe radici del teatro che abbiamo un po' dimenticato. Le radici del teatro sono tre: il rito, il gioco e la narrazione. A scorrere le foto di Giorgio Sottile si vede bene come i preti, allenati al rito, possiedono l'antica sapienza delle prediche, affascinanti come certi monologhi teatrali; i narratori dimostrano una straordinaria consapevolezza del testo: quando pronunciano una parola te la fanno suonare in profondità. Ascoltare poi Stefano Benni che leggeva il *Cantico dei Cantici* con Franca Nuti ti faceva capire esattamente cosa vuol dire giocare... Questo è anche *Domande a Dio*, una scommessa che si spinge ai limiti, alle origini del teatro. Forse addirittura prima del teatro, qualcosa che era semplicemente l'incontro di una comunità, persone che partecipano ad un rito elementare eppure necessario di meditazione civile che fonda il teatro di una città.

GABRIELE VACIS



foto di Giorgio Sottile

/Grazia Toderi, classe 1963, ha realizzato l'immagine di copertina di questo numero di Teatro/Pubblico.

Padovana, ha esposto le sue opere al Castello di Rivoli, al Museum Ludwig di Colonia, a Los Angeles, Barcelona, Milano, fino a vincere il Leone d'Oro Padiglione Italiano alla 48esima Biennale di Venezia. Nel suo percorso, ha utilizzato il video e l'energia della luce in modo originale ed innovativo, per riflettere sul tempo e sullo spazio, dilatato, reso quasi una mera relazione geometrica. Recentemente ha dedicato la sua attenzione al cinema, visto come luogo di sogno collettivo; allo "stadio", inteso come microcosmo pubblico, sospeso in aeree virtualità; e all'edificio teatrale.

Nei suoi nuovi lavori ha ricreato uno spazio teatrale storico, a Palermo, rendendolo una luminosa "volta celeste": cosa rappresenta, che valore ha, per lei il Teatro?

È uno luogo collettivo di contemplazione, dove le leggi del tempo e dello spazio cambiano. Dove si guarda e si è guardati e dove, diversamente dalla televisione, si può fare sentire profondamente la propria presenza. Chi entra in un teatro o in uno stadio sceglie di condividere un'esperienza e crea una realtà diversa. La "volta celeste" è un omaggio all'astronave-ruota di "2001 Odissea nello spazio", il film di Kubrick. Ho pensato spesso alla solitudine dell'astronauta, al suo punto di vista, che è quello più lontano che sia mai esistito.

Le complessità collettive da lei colte negli stadi e in altri luoghi della "surmodernità" hanno segnato un passaggio dal "microcosmo" dei primi lavori, ad una visione dove l'individuo tende a scomparire. Perché questa scelta?

Il mio primo video dedicato allo stadio si chiama "Il decollo", ed è un punto di vista solitario, molto individuale. Non credo che l'individuo tenda a scomparire, ma piuttosto a guardare e stupirsi dell'esperienza di migliaia di altri individui. Questo crea una grande complessità. La nostra memoria oggi è scandita da eventi mondiali che si sovrappongono e mescolano alla memoria privata. Dall'omicidio Kennedy allo sbarco dell'uomo sulla Luna, fino ai tragici fatti più recenti, tutto sembra essere vissuto in diretta, collettivamente. Milioni di persone vedono contemporaneamente le stesse immagini. Il gioco e il teatro sono la parte più utopica di tutto ciò.

Che ruolo può avere l'artista nella società contemporanea?

Rimanere un artista mi sembra già un ruolo fondamentale.

Il prossimo 19 dicembre verrà inaugurata a Venezia la rassegna su Grazia Toderi,

coprodotta dalla Iuav, Facoltà di Design e Arti e dalla Fondazione Bevilacqua la Masa. Verranno presentate le video proiezioni *Random* (Teatro Massimo di Palermo, 2001), *Audience* (Teatro Comunale di Casale Monferrato, 2000), *Eclissi* (Teatro Comunale di Ferrara, 1999), *Orchestra* (teatro Rossini di Pesaro, 2003) e le foto *Il fiore delle mille e una notte* (teatro Comunale di Modena, 1998), *Arena* (Arena di Verona, 2000), *Stage* (2000), *Il mondo privato* (teatro di Verzuola di Villa Caprile, 2003).

Nel novembre 2004 avrà luogo la proiezione del video su La Fenice, progetto che la Toderi avrebbe voluto presentare alla Biennale del 1999, e che finalmente si realizza, dopo la morte e la risurrezione del teatro.



Marisa Fabbri è morta il 10 giugno 2003. I teatranti hanno sfilato numerosi nella camera ardente allestita all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, ma si era a fine "stagione" e, come tutti gli altri, anche il nostro Teatro l'ha potuta ricordare solo attraverso un necrologio. Con l'apertura della nuova stagione vogliamo ringraziarla, grande e intelligente interprete di spettacoli da noi prodotti (dal Riccardo III del 1968 al dolore del 1999) generosa e rigorosa docente della nostra Scuola di teatro fin dalla sua fondazione.

Il teatro

E la cosa semplice difficile a fare

E la cosa difficile facile a fare

E fare facile ciò che è difficile

E fare complicato ciò che è facile

E una Cosa

E il fare

E la vita in quanto rappresentazione della vita

E la rappresentazione in quanto vita

E vita

E la vita di molti.

A proposito, il teatro è vivo o morto?

Marisa Fabbri (2000)

/gli spettacoli in programmazione nel mese di novembre 2003

peccato che fosse puttana

al teatro carignano fino al 23 novembre feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

l'ultimo suonatore

al teatro gobetti fino al 9 novembre feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

inverno

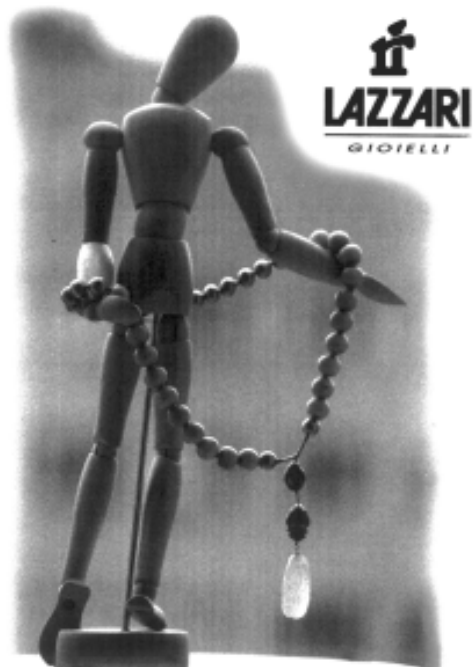
al teatro gobetti dall'11 al 23 novembre feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30 - lunedì giorno di riposo

gianmaria testa quartetto

al teatro gobetti dal 25 al 29 novembre feriali ore 20.45

l'avaro

al teatro alfiери dal 25 al 30 novembre feriali ore 20.45 - domenica ore 15.30



VIA BARILETTA, 47 10136 TORINO TEL. 011 320574 FAX 011352749

OSTERIA MEZZALUNA
Cultra Super
in Meditazione

Molti ci conoscono e apprezzano,
alcuni ancora
non ne hanno avute l'occasione

- Ripescano dei piatti semplici e genuini della tradizione mediterranea, coccolati con passione e presentati con cura.
- Abbiamo creato un ambiente originale ed una atmosfera armoniosa, ricca di sensazioni e immenso di dettagli curati.
- Vi accogliamo con ospitalità solare.
- Vi offriamo una scelta del menù senza nessun obbligo, dal piatto unico a degustazioni più complete spendendo dai 10 ai 30 euro senza antipasti, servizio e coperto.
- Per il pranzo proponiamo un menù adatto alla vostra pausa di microvacanza al prezzo di € 10,00.
- Adiacente all'Osteria abbiamo una Bottega dove potrete trovare un coloratissimo assortimento di prodotti tipici e artigianali provenienti da tutto il Mediterraneo.

Abbiamo elencato dei buoni motivi per venire a trovarci

www.mezzaluna.it
Ci riposiamo sabato e pranzo e domenica

TORINO Via Bertola, 37 (Closa Porta Sana) - Tel. 011-5180225