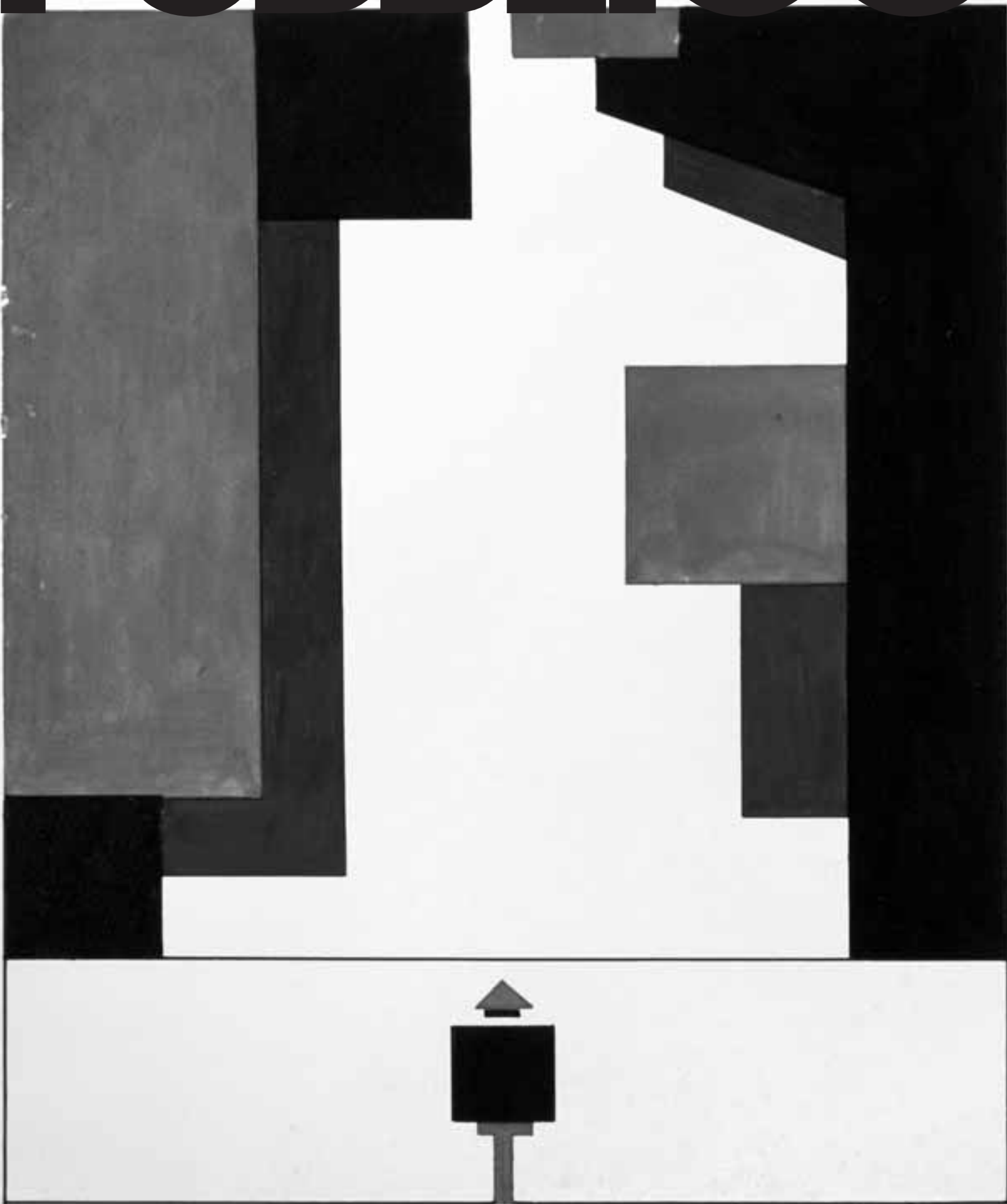


# teatro/ PUBBLICO

**speciale**  
**Progetto**  
**Internazionale**



# Tradizione e innovazione nel teatro russo e sovietico

di Roberto Tessari

1916: Mejerchol'd pubblica su *L'amore delle tre melarance* un "Programma di studi" concepito per gli allievi del suo laboratorio. Nel curriculum proposto ai giovani attori, oltre agli esercizi fisici destinati a comporsi nel metodo biomeccanico, figurano: analisi delle opere drammatiche del teatro russo classico (Puškin, Gogol', Lermontov); ricerche sul "ruolo del teatro dei saltimbanchi nella storia del teatro (Molière, Shakespeare, Hoffman, Tieck, Puškin, Gogol', A. Remizov, A. Blok, eccetera)"; rapporti tra circo e teatro; il teatro di Carlo Gozzi; il teatro spagnolo del Siglo de Oro; "metodi convenzionali del teatro indu (Kalidasa)"; "caratteristiche dello spazio scenico e dei metodi di recitazione dei teatri cinese e giapponese"; "studio delle più recenti teorie teatrali (Craig, Mejerchol'd, Evreinov, [...] Dalcroze)".

Il giovane maestro dell'avanguardia scenica russa delinea così un ideale quadro pedagogico dove ponderata conoscenza della Tradizione – occidentale, e orientale – e intrepida sperimentazione del Nuovo dovrebbero confluire e fondersi nel forno alchemico d'una ricerca tutta tesa a ri-plasmare gli *elementi primi* del corpo attoriale, dello spazio con cui esso deve interagire, delle "convenzioni" necessarie a rendere il pubblico partecipe attivo nel gioco dei loro reciproci rapporti. Ma l'alta didattica teorizzata da Mejerchol'd non riguarda solo l'ambito delle scuole di formazione. Le sue componenti, e il plesso culturale intrecciato dal loro connubio, riflettono nei termini più nitidi e simbolici la caratteristica primaria del grande teatro di ricerca fiorito sul terreno di coltura russo e sovietico nel primo trentennio del Novecento: l'aver realizzato molteplici (e comunque pregnanti) sintesi artistiche tra meditata 'reviviscenza' del Passato e impegnatissima ansia di dar forma al Futuro.

Prototipo d'un simile indirizzo creativo può essere considerata la messinscena mejerchol'diana – 1906 – del *Balaganæik (Il Baraccone)*: dei saltimbanchi, o delle marionette) di Aleksandr Blok: mirabile e storico connubio tra il culto della Tradizione cui resta avvinta la migliore poesia simbolista, e il provocatorio convenzionalismo astratto e fantoccesco caro alle prove d'esordio del giovanissimo regista. Ma anche il maestro di quest'ultimo, un certo Stanislavskij, dà vita – due anni dopo – a una 'triangolazione' altrettanto emblematica della prospettiva privilegiata dalla cultura scenica russa: il grande progetto (altamente significativo, ancorché destinato a realizzarsi tra complesse e sofferte vicende) di porre in corto circuito l'*Amleto* shakespeariano, l'esperienza naturalista del suo primo Teatro d'Arte, e il sofisticato sperimentalismo di Gordon Craig. Né diversi da questi risulteranno, durante l'ultimo scorcio dell'Impe-

ro zarista e l'era dei Soviet, i tracciati ideali percorsi, sia pure con finalità quantomai variate e divergenti, da artisti quali Majakovskij, Ejzenštein, Evreinov, Tairov, Vachtangov, ecc.: comunque dediti a difficili alchimie tra scelti distillati di Tradizione (Commedia dell'Arte, Circo, drammaturgia gozziana, spettacolarità medioevale, *fabulae* yiddish...) e abbacinanti fantasmi di Nuova Forma.

Se ciò è potuto avvenire – e con dovizia di risultati superlativi – lo si deve a ben precise opzioni poste in campo e difese con rigorosa tenacia da *tutti* i grandi uomini di scena russo-sovietici. La ferma adesione a un concetto di teatro comunque fondato sulla coscienza dell'assoluta autonomia espressiva di tutte le componenti basilari e di tutte le *teknai* davvero tipiche del *fare spettacolo*. La centralità cruciale attribuita, nel fare spettacolo, alla presenza del corpo-psyche-phonè dell'attore; e ai rapporti essenziali tra i ritmi di questo corpo-psyche-phonè e le funzioni 'ritmiche' dei segni, delle forme e dei colori dello spazio evocato ad ospitarlo. La certezza che l'arte del teatro debba essere considerata non già o una mera 'rappresentazione' di testi o una semplice mimesi del reale o una fonte di piacere estetico ora ammiccante ora intellettualistica, ma *un singolare e insostituibile strumento di auto-conoscenza (per l'attore) e di Conoscenza (per tutti)*. E' da questi fattori che deriva l'eccezionale fioritura del teatro russo e sovietico: la sua forza di pen-

siero, il proliferare di scuole e di metodi che lo distinguono, il suo ampio e articolato rapporto con un pubblico quantomai vasto, la sua capacità di fondare una 'tradizione del moderno' destinata a rinnovarsi – oltre le vicissitudini della storia – sino ai nostri giorni.

Come affermava il "Programma di studi" redatto da Mejerchol'd, occorre soprattutto dotarsi d'una capacità di visione che sappia discernere, nella Tradizione, la presenza di *questi* fattori: magari individuandoli – attraverso "Molière, Shakespeare, Hoffman, Tieck, Puškin, Gogol'" – o nel teatro dei saltimbanchi o nei numeri da circo. E che sappia poi farli reagire sapientemente con la tintura del Nuovo, a contatto coi loro analoghi moderni: espressionisti, astrattisti, cubo-futuristi, costruttivisti o quant'altro, poco importa. Importa solo restare saldamente ancorati al "fine ultimo" del teatro: *quel* "fine ultimo (la conoscenza)" che "viene raggiunto nell'anima umana in virtù delle più sottili vibrazioni della stessa. [...] La reviviscenza dell'anima, indeterminata e nello stesso tempo assolutamente determinata (la vibrazione), è il fine dei singoli mezzi artistici. Un determinato complesso di vibrazioni, ecco il fine di una singola opera. L'arricchimento dell'anima, l'ampliamento e l'approfondimento del suo mondo, il suo crescente affinamento ottenibile attraverso il sommarsi di determinati complessi di vibrazioni, ecco il fine dell'arte" (V. Kandinskij, *Sulla composizione scenica*, 1913).

## Immagini d'archivio

Courtesy "La danza delle avanguardie"

Mart Rovereto, 17/12/05 - 7/05/06

A cura di Gabriella Belli e Elisa Guzzo Vaccarino  
In collaborazione con DansMuseum di Stoccolma,  
The State Tretyakov Gallery di Mosca, The State  
Russian Museum di San Pietroburgo, Victoria & Albert  
Museum di Londra, Musée National Picasso di Parigi

## Teatro/Pubblico speciale Progetto Internazionale

a cura di Guido Boursier, Andrea Porcheddu,  
Adriano Bertotto, Ave Fontana  
Progetto Grafico Stoppini.org  
Realizzazione Daria Aime  
Redazione Ufficio Editoriale Tst  
Segreteria amministrativa Loredana Gallarato

## Teatro/Pubblico

Via Rossini, 12 - 10124 Torino - Tel. 011 5169 404  
Direttore responsabile Andrea Porcheddu  
Caporedattore Ilaria Godino  
Stampa Arti Grafiche Rocca - Torino  
Reg. Trib. Torino n. 5765 del 09/03/2004  
www.teatrostabiletorino.it



# L'equilibrio delle esperienze

Intervista a Vladimir Jurowski  
di Andrea Porcheddu

Ad appena trentadue anni, Vladimir Jurowski è una stella della musica internazionale: ha diretto le maggiori orchestre del mondo, è di casa al Festival di Glyndebourne (di cui è direttore musicale), come alla London Philharmonic, al Metropolitan come a Santa Cecilia, all'Opéra Bastille come al San Carlo, al Covent Garden come alla Scala. Appena nominato primo direttore ospite dell'Orchestra Nazionale Russa, Jurowski è figlio d'arte, ed ha compiuto i suoi studi di perfezionamento in Germania.

«Difficile dire se esiste, oggi, una "scuola russa" perché non esiste più quel sistema statale – afferma il giovane Maestro – che investiva fortemente nelle arti. Da quindici anni, invece, lo Stato non si occupa più, così tanto, dell'educazione musicale: ci sono altri problemi, è vero, ma è un peccato che l'istruzione musicale sia stata abbandonata. In secondo luogo, moltissimi maestri, sia di canto che di strumento, hanno lasciato la Russia e insegnano in Occidente. Anche per questo, ci sono problemi per chi, invece, continua a vivere in Russia: insomma, la scuola russa esiste, ma esiste al di fuori della Russia stessa, dispersa nel mondo. Dunque ci sono ancora molti bravi musicisti – molti conoscono la "tradizione" – che sanno come insegnare seguendo la tradizione russa, ma non tutti i bravi Maestri vivono in Russia, e di quelli che ancora vivono in Russia non tutti sono *crème de la crème*... »

Il suo repertorio è molto ampio: da Berg a Rossini, da Janáček a Verdi, Mozart, Stravinsky, Tchaikovski, Shostakovich... Cosa è, per lei, la "tradizione"?

La tradizione, in musica, è un insieme di regole, che conservano un certo approccio all'Arte, all'esecuzione. Cambia a seconda dell'epoca: e, proprio perché cambia, è vivente. La tradizione non è una lingua morta, che si studia ma non si parla, ma deve essere viva, deve essere arricchita dal contributo dei musicisti viventi, che aggiungono la propria esperienza a quanto già esiste. La tradizione è una collezione delle esperienze precedenti...

Vale, poi, anche un discorso più ampio: quello che sembrava ovvio, comune, venti anni fa, oggi non vale più. Anche la tradizione, dunque, ha a che fare con quelle "rivoluzioni" che abbiamo vissuto recentemente, ad esempio nella esecuzione della musica Barocca, con l'autenticismo, o nella musica Moderna. Quello che sembrava giusto venti anni fa non conta più: la prassi esecutiva della musica Barocca degli anni Sessanta e Settanta, che pure allora sembrava essere "tradizione", è considerata oggi decisamente superata, legata a quegli anni, e non ha nulla a che fare con l'epoca barocca classica. Ovviamente, quello che oggi noi percepiamo come tradizione "giusta", come esecuzione corretta del Barocco, tra vent'anni sarà superata.

Il problema è che nel Settecento, nell'Ottocento, la musica creata dai compositori viventi era considerata la più importante, mentre oggi consideriamo più importante la musica del passato. La musica nostra contemporanea, creata da musicisti viventi, è una sorta di "ghetto spirituale", per chi la scrive e per i pochi che la eseguono. Invece, la musica "popolare" è quella del passato. Ma con il passato noi non abbiamo una reale dimestichezza: non abbiamo registrazioni delle esecuzioni originali. Possiamo solo

Pagina a fianco,  
Grigorij Kozincev  
Bozzetto di costume di Fjokia per *Il Matrimonio*  
di Nikolai Gogol

Sopra,  
Shkuhaev, Ritratto di Igor Stravinsky



leggere le partiture, e assumere delle posizioni, decidere come, secondo noi, quelle partiture erano, e devono essere, eseguite. La nostra epoca, invece, pur non dando tanti capolavori alla tradizione mondiale, lascerà però grande testimonianza di sé: tutto quello che componiamo oggi, viene registrato. Il modo in cui noi oggi eseguiamo le musiche del Barocco o dell'Ottocento, non ha molto a che fare con quelle stagioni, ma molto con il nostro tempo: asseconda la nostra epoca, ed è più giusto. Ma questo non significa che all'epoca di Bach, Haendel o Vivaldi suonavano come noi suoniamo oggi le loro partiture...

Anche per questo, forse, lei affronta spesso opere contemporanee, come l'Ottava Sinfonia di Henze: un confronto diretto con la musica del nostro tempo...

È assolutamente necessario. Per me è una gioia, ma anche un dovere. Senza il collegamento con la musica di oggi non c'è futuro. Possiamo imparare molto, della tradizione classica, anche dai compositori viventi: suonando o ascoltando Hans Werner Henze, forse si possono capire meglio Mahler o Bruckner o Mendelssohn. Sono i compositori che, anche se sono "rivoluzionari", conservano la tradizione: sono loro i creatori, noi siamo solo esecutori. Purtroppo, però, gli esecutori sono diventati sempre più importanti, e famosi, dei compositori. E da qui inizia a squilibrarsi tutto il sistema...

Che cosa è il talento?

Il talento è un "canale", attraverso il quale gli umani possono ricevere e trasmettere al Divino. È un dono, ma deve essere continuamente curato, sviluppato, allargato, pulito. Altrimenti quel "canale" si può chiudere...

# Danzando l'avanguardia

di Elisa Guzzo Vaccarino

Affascinato dalle meraviglie profuse tra il 1909 e il 1929 con la troupe dei suoi Ballets Russes da Sergej Diaghilev, "l'impresario" piomburghese, coltissimo e intraprendente, giunto a sedurre Parigi dalle esotiche Sante Russie degli Zar, l'occidente ha spesso finito per trascurare i tesori delle avanguardie russe operanti in Russia. Se lo splendore di colori, forme, idee fondanti delle creazioni commissionate da Diaghilev incantò la Ville Lumière, allora farò indiscusso del gusto, molto di nuovo e di geniale fioriva anche sul fronte dell'est. Diaghilev radunò intorno a sé artisti top della scena internazionale e cosmopolita: i russi, come gli "orientalisti" Bakst (*Cléopâtre* e *Shéhérazade*) e Benois (*Petrouchka*), la coppia "popolare" Goncharova (*Noces*, costruttivista) e Larionov (*Renard e Chout*, il buffone), Roerich, l'esoterico disegnatore del leggendario e barbaro *Sacre du Printemps* di Vaslav Nijinsky; e i non russi, come Picasso (*Parade*, piccolo circo cubista, *Le Tricorne*, *Pulcinella*, *Cuadro flamenco*), Matisse (*Le Chant du Rossignol*, sottratto al futurista Depero), Derain, Bracque, Pruna, Mirò, Utrillo, Rouault, de Chirico (*Le Bal*) tornando a est per *La Chatte* con il decor e i costumi geometrico-trasparenti di Naum Gabo e per *Pas d'acier*, danza di macchine, affidato a Yakulov.

Ma, intanto, nel primo trentennio del '900 in Russia molti tra i più inventivi artisti dell'avanguardia si cimentarono con la scena teatrale, da Malevic a Ciupjatov alla Exter alla Bruni. Kazimir Malevic, all'epoca aderente al movimento "futuriano" Budetjanin, schizzò i bozzetti di scene e costumi della *Vittoria sul sole*, che debuttò al Luna Park di San Pietroburgo nel 1913, una sorta di parafrasi metafisica della vittoria sull'arte del passato, sconfiggendo il sole-vecchio mondo per creare un mondo nuovo. L'attaccabrighe, il codardo, l'operaio zelante, il viaggiatore, il forzuto futuriano sono solo alcuni dei personaggi di questa pièce battagliera su musica di Matjuchin e libretto di Kruchenik, che El Lisitzky ridisegnerà nel 1923, tra astrattismo e costruttivismo. Alexandra Exter, per il Teatro da Camera di Tairov, nel 1916 elabora i costumi grecizzanti di *Famira il citaredo* e nel 1917 quelli costruttivisti per *Salome*, figura femminile molto frequentata dalle avanguardie, in quanto modello di nuova donna, forte, sensuale, dominatrice. Leonid Ciupjatov disegna per Fjodor Lopukhov (l'inventore del balletto-sinfonia con il suo esemplare *La magnificenza dell'universo* sulla musica elevata, e non da ballo, della IV Sinfonia di Beethoven, il coreografo che influenzerà la concezione del balletto "concertante" di George Balanchine, piomburghese, fondatore del New York City Ballet e dello stile lineare e veloce americano) l'habitat di *Turbine rosso* (1924), balletto carico dei simboli della nuova epoca di cambiamenti planetari, con due gruppi di danzatori, a rappresentare le forze rivoluzionarie, in rosso-arancio, e quelle della controrivoluzione, in nero. Quasi in risposta a quelli di Picasso (1920) ecco poi nel 1926 i bozzetti di Vladimir Dmitriev per il *Pulcinella* di Stravinsky. E andrà qui ricordato che la Commedia dell'Arte italiana influenzò profondamente i rinnovatori della scena teatrale russa, nei suoi "caratteri" e nella sua libertà di improvvisare su canovaccio. Tatiana Bruni firma i costumi del balletto "operaista" *Il bul-lone* su musica di Shostakovic (1931), un ritratto dei personaggi del passato, l'Assenteista, l'Ubriacone, il Simulatore, il Burocrate, il Lavoratore-cambia-posti, in contrasto con la sobrietà di costumi dei giovani comunisti della nuova società nata dalla Rivoluzione. Sarà questo il canto del cigno della libertà di espressione prima delle chiusure di regime, che stroncheranno quelle ricerche e sperimentazioni, che oggi finalmente vengono riscoperte in tutta la loro ricchezza, come si potrà vedere visitando la mostra "La danza delle avanguardie" al MART di Rovereto dal 17 dicembre 2005 all'8 maggio 2006.

# La presenza dei Maestri nella tradizione pedagogica russa

di Alessio Bergamo

Il nome di “Maestro” (*Master*) nell’ambito della pedagogia teatrale russa non è solo un titolo onorifico o un epiteto che si rivolge a persone di particolare riguardo. *Master* è il nome che istituzionalmente si assume il pedagogo di teatro a cui viene affidato un corso di formazione per attori, o per registi.

Per “corso” si intende una classe, un gruppo di allievi che rimane lo stesso nell’ambito dei quattro-cinque anni di studi. Il “corso” è sin dall’inizio istituzionalmente legato ad un pedagogo, il *Master*, del quale prende sempre il nome (“il corso di Fomenko”, “il corso di Dodin”, ecc.). L’allievo, sin dalla domanda di ammissione, deve indicare il corso, e quindi il Maestro, per studiare con il quale dovrà affrontare il concorso di ammissione. Il Maestro quindi segue la sua classe durante tutto il corso di studi; dal momento fondamentale della selezione, che conduce in prima persona, sino al diploma. Durante questo arco di tempo il Maestro svolge la funzione di docente principale e di direttore didattico del corso (e parallelamente, in genere, almeno in quell’istituto, non può “avere” altri corsi).

Cosa si intende per “docente principale e direttore didattico”? Si intendono molte cose.

Innanzitutto che il “*Master*” è titolare nel corso dell’insegnamento principale, quello di “*Masterstvo*”. Il Maestro insegna cioè l’Arte della quale è Maestro. Ove, in un corso per attori, questa è l’“Arte dell’attore”, in uno per registi è l’“Arte del regista”. Ne è titolare ed è lui l’unico insegnante abilitato a dare i voti nella materia principale di Arte dell’attore (o di Arte della regia), lui l’unico che può decidere se un allievo vada o non vada bocciato, e quindi espulso dal corso, lui quello che indica agli allievi cosa è buono e cosa non lo è nell’Arte dell’attore (o della regia), e, infine, è lui, ovviamente il pedagogo con il quale gli allievi lavorano maggiormente.

Non solo: è il Maestro che seleziona, tra i pedagoghi a disposizione nell’istituto e, eventualmente, invitando anche dei pedagoghi da fuori, la compagine di insegnanti che lo affiancherà durante il corso. In genere il Maestro ha diritto ad invitare da fuori l’altro pedagogo di Arte dell’attore, e cioè il suo aiutante nella materia principale, mentre deve scegliere, tra i pedagoghi a disposizione nell’istituto, quelli di: plastica (che comprende movimento scenico, scherma, acrobatica, combattimento scenico), parola (materia nella quale rientra la nostra “dizione”, la nostra “educazione della voce” e anche la nostra “recitazione”, quando è intesa nella maniera più tradizionale del “dire bene” del “ri-citare” un testo letterario esistente), danza, canto. Altro discorso va fatto invece per le materie teoriche. Infatti gli insegnanti di tali materie sono comuni a tutti gli studenti e non li sceglie il Maestro (anche se spesso e volentieri i Maestri cercano di concordare con loro parte della didattica e di coinvolgerli nella parte più pratica del processo formativo). Di insegnamenti teorici ce ne sono molti, perché fornendo

un istituto di formazione teatrale russo un diploma di livello universitario, le conoscenze degli allievi devono rispettare alcuni parametri più generali, fissati a livello ministeriale per tutte le lauree di tipo umanistico.

La figura del Maestro è ampiamente patriarcale (anche se non è appannaggio esclusivamente maschile; nella pedagogia russa ci sono state importantissime donne-*Master*). Il Maestro fa e disfa. È l’autocrate del corso... ovviamente entro ragionevoli limiti: di legge, di molto elastico rispetto di alcuni parametri sindacali, di rispetto dei programmi didattici. È il Maestro che fa l’orario, che decide il materiale su cui si lavora, che coordina l’attività dei vari pedagoghi della sua compagine, che insegna la maggior parte del tempo, che ha l’ultima parola sulla valutazione complessiva degli allievi, che fa la regia della maggior parte degli spettacoli prodotti dal corso.

Selezionato un corso, il Maestro forma con questo corso, e cioè con i suoi allievi, una “*masterskaja*”, termine che potremmo tradurre, con parola attinta alla storia dell’arte figurativa, “bottega”. Anche la bottega porta il nome del Maestro. Alla bottega viene assegnato uno spazio costituito, in genere, da una cameretta, da uno spogliatoio e da una sala, solitamente attrezzata con dei proiettori, degli altoparlanti, un pianoforte, una centralina luci, un sistema audio, una piccola attrezzatura e un piccolo guardaroba. L’attrezzatura e il guardaroba vengono in parte ereditati dai corsi precedenti, in parte vengono accumulati per iniziativa degli allievi e degli insegnanti durante i cinque anni di corso. Questo spazio diventa una sorta di casa del corso (e solo di quel corso). Tanto gli allievi quanto i professori ne hanno la chiave e possono lavorarci sino a notte fonda (e non è raro che, sotto esami o spettacolo, qualche allievo ci rimanga anche a dormire). Gli allievi ne curano la bassa manutenzione (pulizia e piccole riparazioni). Tutti gli spettacoli del corso vengono preparati nella bottega. Alcuni vengono anche mostrati lì, altri invece vengono mostrati nel teatro dell’istituto.

Il Maestro è una figura costitutiva del processo formativo dell’attore russo, così come è costitutiva l’idea che ogni Maestro abbia una sua bottega.

Chiunque legga queste righe e abbia una certa pratica di insegnamento teatrale avrà intuito la quantità di responsabilità che ricadono sul Maestro. E avrà capito il “fiato” pedagogico che il Maestro deve avere per riuscire a gestire come docente principale e direttore didattico cinque anni di programmazione progressiva di un corso che ha una struttura complicata come questa. Ma va aggiunto che il Maestro diventa tale dopo un apprendistato piuttosto lungo. Ogni Maestro russo è stato allievo di un Maestro quando era studente. Poi in genere ha lavorato o, ancor più spesso, continua a lavorare, come regista (più raramente come attore). Durante tutto questo periodo vede come i colleghi dirigono corsi, vede come combinano il lavoro al teatro con il lavoro pedagogico. Vede qualche spettacolo prodotto dai corsi. Poi in genere lavora a fianco di un Maestro per parecchio tempo come pedagogo. Infine gli viene affidato un corso. Altrimenti detto nasce e cresce in un ambiente dove la figura del Maestro, sebbene ammantata di un alone di rispetto (soprattutto fra gli studenti), è una figura reale, pratica, concreta, che svolge un lavoro concreto e si assume concrete responsabilità. Quando il neo-Maestro se le assume per la prima volta ha un’idea molto chiara di cosa si debba fare in quel ruolo.

Questo per affermare la banalità seguente. Se così spesso consideriamo i pedagoghi russi dei Maestri (questa volta nella funzione italiana del termine, e cioè nella funzione di “epiteto che si rivolge a persone che nell’ambito di un’arte sono di particolare riguardo”), o meglio, se da lì vengono così tanti Maestri, questo non è un dato metafisico legato al talento teatrale dei russi. Il talento e la altissima scuola teatrale dei russi sono garantiti da un sistema di lavoro che fa sì che vi crescano e vi si allenino dei Maestri.

I Maestri e le loro botteghe servono non solo perché riflettono la struttura produttiva russa, con i loro teatri stanziali, dotati di compagnia stabile e diretti, spesso da un regista-patriarca, ma soprattutto perché la struttura produttiva russa esiste. E conseguentemente, e contestualmente, esiste la richiesta di teatro. E quindi quella di attori e registi professionali. E quindi quella di pedagoghi in grado di formarli. Faccio un esempio: la cittadina provinciale di Petrozavodsk, nord della Russia, capitale della repubblica autonoma della Karelia. 200.000 abitanti circa. Tre teatri drammatici (ognuno con una compagnia stabile dai 15 ai 35 attori, con uno a volte due registi, con una sartoria, con un reparto di produzione delle scenografie, con maestranze annesse, con un repertorio che va dai 10 ai 20 spettacoli per ogni teatro, ecc.). Un teatro stabile di marionette. Un teatro musicale (balletto, qualche opera, operette). Una filarmonica con una regolare stagione di concerti. Quasi tutte le persone che lavorano in queste istituzioni sono stipendiate. E poi: un conservatorio e un’università. Nel conservatorio una cattedra di Arte dell’Attore che organizza un corso di formazione quadriennale completo, che funziona da otto anni e che ha sfornato quindi una quarantina di attori (due corsi di quattro anni di venti attori l’uno), parte dei quali sono stati assorbiti dai teatri locali mentre altri si sono trasferiti in altre città. Accanto a città provinciali come questa, ce ne sono tantissime altre che hanno una struttura produttiva simile, ma non hanno un istituto di formazione e che quindi sono pronte ad assumere attori formati in istituti di altre città. Senza un attestato di formazione (la formazione è solo statale) non si può essere assunti in un teatro pubblico in qualità di attori. In provincia almeno il 95% del fabbisogno di spettacoli teatrali è coperto dai teatri pubblici. A Mosca e, in misura minore, a Pietroburgo cominciano invece ad essere diffusi spettacoli che utilizzano stelle della musica leggera, della televisione e simili. Ma si tratta comunque di una netta minoranza nel panorama complessivo. E inoltre quasi tutte le stelle dei *serial* televisivi sono attori diplomati agli istituti teatrali.

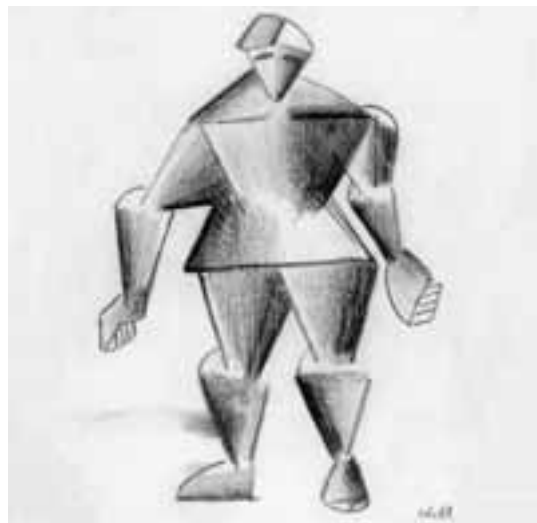
Fornite queste poche cifre il quadro diventa subito chiaro. I Maestri esistono perché corrispondono alle necessità di un sistema produttivo teatrale reale.

Questo sistema produttivo è il frutto di una volontà politica ormai esaurita. È infatti nato in epoca di economia pianificata e, in parte, doveva assolvere anche funzioni di propaganda. Come era da aspettarsi le cose ora stanno cambiando. Anche in Russia si preannunciano tagli e riforme di tipo liberista. Il sistema di potere ha una morfologia totalmente differente e si tutela il favore dell’opinione pubblica con mezzi e con strategie totalmente differenti. Ciononostante le energie non solo economiche e politiche, ma soprattutto artistiche, intellettuali e umane, spese per anni e anni in quel sistema hanno portato dei frutti, lo hanno reso molto forte, molto radicato. Ciò dovrebbe temperare l’effetto di eventuali riforme liberiste. Nei miei ultimi viaggi in Russia sono capitato sempre e solo in teatri esauriti, con i corridoi ingombri di strapuntini, alla faccia di ogni precauzione antincendio. E questo indipendentemente dalla qualità degli spettacoli che non era affatto sempre eccelsa. L’anno scorso il direttore dell’Accademia di Pietroburgo si lamentava con me della debolezza del popolo del teatro russo. Ondeggiava la testa e diceva con tono di lamentoso: “Cosa possiamo fare se solo il 7% della popolazione va più di due volte all’anno a teatro?”. Il 7% ! Direi che ancora per qualche anno la Russia sfonerà Maestri.

**A sinistra, Kazimir Malevich, Bozzetto di costume**

**Pagina a fianco: in alto, Asja Lacin nel 1915**

**in basso, Rappresentazione all’aperto de *Gli aspetti dei secoli* di Leon Paegle al “Parco del sole” di Riga per la regia di Asja Lacin (1921)**



# Asja Lacis e la rivoluzione d'ottobre: un teatro per i bambini senza infanzia

di Silvia Carbotti

La rivoluzione d'ottobre segna per la Russia un momento di forte rinnovamento pedagogico. Riformare la scuola diviene un'urgenza primaria sin dai primi momenti della caduta del regime zarista. In quegli stessi giorni infatti, il Commissario del popolo per l'istruzione, Lunaciarskij, indica che la posizione del partito leninista è quella di eliminare l'analfabetismo e l'ignoranza concedendo al proprio popolo una sola arma per la battaglia: il sapere. Il rinnovamento non consisteva in una pura trasmissione di informazioni – considerata sterile istruzione – ma in un processo creativo capace di coinvolgere l'individuo nella sua interezza: l'educazione appunto. Promotore di questo processo non poteva essere un'istituzione, l'intervento e il bisogno educativo doveva nascere su iniziativa della massa: il popolo diventava promotore di cultura altra basata sulla qualificazione quotidiana della vita e delle masse, energica negazione di un pensiero borghese.

Questa posizione fu contrastata dal filosofo e pedagogista Pavel Petrovic Blonskij, il quale considerava tale approccio troppo spontaneista e libertario, tanto da portare alla formazione di soggetti che necessariamente sarebbero arrivati a scontrarsi con il socialismo. Era invece opportuno formare l'individuo sulla base dei contenuti e dei principi su cui si animava il movimento.

Nadezhda Krupskaja, moglie di Lenin e membro influente del partito, tentò di operare una mediazione tra le posizioni più libertarie, che cercavano un allontanamento dall'istruzione classica di stampo borghese, e quelle dei sostenitori di una pedagogia specificamente politica. Era necessario portare a compimento lo sviluppo delle singole personalità e l'ampliamento dei loro orizzonti attraverso una connessione tra scuola e lavoro, tra cultura e produzione. Da qui le proposte di eliminare libri di testo, insegnanti e percorsi didattici per trasformare la scuola in una vera e propria officina. In questa prospettiva si ritrova il pensiero di N. Sciulghin, membro del Comitato esecutivo della Duma e sostenitore della "morte della scuola", il quale affermava che il vero percorso dei ragazzi doveva essere quello di lavorare sin da giovani, trovando nel gruppo e nel lavoro l'unica vera scuola: era la società ad essere educatrice e tutti coloro che vi prendevano parte diventavano a loro volta educatori di chi gli stava accanto. Tra questi, i collettivi di operai, in modo particolare le Bluse blu, diedero vita al teatro *Agitprop*: pur non avendo nessuna pretesa artistica, questo teatro contribuiva alla realizzazione del



sensu comunista. Le esibizioni, organizzate nel dopolavoro, ricorrevano alla satira per documentare e diffondere efficacemente e tempestivamente notizie sugli avvenimenti nazionali e informazioni del partito: un teatro di propaganda, e a forte valenza pedagogica, in cui si identificava il «teatro proletario».

In quegli stessi anni Asja Lacis, una giovane studentessa lettone, formatasi a San Pietroburgo (dove si tenevano i primi corsi aperti alle donne), raggiunge la città di Orel e intraprende un cammino che la porterà ad elaborare, con l'aiuto e l'intervento di Walter Benjamin, il *Programma per un teatro proletario dei bambini*. Per le strade di Orel, nelle piazze e nei mercati, nelle cantine e nei cimiteri, si vedevano tantissimi bambini abbandonati: i *besprisorniki*. Fra loro – scrive la Lacis – «c'erano ragazzi con i visi neri, non lavati da mesi, indossavano giacche a brandelli da cui l'ovatta pendeva a ciuffi, calzoni imbottiti larghi e lunghi tenuti su con

una corda (...). Negli ospizi municipali invece erano ospitati gli orfani di guerra. Questi bambini avevano da mangiare, erano vestiti decorosamente e avevano un tetto sul capo, ma guardavano intorno come vecchi: occhi stanchi e tristi, nulla li interessava. Bambini senza infanzia...». Impressionata da quello spettacolo, capì che era necessario tentare di destarli dal loro letargo attraverso un impegno che li coinvolgesse totalmente e riuscisse a liberare le loro facoltà traumatizzate. La scelta fu quella di affidarsi alla «forza prodigiosa racchiusa nel gioco teatrale». Messa a disposizione la sua grande abitazione, dove si diceva avessero vissuto gli eroi del Nido di Nobili di Turgènev, intraprese un cammino di educazione rivolto a sostenere lo sviluppo di facoltà creative e morali di quei bambini: il loro occhio avrebbe dovuto vedere meglio, il loro orecchio sentire più finemente e le loro mani diventare capaci da ricreare oggetti utili da materiale informe. Per questo motivo i bambini alla «casa di Turgènev» dipingevano e disegnavano diretti da Viktor Sestakov (il quale, più tardi, avrebbe lavorato come scenografo con Mejerchol'd). Un pianista guidava l'educazione musicale e l'improvvisazione. Altri si occupavano della ginnastica e del ritmo. Così a Orel nasceva il teatro dei più piccoli in cui *bambini recitavano per bambini* e l'insieme delle attività diveniva una forma estetica rigorosa e collettiva. Questo modo di fare e di pensare il teatro educativo intendeva contrapporsi all'educazione di tipo borghese, ritenuta una *prassi* in grado di formare soltanto in maniera unilaterale, commercializzando l'individuo e le sue facoltà.

L'attività coinvolse dapprima i bambini degli ospizi municipali con i quali non vi furono problemi. Ai *besprisorniki* la Lacis non riuscì ad avvicinarsi per lungo tempo. Contemporaneamente il lavoro nella casa di Turgènev progredì e si passò all'improvvisazione. La Lacis decise di mettere in scena un testo di Mejerchol'd, *Alinur*, tratto dalla fiaba di Oscar Wilde *Il ragazzo delle stelle*. I bambini avrebbero dovuto improvvisare e così fu, ma nel bel mezzo della rappresentazione piombarono nella casa i *besprisorniki*: «I bambini saltarono in piedi perché volevano scappar via da quegli invasori che avevano effettivamente un aspetto temibile: elmi di carta sul capo, corazze di rami e pezzi di latta (...)» ma la Lacis convinse i bambini a continuare la loro improvvisazione e quel gioco piacque a tutti. La figura del cattivo tartaro *Alinur*, così, era davvero in scena e tutti parteciparono attivamente per dar vita a quella storia. La rappresentazione pubblica fu la conferma di un metodo: lasciar lavorare i bambini da soli, rendendoli consapevoli dell'azione compiuta attraverso il gioco e l'improvvisazione. Nessuna ideologia era stata loro imposta, ma si erano semplicemente appropriati di ciò che trovava riscontro nella loro esperienza. Quegli stessi bambini apparentemente spenti avevano rivelato creatività latenti e talenti insospettabili.

Nel 1928 Asja Lacis si reca a Berlino e racconta la sua esperienza al maestro e amico Walter Benjamin, il quale si incarica di scrivere il programma motivando teoricamente il lavoro pratico. Ma nella prima stesura, scrive la Lacis, «le mie teorie furono espone in maniera terribilmente complicata e quando il testo venne letto alla casa di *Liebknicht*, nel tentativo di realizzare un progetto dello stesso tipo, risero e dissero «Questo te l'ha scritto sicuramente Benjamin!». Dopo quell'episodio, il filosofo tedesco riscrisse il testo in modo più comprensibile intitolandolo *Programma per un teatro proletario dei bambini*: della prima versione non si ha più alcuna notizia.

Nello spirito dell'ottobre teatrale, Asja Lacis colse un significato profondo: il teatro deve irrompere nella strada e la strada nel teatro. Pur subendo l'influsso della vita teatrale del momento, scelse radicalmente la via della strada mettendo le proprie conoscenze artistiche e tecniche al servizio della giovane classe proletaria che cercava faticosamente di definire la propria cultura.



# Romeo ir Džuljeta

Oskaras Korsunovas, astro nascente, ma ormai internazionalmente affermato, del teatro lituano, arriva a Torino con uno dei suoi più recenti capolavori. *Romeo e Giulietta*, il classico dramma d'amore shakespeariano, con Korsunovas, diventa un'inquietante indagine sul senso della morte e della vita, ambientato in un "set" irriverente ed originale. Nato nel 1969 a Vilnius, Korsunovas fonda il suo teatro nel 1999, con la precisa volontà di dare vita ad un luogo e ad una poetica indipendenti: la nuova entità si è assunta, sin dall'origine, il rischio di non dipendere da alcuna sovvenzione pubblica, di non avere un palco o una sede permanente e ricercare un proprio modo di comunicare con il pubblico. Conquistato il consenso locale ed internazionale (la compagnia è stata inviata per ben quattro volte al Festival di Avignone) il teatro ha cambiato la propria struttura, mutandosi in "Teatro della Città di Vilnius", denominazione che implica un ruolo di maggior pregnanza nella vita culturale della capitale lituana. Questo, però, non ha modificato la ricerca artistica del regista che continua ad indagare classici e drammaturgia contemporanea europea: da *Fireface* del tedesco von Mayenburg a *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (1999), da *Crave* di Sarah Kane a *Shopping and fucking* di Mark Ravenhill a *Edipo Re* di Sofocle

(2002), fino a *Il Maestro e Margherita* tratto da Michail Bulgakov (2000), il lavoro forse più significativo realizzato dal regista. L'allestimento di *Romeo e Giulietta* ha debuttato all'Hebbel Theater di Berlino nel 2003: spettacolo pluripremiato, vede la struggente storia dei due amanti veronesi ambientata in una cucina, una sorta di pizzeria anni Cinquanta, dove, tra farina e lieviti, pentole e tegami, si consuma la tragedia.

Scrivono Korsunovas: «*Romeo e Giulietta* di Shakespeare è generalmente considerata come la celebrazione dell'amore romantico. È davvero un'istanza del dramma sociale. In circostanze drammatiche, un amore comune viene investito da un potere tragico di altissimo livello. Ciò che mi interessa di più in questa tragedia è come l'amore emerga e si sviluppi in un'atmosfera di odio e guerra come accade a Verona. Per gli dei, l'amore nasce dall'odio, in un modo che supera l'odio. Forse l'odio stesso nasce dal nulla. L'esempio di Montecchi e Capuleti è eloquente, poiché nessuno conosce la ragione della loro inimicizia. È stata dimenticata molto tempo fa. Il giovane Tebaldo abbraccia l'odio e lo difende come una tradizione. Spesso nutriamo tradizioni che sono causa di conflitto da differenze presunte, e così manteniamo l'odio in vita. In questa produzione, volevo analizzare come l'odio dia forma alla differenza e diventi terreno comune.

Sento che l'odio è il fondamento su cui si basano le differenze tra Montecchi e Capuleti. Questo è ingannevole e li divide ulteriormente. Tutte le società sembrano suddividersi in questo modo. L'amore nega la differenza. Solo l'amore può mostrare che non c'è essenzialmente conflitto tra i due clan. L'amore rende liberi, e nella libertà non vi sono opposizioni. Tristemente, Romeo e Giulietta scoprono la libertà solo nella morte. Entrambi figli unici, con la loro morte muoiono anche le loro famiglie. Il sacrificio della libertà distrugge non solamente la modernità a cui danno vita questi fanciulli, ma anche la tradizione che i loro genitori desiderano proteggere».

## Festival dei Teatri d'Europa

Fondazione del Teatro Stabile di Torino  
In collaborazione con Teatro di Roma  
e Ute - Union des Théâtres de l'Europe

Teatro Carignano, 29 - 30 settembre 2005

### ROMEO IR DŽULJETA

di William Shakespeare

drammaturgia Leonidas Donskis  
con Gytis Ivanauskas, Giedrius Savickas,  
Rasa Marazaitė, Dainius Kazlauskas,  
Saulius Mykolaitis, Tomas Zaibus,  
Dainius Gavenonis, Vaidotas Martinaitis,  
Dalia Michelevičiute, Egle Mikulionyte,  
Vesta Grabstaite, Remigijus Vilkaitis,  
Darius Gumauskas, Arunas Sakalauskas,  
Rytis Saladzius, Rasa Samuolyte  
regia di Oskaras Korsunovas  
scene di Jurate Paulekaite  
costumi di Jolanta Rimkute  
luci di Eugenijus Sabaliauskas  
musiche di Antanas Jasenka

OKT/Vilnius City Theatre in coproduzione con:  
Festival d'Avignone (Francia), Hebbel Theater (Germania), Arts and Ideas Festival (USA)/Theorem (Associazione patrocinata dall'Unione Europea per il programma Cultura 2000), Fondazione lituana per lo sport e la cultura Ministero della Cultura lituano Spettacolo in lingua lituana con soprattitoli in italiano, a cura di Prescott Studio, Firenze



# Médeia

Il Katona József Theatre è la struttura teatrale di maggior caratura dell'Ungheria contemporanea. Nato come Teatro Nazionale Ungherese e dedicato al grande drammaturgo ottocentesco József Katona, il Teatro fu rifondato nel 1982, grazie all'impegno di Gábor Székely e Gábor Zsámbéki, leaders delle più importanti compagnie del paese. Il teatro, che ha sede a Budapest, si è successivamente arricchito della presenza di Gábor Máté,

Tamás Ascher, Péter Gothár e di un giovane regista come Andor Lukáts, coniugando sempre – nella propria attività – l'attenzione per il grande repertorio tradizionale con la drammaturgia contemporanea. Nel 1990 il Katona József Theatre è stato tra i membri fondatori dell'Unione dei Teatri d'Europa, il cui Vice-presidente è oggi proprio Zsámbéki: costante è da allora l'impegno per promuovere l'arte teatrale come strumento di diffusione della poesia, affinché cresca tra i popoli una fraternità consapevole delle peculiari identità culturali.

A Torino il Katona Theatre presenta un nuovo allesti-

mento del classico di Euripide, *Medea*. La tragedia della donna-maga, della straniera umiliata da Giasone che l'abbandona al suo destino per sposare la figlia del re Priamo, diventa, nella regia di Gábor Zsámbéki, un lavoro di grande incisività e pathos. Accolto trionfalmente dalla stampa nazionale, *Médeia* si avvale della straordinaria interpretazione, nel ruolo protagonista, di Andrea Fullajtár, che tratteggia una Medea forte ed indipendente, appassionata e umanissima: questa creatura tragica acquista così, con inattesa limpidezza, il volto bifronte di chi sa celare agli altri ma rivelare a se stessa la profondità e gli abissi di emozione in cui inesorabilmente si muove. In uno spazio scenico che evoca una landa desolata, antica ma a tratti post-moderna, spaccata da carcasse di automobili e da tracce kantoriane di una Europa dell'Est povera e orgogliosa, si snoda la tragedia di Euripide.

La traduzione originale di Zsuzsa Rakovszky evoca toni di grande quotidianità e di delicata poesia, di cui si trovano ampie tracce nell'allestimento. *Medea*, dunque, arriva a compimento del lungo percorso artistico di Gábor Zsámbéki, da sempre attento alle tensioni dell'uomo di fronte al potere, al mascheramento e allo svelamento delle contraddizioni sociali e personali che, in autori classici e contemporanei, sono stati al centro dei suoi allestimenti. Dai primi lavori su Cechov, Ford, Jarry (*Ubu Re*, 1984) a Pirandello (*L'uomo, la bestia e la virtù*), a Gogol' e Gombrowicz, fino a Molière e Shakespeare – di cui affronterà, nel giro di pochi anni, *La dodicesima notte*, *Amleto*, *Giulio Cesare* e *La tempesta* –, il teatro di Gábor Zsámbéki ha raggiunto un'essenzialità che fa incontrare energia e poesia. Sempre attento ad una comunicazione emotivamente forte con il suo pubblico, Zsámbéki è ormai un maestro indiscusso del teatro magiaro.



## Festival dei Teatri d'Europa

Fondazione del Teatro Stabile di Torino  
In collaborazione con Teatro di Roma  
e Ute - Union des Théâtres de l'Europe

Teatro Carignano, 5 - 6 ottobre 2005

### MÉDEIA

di Euripide

traduzione Zsuzsa Rakovszky  
drammaturgia Géza Fodor, Júlia Ungár  
con Andrea Fullajtár, Gábor Máté,  
Zoltán Bezerédi, Ági Szirtes, László Szacsavay,  
Ferenc Elek, Erika Bodnár, Réka Pelsóczy,  
Anita Tóth, Károly Hajduk, Csaba Aranyi,  
István Szilágyi  
regia Gábor Zsámbéki  
scenografie Csörsz Khell  
costumi Györgyi Szakács  
musiche Marcell Dargay  
Katona József Színház, Budapest  
Spettacolo in lingua ungherese con soprattitoli in italiano, a cura di Prescott Studio, Firenze

# Maskarad

La grande scuola d'attore russa, una tradizione unica, una rigorosa formalizzazione dell'arte interpretativa che ha pari solo nella Comédie Française e nella Royal Shakespeare Company, una storia di magistrale rigore e di continua ricerca della perfezione: questo è, a San Pietroburgo, il Teatro Accademico del Bolshoy intitolato al regista georgiano Georgij Tovstonogov.

Un altro emerito artista georgiano, Temur Chkheidze, nato a Tblisi da una famiglia di artisti, regista di prosa e d'opera per il celebre Marijinskij, propone al pubblico di Torino una sua messa in scena di *Maskarad* di uno dei maestri della letteratura russa dell'Ottocento, Michail Lermontov.

Il dramma più famoso dell'autore russo, *Un ballo in maschera*, scritto nel 1835, racconta la storia di Arbénin, un ex dongiovanni, tormentato dai ricordi che uccide per gelosia la giovane moglie: in questo dramma emergono tutti i temi cari al giovanissimo Lermontov, il motivo dell'impossibilità di redenzione e di fuga per l'uomo prigioniero senza scampo del proprio passato. E se Lermontov, erede di Puskin e come lui ucciso in un duello ad appena 27 anni, scriveva in quello che è considerato il suo capolavoro, *Un eroe del nostro tempo*, il ritratto di un uomo complesso e irrisolto, così in *Un ballo in maschera* anticipa la spietata analisi del carattere contraddittorio e dolorosamente anelante ad una ribellione di una intera generazione. Con la sua scrittura, Lermontov influenzò enormemente i suoi contemporanei nella vita oltre che in letteratura: la figura del demone, con la sua insopprimibile urgenza della ribellione e la sua disperata inutilità, anticipatrice di una tematica ricorrente in Dostoevskij e in tutta la letteratura russa moderna, ha ispirato poi poeti come Blok, Majakovskij e Pasternak...

L'opera di Lermontov da sempre attrae anche i maggiori registi, molto probabilmente perché contiene tutti i temi capaci di stimolare la fantasia e la creatività di artisti e pubblico: passioni ardenti, gioco d'azzardo, tradimento, credulità, assassinii in quella che era la vita elegante dell'alta società russa del primo Ottocento. Temur Chkheidze ricrea sulla scena una San Pietroburgo spettrale, in tutto il suo splendore e la sua freddezza che, allo stesso modo, affascina e spaventa. Non c'è posto per i buoni sentimenti: l'invidia, la sopraffazione, il gioco, l'avidità, le pulsioni sessuali, raccontano, per il regista, di un mondo governato da uno squallido e freddo egoismo, dove si vive nell'illusione, in un incubo, non molto lontano da quelli che attanagliano la contemporaneità. «Solo l'amore di Arbénin per Nina – afferma Chkheidze – sembra riuscire a salvare gli abitanti di San Pietroburgo dal loro egoismo pietrificato».

Il lavoro di Temur Chkheidze scava nell'intimità dei personaggi, ne svela il mondo più intimo, complici i formidabili attori della compagnia che allinea sullo stesso palcoscenico artisti premiati con le massime onorificenze russe e georgiane.

**Teatro Carignano, 11 - 12 ottobre 2005**

**МАСКАРАД (MASKARAD)**

di **Michail Lermontov**

con **Andrei Tolubeev, Alexandra Kulikova, Mikhail Morozov, Marina Ignatova, Vassily Reutov, Andrei Sharkov, Anatoly B. Petrov, Evgheny Solyakov, Vladimir Kozlov, Lyudmila Sapozhnikova, Aelita Schkomova, Izil Zabudovskij, Alexey Falileev, Evgheny Slavskij, Nikolay Gorskov, Elena Shvareva, Yulia Alexeeva, Ksenia Nazarova**

regia **Temur Chkheidze**

scene e costumi **Yuri Gegeshidze**

musica **Alexander Kiajfel**

coreografia **Galy Abaidulov**

luci **Vladislav Vlasov**

*Tovstonogov Academic Bolshoy Drama Theatre con il patrocinio della Fondazione Centro per lo Sviluppo dei Rapporti Italia-Russia*

Spettacolo in lingua russa con sottotitoli in italiano, a cura di Prescott Studio, Firenze



## Slava's snowshow

Torna a Torino l'applauditissimo SLAVA'S SNOWSHOW creazione e messa in scena di SLAVA. SLAVA è il mimo russo che ha rivoluzionato la figura del clown, sganciandola definitivamente dal ruolo secondario attribuitale per decenni nel mondo circense. L'ha trascinato 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. Ora SLAVA è star internazionale acclamata e premiata, ma nulla è dimenticato: né il villaggio vicino a Orel in cui è nato più di cinquant'anni fa, né la scuola di mimo di S. Pietroburgo che frequentò poco più che

**Teatro Carignano, 3 - 8 gennaio 2006**

**SLAVA'S SNOWSHOW**

Creazione e messa in scena di **SLAVA**

presentato da **ATER**

in collaborazione con **SLAVA & Gwenael Allan**

[www.slavasnowshow.com](http://www.slavasnowshow.com)

*Si comunica che lo spettacolo non è indicato per i bambini di età inferiore agli 8 anni.*



Foto di Veronique Vial

diciassettenne, né la scoperta e l'influenza che ebbero nella sua formazione grandi artisti come Charlie Chaplin o Marcel Marceau. Quando approdò in Inghilterra nel 1988 poche recite bastarono a renderlo famoso.

Quando cinque anni dopo presentò quella che fu la prima edizione dello spettacolo SLAVA'S SNOWSHOW, il trionfo fu così grande che ben presto gli venne assegnato il prestigioso Time Out Award. Al successo londinese, seguirono una tournée nel Nord America col Cirque du Soleil e un tour di sei mesi nelle maggiori capitali europee a capo di un gruppo di 150 clown con *The Mir Peace Caravan*. Più di 50 compagnie locali si aggiunsero alle tappe del tour ingrandendo e arricchendo la già corposa compagine di artisti e dando vita ad un evento senza precedenti.

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*, il primo Festival internazionale di clown tutto al femminile.

Questa edizione di SLAVA'S SNOWSHOW raccoglie le gag e gli sketch più famosi del suo repertorio e coniu-

ga, con grazia e talento, teatro visivo e clownerie.

Ma non c'è nulla di datato, anzi, SLAVA ha cura di aggiornare e rinnovare lo spettacolo continuamente, in una sorta di perpetua evoluzione di idee e invenzioni, con tutta la dedizione che si tributa alla summa di un prezioso vissuto artistico e umano.

*Chi l'ha mai visto così il Carignano? Questa sala immobile nel suo splendore tardo-barocco l'altra sera ribolliva come il vino in piena fermentazione. Da un certo punto in poi, il pubblico mareggiava, sobbalzava, cacciava urletti e urlacci, non sai se di divertimento o di minuscola, insopprimibile preoccupazione. Per quasi un'ora lo spettatore è parso un ostaggio dei cinque scatenati clown che, come diavoli dispettosi, davano vita a SLAVA'S SNOWSHOW, ideato dal russo Slava Polunin (...). Con lui il clown è andato al potere; oppure, mutatis mutandis, al potere c'è andata la fantasia.*

**Oswaldo Guerrieri  
La Stampa**

**TeatroPubblico/Progetto Internazionale chiuso il 13/09/2005. Programma suscettibile di variazioni**

# Супрематический балет.

(Июльск. 1920.)

Балет этот должен был быть выделенным основным форм — элементов зрелища, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастно-сезонных линий: 1) линии сначала, 2) превращение в крест, 3) превращение по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.

Показать порядок развертывания самого зрелища форм было основным миссией балета, но по техническим затруднениям была вынуждена и вместо зрелища быть демонстрирована сама форма.

Первым, как форма выделенная, как элемент и основа выделенная квадрат. 1) фигура с черными квадратом, она брела и превращалась как центр. После зрелища три фигуры образуют 2) линии пересекаются 3) фигуры несут форму круга и фигуру в красном квадратом — углубляющую по оси зрелища образуя вместе с предыдущими крест 4) выделенная 10 фигур образует фигуру пересекающую крест.

Этот порядок первый квадрат, круг углубляющий в центре распадается и выделенный сначала квадрат красной. После круг приближается к черному квадратом, распадается и картина завершается супрематическим иррион квадратом.

