

etiinforma

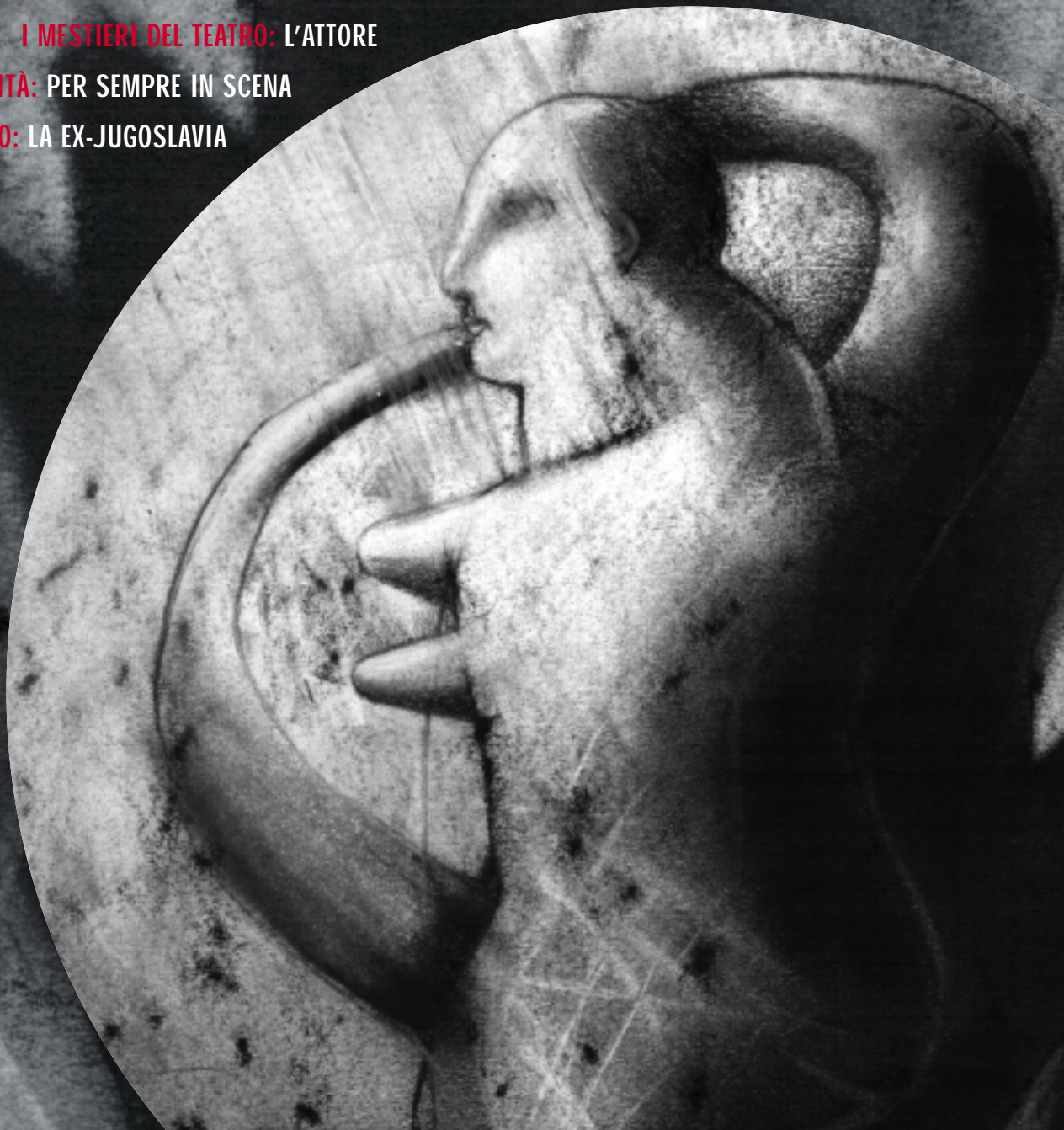
anno II • numero 8 • 1997

*mensile d'informazione
dello spettacolo*

I MESTIERI DEL TEATRO: L'ATTORE

ATTUALITÀ: PER SEMPRE IN SCENA

ESTERO: LA EX-JUGOSLAVIA





Stanislavskij impone ai propri allievi, un giorno, di sollevare un pianoforte, e, bloccati in quella condizione, chiese loro di moltiplicare "39 x 7". Difficile concentrarsi e rispondere, con un pianoforte sopra la testa: figuriamoci - concluse allora il Maestro del Teatro d'Arte - quanto sia difficile il lavoro creativo dell'attore. L'attore, il "magnifico animale", che, per Deleuze, "opera la distruzione del dominio della lingua sulla parola", l'attore-autore, attore-regista, la macchina attoriale...

Nel viaggio attraverso i "mestieri del teatro" non poteva mancare, naturalmente "l'attore". Quante definizioni sono state date per identificare questo protagonista indiscusso della scena.

E ci troviamo, in una stagione, sorpresi e felici di fronte al Nobel assegnato a Fo, "attoraccio" di grande scuola, polveroso e sublime guitto, giullare capace di scrivere perfette macchine comiche e di inventare linguaggi immaginifici; viaggiamo rapiti dal divino Carmelo che tocca il sublime poetico annullandosi nel verso; restiamo affascinati da Carlo Cecchi che interpreta, con verve tutta sua, magistralmente, la scrittura di Pinter...

Ci siamo lasciati alle spalle, da tempo ormai, l'epoca dei ruoli predefiniti, le distinzioni categoriche, e tutto si fa più confuso. Si è sempre pensato, in fatto di creatività teatrale, che il predominio naturale dovesse essere attribuito all'autore. Ma viene spontaneo chiedersi: e le altre scritture?

Il problema, quindi, non è più distinguere tra drammaturgia e interpretazione, quanto, semmai, capire a che punto i linguaggi si siano rapportati tra loro, quanto l'influenza creativa dell'una possa toccare e modificare quella dell'altra. Se, oggi, ci confrontiamo evidentemente con la figura del regista-autore, appare chiaro, al tempo stesso, che l'attore non è più solo (solo?) interprete, ma capace, recitando, di scrivere

sulla scena. Attori, mercanti e girovaghi, a contatto diretto - loro e solo loro, con buona pace di autori e registi - con il pubblico, hanno la possibilità di creare le condizioni perché il teatro viva, perché la drammaturgia si faccia realtà, perché la scena incontri la platea. E dunque, attori-autori; attori-teatro. Oggi più che mai: tendenze diverse, infatti, emergono dalle ultime generazioni. La voglia - in tutti - di cimentarsi con la scena, di incontrare il pubblico, di interpretare se stessi, la propria ricerca: magari rischiando un po', vista l'endemica mancanza, nelle giovani generazioni, di quella che una volta si chiamava "tecnica". Ma l'attore resiste: cyber-punk, corpo mutante, destrutturato, provocatorio. Eppure sempre "attore", e da qui occorre partire.

Etiinforma ha voluto ospitare una generazione (almeno una parte...) di attori, che vivono in modo diverso, a volte distante, il proprio mettersi in scena. Attori che, come tessere - uniche, problematiche - di un mosaico, hanno composto l'entità astratta "teatro" e che, sulla propria pelle, tra tradimento e tradizione, hanno vissuto contraddizioni ed incertezze, ricerche e scoperte. E che hanno raggiunto i massimi vertici, in Italia e non solo, di quest'arte.

Attori responsabili: nei confronti del testo; nei confronti degli altri attori e nei confronti degli spettatori, come ricordava Peter Brook. "Il teatro esiste soltanto nel preciso momento in cui due mondi - quello degli attori e quello degli spettatori - si incontrano: una società in miniatura, un microcosmo che si ricostruisce ogni sera all'interno di uno spazio. Il ruolo del teatro è di trasmettere a questo microcosmo il gusto fuggevole e bruciante di un altro mondo, in cui quello della quotidianità si integra e si trasforma". Compito del teatro, certo, ma compito - in primo luogo - dell'attore. Ciò che importa, diceva Valéry, è coltivare l'attività della mente in modo da ottenere un'azione che abbia senso e significato...

IL SENSO DEL TEATRO NELL'ARTE DELL'ATTORE

di Andrea Porcheddu



L'ATTORE

IL NOME DELL'ATTORE

di Benedetto Marzullo

*Un viaggio nella storia,
all'origine del teatro.
Protagonista indiscusso: l'attore.*

Il nome dell'attore appare termine antico, trasparente. Risale alla fine del Trecento, una voce tuttavia dotta. Il ciceroniano "actores secundarum et tertiarum partium" non richiede traduzione, dichiara il proprio ambito giudiziario, un vezzo solo marginalmente metaforico. "Agere causam" è tutt'altro che operazione banale, richiede tecniche altamente codificate, di accusa e difesa, di pubblico impatto e rilevanza. Non interviene la semplice disputa, ma performativa azione, coinvolgente illustrazione, la gestione "fisica" dell'argomentare.

L'esperienza greca aveva compiuto un percorso diverso, ma non meno suggestivo. L'attore, il suo mestiere, venivano designati con termini peculiarmente tecnici, di conseguenza oscuri. Si diceva, infatti, "hipocritès", alla lettera "risponditore": salvo l'ambito patentemente rituale, è sempre sfuggito l'oggetto di siffatta "risposta". Persiste un maligno sospetto di "finzione", che soltanto agli albori della morale cristiana confonde il termine con la "ipocrisia", la notoria falsità dei Farisei. Ma il termine era significativamente assente in Attica, tuttavia matrice della drammaturgia. Nel 499 a. C., addirittura istituisce un Agone civico destinato agli Attori (tragici, quindi comici), si pongono le fondamenta di una poderosa consorte professionale, destinata a strabilianti privilegi e poteri, né solo tecnici, a livello planetario. In realtà, il nome dell'attore dimostra, ancora una volta, un ambito specifico, rigorosamente operativo. Proviene dalla Iona (Omero, Erodoto...), solo con Platone viene canonizzata: significava, infatti, l'attività, dell'"indovino". Malgrado le apparenze, egli non profetizza, ha la capacità e la funzione di "interpretare" ("analizzare", "sviscerare") segni, altrimenti criptici, oscuri, ambigui. Elabora "risposte" patentemente esgetiche, a chi gli proponga questi contorti, inquietanti, cifrati. Lo "hipocritès" traduce, tuttavia un testo di

altra forma, non più che indiziario, con intuitiva, ma anche razionale penetrazione. Fornisce una insostituibile, sacrale o quanto meno rituale "mediazione". Già in Omero, l'indovino "interpreta", con identica procedura, i sogni (i portenti), li attualizza ed attiva, comunitariamente. Realizza un tramite tra occulto e virtuale, ne produce e verifica la attivazione: lo trasferisce, ancora una volta trasforma in azione. Non diversamente, l'attore drammatico "media", fisicamente materializza, traduce gran "parte" di un testo, ulteriormente virtuale, finché ostaggio della sola verbalità. Siffatta ipotesi ha una recente, lampante conferma, non solo di ordine analogico, ma nella sostanza storico. Nella città siriana di Ebla (ci informa uno dei suoi scopritori, autentici "archeonauti"), sono tornati alla luce vocabolari bilingui antichi di cinque millenni, che al lemma sumero affiancano l'equivalente ebraico. Ove il termine "traduttore" viene reso "apilum". Che indica, invece, il "sacerdote", più sorprendentemente il "rispondente": malgrado non si abbia "alcuna domanda, cui si debba dare risposta" (giusto come per il greco "hypocritès", finora dibattuto). In realtà si tratta (suggerisce l'archeologo), della peculiare attività di un addetto alla profezia: egli "traduce" il volere degli dei. Giusto come Calcante, che interrogato all'inizio della Iliade sulle peste, "interpreta" la iattura, la "spiega" razionalmente, ne rappresenta congegno e procedura.

Patentemente, egli esercita una prassi, se non sacrale, fortemente rituale (senza dubbio, però, millenaria): del tutto identica, riteniamo, a quella che la drammaturgia greca metterà gelosamente in atto per la mediazione di un tecnico, severamente specializzato. Inaugurando un culto integralmente "civile", in cui si identifica la vittoriosa istituzione teatrale. Per responsabilità dell'"Attore": non "profeta" né ambiguo "rispondente", ma autentico "dragomanno" (l'"interprete", sui mirabolanti confini europei della Turchia). È depositario di verità ultima. Che non saprebbe, in sostanza, né esplicitare né tradurre: ma soltanto "rappresentare", personificandola. Tutt'altro che un "simulatore" (eventualmente "mimo"), strabiliante produttore di una scena, che si esaurisce nella performance.





QUANDO L'AUTORE FA LA PARTE

di Enzo Moscato

Una voce particolare. Attore di se stesso, autore che fa della propria arte materia viva: Moscato tra scrittura e scena...

Contrariamente a quanto di solito si pensa, l'autore non è, tranne casi rarissimi e di molto particolare portata, la "propria" parte. L'invenzione non coincide con la cosa o l'oggetto inventati, e tantomeno col soggetto della cosa medesima. Creazione e identificazione non sono la stessa cosa, né vanno di pari passo. Dio, per esempio (e mi si passi l'involontaria blasfemia), non è Adamo o l'uomo; la madre o il padre di una creatura non sono necessariamente quella loro creatura. L'autore e la "sua" parte possono o non possono coincidere (e, se coincidono, questo dipende da unissime circostanze, che qui sarebbe troppo arduo dirimere) ma non coincidono di necessità. E in questo loro non incontrarsi "a fortiori" né nella storia, né nella psicologia, ritengo consista il primo livello della fatica dell'autore lungo il suo percorso di lavoro d'attore. O, quanto meno, è il primo livello della "mia" fatica, del mio faticoso percorso - da autore ad attore - a teatro. Naturalmente, esistono casi in cui l'autore che recita la "propria parte", non vi applica alcun lavoro. O, quanto meno, "sembra" che non ve ne applichi alcuno. Il che corrisponde alla figura dell'autore tanto bravo (tanto finto) da apparire naturale. Forse in questo movimento, qualche demone lo aiuta, un tale autore; qualche dio lo raccomanda, e allora non mette conto discuterne qui.

La prima ipotesi, invece, sembrerebbe motivare e giustificare le perplessità di quei molti (cui si accennava prima), nonché le loro sospettose, imbarazzanti domande, rivolte a chi, come me, ha sempre dichiarato, senza peli sulla lingua, di avere dei problemi con la parte, d'affaticarsi molto con la memorizzazione e l'espressivizzazione della "propria" parte in scena. Ma il lavoro evidentemente non applicato, a causa di cui i molti di cui sopra avrebbero ragione a diffidare della fatica degli autori a recitare parti loro, non dipende dal fatto che è sempre vero che un autore recitante può anche non applicarsi (tanto è tutta roba sua che dice...), bensì semmai dalla nuda e cruda incuria, o pigrizia, o rozzezza, o pressapochismo istrionico, di costui, e/o, magari, dalla sua convinzione (caso alquanto raro ma esistente) che autore e parte debbano coincidere, avere la stessa

medesima personalità, memoria, storia, ideologia. Insomma: Pirandello che recitasse non il Pirandello-scrittura (solamente), ma un Pirandello-in toto, così come uno è anche nella vita, comprese le attese dal dentista, le tasse da pagare, i profilattici da usare, etc, etc... Questo, comunque, non è il caso mio e nemmeno mi sembra che sia quello più generalizzato tra gli autori-attori.

Il secondo elemento, invece, che non è in reale ma solo in apparente contraddizione con quanto testé detto, è il particolare fascino e la particolare funzione di apertura che derivano al teatro, quando un autore (che, lo ripeto, non deve necessariamente essere riflesso specularmente in quel che crea) recita, vale a dire agisce, abreagisce, sulla scena, quanto ha inventato o progettato precedentemente in scrittura, in mero protocollo drammatico-stilistico. Il fascino deriva indubbiamente dalla straordinaria circostanza che l'autore non si nasconde più, non si trincerava più dietro l'alibi del puro impegno narrativo, o del privato pudore, ma diventa egli stesso scrittura, corpo della scrittura, referente concreto, carne e sangue, dei suoi solitari grafemi sulla carta. Anche qui mi si passi un'involontaria blasfemia, ma mi sembra che in questo passaggio, in questo salto, dal soggetto all'oggetto della scrittura, venga fuori un po' del concetto e della pratica della transustanziazione cristiana: il Verbo diventa più concretamente parola, la Scrittura (con la esse maiuscola e nella sua accezione derridiana) si fa, più terrenamente, messaggio, concreta oralità. In questi casi, si dice, inoltre, che l'autore si sporca, s'imbratta, della sua stessa materia, con un movimento o un'immersione in essa (totali o parziali, non importa, con riserva o d'istinto, non importa) che sanno di pietà, d'umanità, d'interesse e di compassione con quanto prima semplicemente scritto o de-scritto. Lo ripeto: non è necessario né importante che ci sia coincidenza perfetta, identificazione millessimale, tra creazione (progetto) e materia; tra processo creativo e suo approdo concreto, è molto seducente e positivo, invece, che vi sia quest'immersione, questo toccare, respirare, vivere la propria creatura, o materia, o pagina, se volete, dall'interno di essa, e non dall'esterno, cioè da solo autore, da asettico manipolatore d'astratti segni, alfabetiche tracce...



L'ATTORE

Alessandro Bergonzoni

Mi sento un atto-autore, ovvero più autore che attore. Reputo l'essere attore un secondo mestiere ed amo il "pensato" più che le tavole del palcoscenico. Ma senza palcoscenico non mi sentirei realizzato. Eppure il teatro non è la mia vita: credo che la vita privata sia molto più importante del teatro. Ed in questo senso credo di essere un attore - non unico, certo - ma abbastanza anomalo: per il teatro non venderei l'anima al diavolo, perché sono convinto che ci siano altre cose prima. L'essere attore mi permette di divertirmi molto di più rispetto all'autore che, sul cucuzzolo della montagna, fa il suo "pezzo" e lo spedisce a valle, verso i terrestri. L'accezione del teatro di compagnia, poi, dell'attore da tournée in senso classico, mi farebbe cambiare lavoro. La mia tournée è Riccardo Rodolfi - amico, ufficio stampa, tour-manager e gran consigliere -, ed è il piacere di guidare, viaggiare in macchina: ecco, se mi venisse tolto Riccardo, e la possibilità di guidare, allora la tournée sarebbe una tragedia. Dunque ci sono tante voci, che fanno festeggiare l'essere attore. Ma senza queste voci mi divertirei la metà...

Elisabetta Pozzi

Mi pongo molti problemi: non riesco a rimanere indifferente alle questioni che emergono soprattutto in questo periodo. Essere attori oggi non è così facile come probabilmente lo era vent'anni fa, quando, nonostante le difficoltà di allora, si riusciva ancora a trovare spazi giusti. Adesso assistiamo ad una sorta di omologazione: il problema non è più quello di trovare spazi, quanto quello di riuscire a coltivare davvero un pubblico. E in questo non ci sono sostegni seri, collaborazioni reali ad esempio con i media, come accade, invece, per la musica. Oggi ci troviamo di fronte ad una fase di revisione di quanto fatto sin'ora: la nostra generazione è nel mondo del lavoro teatrale ormai da quindici o venti anni, ma la sensazione, adesso più che mai, è di dover ripartire proprio da noi stessi. Sentire e far sentire una necessità reale di espressione, facendo piazza pulita di tutto il resto, per arrivare, più nitidamente possibile, alle emozioni. Sono queste le uniche armi che abbiamo per colpire nel segno, per raggiungere il pubblico, altrimenti quale sarebbe il senso degli attori? Per quel che mi riguarda continuo a modificare il mio percorso, non per cercare consenso, ma per non

adagiarmi, per non "sentirmi arrivata": in questa fase della mia vita mi sento molto meno "arrivata" di dieci anni fa. Non so davvero dove stia andando: non capisco a chi sto parlando, a quale pubblico... Ripartire da noi, quindi, in maniera molto onesta: usiamo noi stessi per esprimerci - il nostro tramite è proprio il corpo, la nostra voce - e da questa prospettiva dobbiamo ricominciare.

La funzione sociale del teatro non è assolutamente più riconducibile a niente: è cambiato tutto, il pubblico, le esigenze, il modo di vivere e di sentire. E il teatro è rimasto molto indietro...





Laura Curino

In assoluto non so cosa sia l'attore. È stato definito in tanti modi, in tempi diversi, da culture diverse. Prima o poi ognuna di queste definizioni viene a galla e si rivela pertinente e limpida. Persona divina, persona sacra, persona diabolica, essere che parla o "viene parlato", trasformista di sé o rivelatore del proprio vero essere, ciarlatano meschino, generoso dispensatore di tutta la propria sostanza, fuggitivo, inseguitore, testimone, erede, precursore, consolatore, detonatore, medico, malato, artista, mestierante, creatore, interprete, traduttore, traghettatore, armatore, mozzo, capitano... C'è stato un tempo in cui essere attrice era un sogno, un momento in cui ho pensato fosse una via di fuga, uno in cui ho creduto fosse una vocazione, un altro in cui l'ho conquistato come mestiere, sempre ho desiderato farne arte. Ci sono stati periodi in cui l'ho vissuto come ossessione, giorni in cui è stata forza e consolazione. Giorni duri in cui è stata sfida e rivincita, anni in cui è stato soprattutto un gran divertimento, altri in cui è forza dello scambio e della relazione. Ora dà corpo alle storie che racconto. Ora è riconoscimento del legame con altre storie, altre geografie umane. Ma sono irrinunciabili quei giorni in cui è ancora semplicemente stupore, una sorta di sdoppiato contemplare qualcosa di tuttora misterioso, una forza "incantatoria" che si produce nei silenzi che legano palco e platea, nelle pause, nelle sospensioni, cioè in quel minuscolo momento di forza e rarefazione del tempo e dello spazio in cui avviene l'impercettibile trasformazione, il cambio di stato: prima sono io e poi sono ancora io, ma "di più". Non solo una persona più grande, più pesante, più "concentrata", ma "siamo" di più, più persone, più voci. Non un fiume in piena, ma più rivoli nello stesso fiume. E io ("Ehi! Guarda! Guarda!"), contemporaneamente, ci nuoto dentro.

Marco Paolini

Sono diventato teatrante prima di diventare attore. Per me essere attore era un'occasione per viaggiare. Carlo Cecchi disse, in un'intervista, che l'attore è un po' "altrove": altrove geografico, attori come i nomadi, come giostrai, come coloro che vivono in un altro posto, anfibio. Eppure sono lì, presenti. E per me essere attore era una scusa per inventare una vita altrove, con altre persone: e questa esperienza condivisa, la matrice di gruppo del teatro, me la porto dentro, nel pensiero di un progetto da condividere, anche se da tre anni, ormai, mi ritrovo a fare spettacoli da solo. Ma l'attore, non interpreta soltanto - anche se invidio i grandi interpreti -, e per me essere attore è una scusa per fare l'autore. Non sono capace di scrivere per un lettore, non sono capace di scrivere per altri attori, e dunque, l'attore è, oggi, ciò che mi permette di raccontare: racconti intimi, personali, o altri più lirici, come ne *Il Milione*. E poi c'è la scelta della testimonianza, una scelta che si insegue preparandosi: non è un atto di militanza o un gesto civile per pagare qualche debito. Per me l'attore, e l'interprete, è sempre un testimone: penso a Cieslak nel *Principe Costante*, ma anche a De Niro in *Taxi Driver*, o ancora a Dustin Hoffman in *Cane di paglia*... Ciò che mi colpisce è quando l'attore riesce a dare corpo ad un'astrazione letteraria come il personaggio: solo se l'attore è in grado di padroneggiare un'esperienza - ovvero di saperla riprodurre - allora può dare credibilità e forza al personaggio. Ma se l'attore si alimenta solo delle categorie interpretative che stanno all'interno del teatro, o del cinema o della Tv, non riesce a essere credibile. Sfido chiunque a costruire personaggi credibili solo in base alle informazioni mass-mediologiche. Solo se si entra nelle cose, se ci si compromette attraversandole, se si dà costanza al dato esperienziale, allora si diventa testimone, dando forza e vita alle storie, ai personaggi, al teatro.

L'ATTORE
L'ATTORE



L'ATTORE



Ermanna Montanari

L'attore è un asino: se non è un asino non è un attore. Asino seguendo Giordano Bruno, che dava all'asino una grande complessità. L'ignoranza: l'attore deve avere una ignoranza umana ed una sublimità divina, proprio come l'asino. E poi l'asino è un accompagnatore per andare nel mondo degli inferi, ovvero per cambiare stato, per modificarsi. E l'attore diventa continuamente altro. E poi c'è il somaro, capace di portare fardelli: l'attore si carica di un lavoro grandissimo e grandioso e nonostante questo vola. Infine l'elemento dialettale, il rapporto con la terra, la semplicità, le radici popolari e contadine dell'asino... Negli spettacoli ho spesso fatto un asino volante, e posso pensare di essere, davvero, un attore asinino!

Toni Servillo

È sempre piuttosto difficile cercare di dire in poche battute cos'è l'attore. Sostanzialmente l'attore di teatro è un artista, un autore - e non solo un interprete - che cerca di lavorare sulla convenzione, rinnovando un rapporto perduto con il pubblico. Un rapporto che richiede allo spettatore, quando viene a teatro, di essere profondamente convinto che chi sta dall'altra parte, l'attore sulla scena, stia facendo un lavoro diverso che nulla ha a che fare con concetti per troppo tempo di moda, quali il naturalismo, il minimalismo, la verosimiglianza, la verità... L'attore deve far emergere la corrente di finzione e di realtà, in un rapporto chiaro con il pubblico, finalmente preparato alla convenzione artistica. Il problema, tra le tante difficoltà del teatro, è quello del pubblico, poco disposto ad accettare il lavoro d'attore come finzione, come convenzione, come gioco del teatro. Esiste, invece, un'educazione diffusa o al fatto reale, alla diretta, di derivazione televisiva; o al mondo di sogno del cinema, che nulla ha a che fare con l'*hic et nunc* tipico del teatro. Ma il teatro ha bisogno di quella convenzione: lo spettatore sceglie di offrire il proprio tempo, perché l'attore metta a disposizione la realtà unica della scena, che ha al centro lo scandalo del corpo, l'essere lì ed essere vivo. L'attore è scandalosamente vivo, con il proprio corpo, con la fatica, il sudore, di fronte agli spettatori e quindi molto vicino al pubblico: ma al tempo stesso è molto lontano - ed è qui la convenzione -, perché mette in opera in una dimensione scoperta, la sua strategia, interpretativa e artistica, per la quale bisogna essere disposti al gioco del teatro, allo scambio tra finzione e realtà.

**L'ARTISTA
PRODOTTORE**

Sandro Lombardi

Non saprei trovare una definizione: in questo momento mi interessa la dimensione di luogo dell'incontro e dello scambio che rappresenta l'essere attore. Luogo del passaggio di saperi: essere attore significa lavorare con altri attori, con dei registi, stare a contatto con autori sia fisicamente - nel caso in cui siano ancora vivi - oppure attraverso le pagine dei testi. Ed è un luogo dei contrari: condizione piena di contraddizioni dialettiche. Sento sempre che il compito dell'attore possa essere quello di trovare un equilibrio tra tentazioni opposte, in contraddizione tra loro ma entrambe necessarie per il lavoro. Equilibrio tra la razionalità e la necessità di mettere in gioco elementi oscuri, tra la razionalità e lo sciamanesimo, tra la solitudine e l'incontro. La dialettica tra solitudine e luogo dell'incontro mi è necessaria: attraverso fasi di lavoro in cui ho bisogno di stare da solo, mentre in alcuni momenti l'incontro con gli altri è fondamentale, anche per le parole a margine - racconti, chiacchiere, ricordi - che si scambiano tra attori, in particolare mi piace frequentare attori di una certa età, che hanno stratificato in sé memorie, saperi. Tutti gli attori "all'italiana", poi, chi più chi meno, hanno attraversato la tentazione di creare su di sé, molto lentamente - magari per decenni, utilizzando tutti gli spettacoli possibili - una maschera. Per me, in particolare, c'è stato un passaggio negli ultimi anni, cominciato con uno spettacolo minore - l'*Ebdomero* fatto al Palazzo delle Esposizioni di Roma -, ma già presente negli spettacoli danteschi, ed esplicitato nei lavori testoriani, che mi ha fatto ascoltare cose che mi nascevano dentro, che sgusciavano dalle mie mani senza che ne avessi coscienza. Ed era la maschera che si stava formando. È la necessità di nutrire la parte inconsapevole del sé in modo che lavori autonomamente e costantemente. C'è una parte dell'attore che lavora per conto suo, grazie al cielo, ma bisogna porre le condizioni perché possa lavorare.

Massimo Popolizio

Non so che dire: oggi, per forza di cose, noi attori di teatro siamo come delle bestie rare. Il nostro mestiere è ben diverso da quello che fanno gli attori di cinema o televisione. Dobbiamo studiare tutta la vita, avvicinarci lentamente e continuamente ad una meta. Il nostro lavoro è più simile a quello di uno studioso o di un ricercatore che non a quello dello show-man. Per mostrarsi - e per vendersi - ci sono altri mezzi, ben più redditizi, ma questo essere studiosi, questo essere delle bestie rare, rappresenta, in realtà, una grande libertà. E dunque non c'è alcun cruccio, perché possiamo veramente permetterci di fare le cose più estreme: ed è questo, in definitiva ciò che desideriamo. La libertà di non essere al centro dell'attenzione dei mass-media, in un essere appartati dovuto in parte anche al fatto che il teatro, in realtà, interessa a pochi. Ma a questi (buoni) pochi, noi dobbiamo rendere severità, rispetto, e cose estreme. Se dovessimo pensare alle centinaia di miliardi come accade di fare a Pieraccioni, perderemmo questa libertà e non potremmo seguire le nostre scelte: utopia, entusiasmo, sogni che sono valori antichi, di sempre. Vale la pena fare teatro proprio per questo: credo che l'attore di prosa che non possa fare teatro, vorrebbe suicidarsi, perché non è possibile vivere altrimenti. Il teatro, dunque, è qualcosa di "alto" con cui si ha a che fare ogni giorno: quel qualcosa di utopistico, quel sogno, quella meta cui arrivare, la possibilità di vivere qualcosa che appartiene al mondo dei sognatori, dei romantici. Degli idealisti...





ANDREA PORCHEDDU

TEATRO ED EDITORIA MULTIMEDIALE

*Le nuove
scoperte
della
telematica
sono utili
alla Prosa?
Sembra
di sì, ma...*



“Teatro ed editoria telematica”: argomento ampio, quanto mai complesso. Le tecnologie digitali attraversano, ormai, ogni ordine di attività produttiva e culturale del contemporaneo. È un dato di fatto che la multimedialità stia intervenendo (e modificando) pesantemente il modo di lavorare, di rapportarsi agli altri, di pensare e di parlare. Termini tecnici entrano nell'uso comune, valori base della società vengono convertiti alle nuove esigenze della comunicazione telematica, la rivoluzione digitale abbraccia l'idea stessa di ogni futuro possibile. La rete, entità astratta eppure quanto mai presente, diventa obiettivo, scopo, speranza. "Siamo in rete", si sente dire, e con un certo vanto... Eppure Internet presuppone un computer: e già qui le cose sono meno chiare. L'Italia vanta, ed è un dato verificabile anche a teatro, il secondo posto europeo in fatto di possesso di telefoni cellulari: uno, sembra, ogni cinque abitanti. Molto meno diffuso è il computer, non ancora sentito (sic!) come indispensabile. E allora il rischio è che la rete, il Cd-Rom, la multimedialità, si rivelino solo dei bluff, almeno nell'utenza possibile. E che dire del teatro, poi, dove gli appassionati raramente sono compatibili (per mentalità, per attitudine) con le tecnologie?

Linguaggi diversi, dunque? È probabile: teatro e telematica possono non andare d'accordo. Ma non è detto che sia così. Intanto perché le maggiori case editrici specializzate sembrano accorgersi anche di questa forma d'arte (dopo - molto dopo - le arti visive). Poi perché artisti e compagnie hanno iniziato a giocare con il multimediale: da un lato immettendolo a pieno titolo nella creazione artistica, dall'altro utilizzando il vasto mondo di Internet per dare segno di sé. Infine perché studiosi, storici, critici, giornalisti e uffici stampa hanno capito che un Cd-Rom può essere utile (e non poco) per documentare, studiare, approfondire, commentare, presentare... Ecco, allora, che il teatro si affaccia nel fatato mondo dell'editoria telematica: come è avvenuto nel recente SalonB.it di Torino, salone del multimediale e dello spettacolo digitale. Tra video-games e discussioni, archivi reali e virtuali piazze michelangeloesche, ha fatto capolino anche Roberto Castello, coreografo ex-Sosta Palmizi, che ha presentato un lavoro del CIMAM (Centro informatica musicale applicazioni multimediali), con una dimostrazione di "Life Forms", un software per la progettazione coreografica utilizzato da Merce Cunningham. In Internet, intanto, si moltiplicano siti dedicati alla prosa: *Comoedia on line*, *Skenet*... Ma in definitiva ci troviamo di fronte alla possibilità di una nuova, e differente, gestione del patrimonio cognitivo dell'umanità: ci interessa il teatro, questo è chiaro, e al teatro limiteremo il nostro ambito. Ma archiviazione, insegnamento, memoria sono aspetti fondamentali, e non solo per il mondo della prosa.

E dunque, possibilità infinite di percorsi: mentre si crea un Cd-Rom dedicato alla Pergola, si scopre il piacere di rivedere uno spettacolo sul proprio personal computer. Ma all'orizzonte si stagliano dense le nubi del diritto d'autore: copyright, parola magica per molti, qui rischia di rallentare uno sviluppo auspicabile. Su questo fronte, e su quello della successiva fruibilità, si giocheranno molte partite. Necessario riflettere, teoricamente e scientificamente, sulle applicazioni possibili e sulle politiche attuate nei confronti dell'avanzamento tecnologico in corso, con particolare attenzione - dal momento che ci tocca da vicino - al mondo della cultura, dello spettacolo e della formazione. E il teatro, allora, vecchio modo di comunicare stando assieme, potrà inventarsi e rinnovarsi ancora una volta.

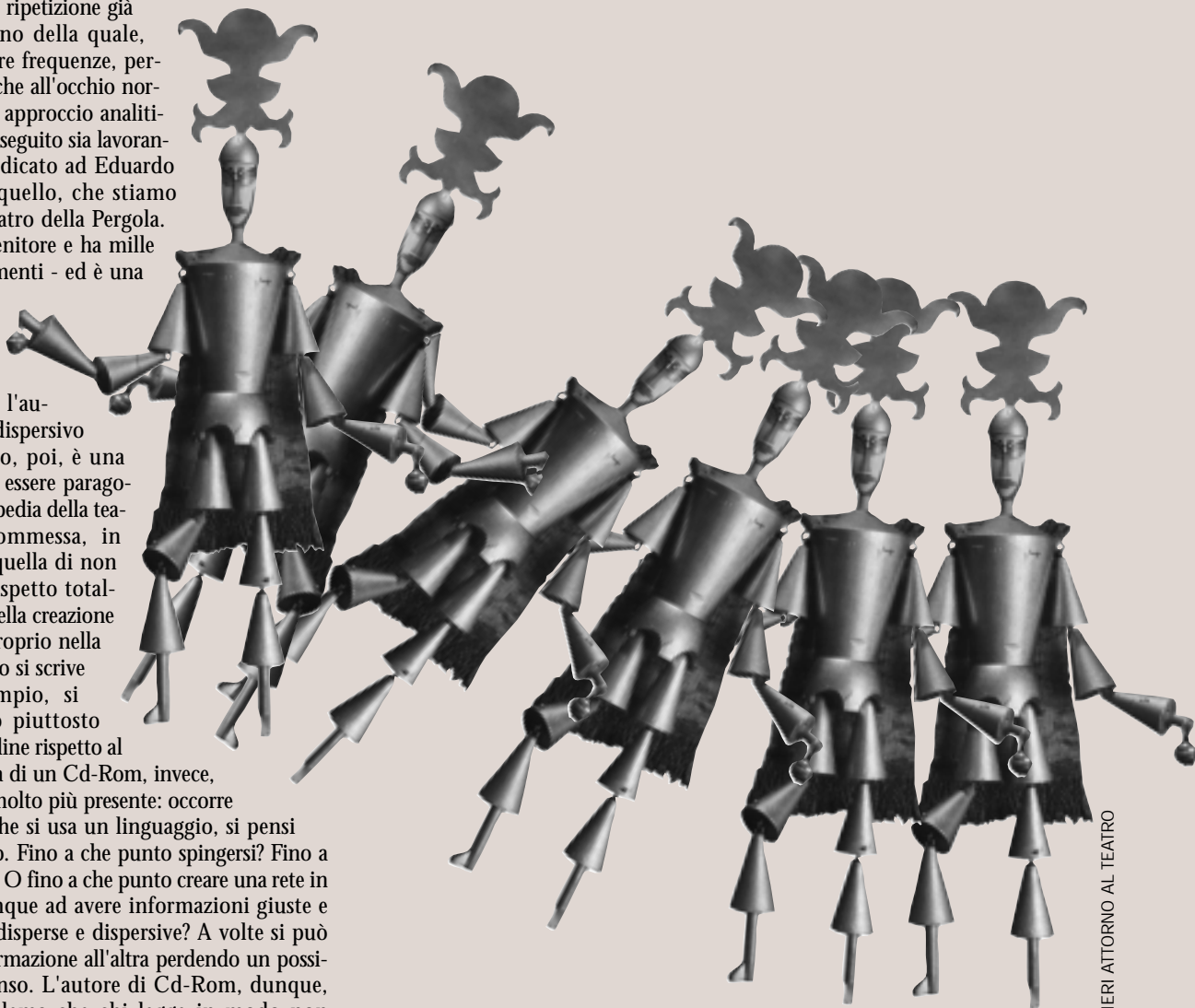
Vice direttore di Etinforma

ANTONELLA OTTAI

Dal mio punto di vista, di chi, cioè, si occupa di ricerca e storia del teatro, quello che appare interessante nel Cd-Rom è la possibilità di utilizzare le immagini in movimento per analizzare e studiare le tematiche dello spettacolo. Non c'è mai stata la possibilità di entrare nel movimento dell'attore, nell'immagine dell'attore: mi interessava, dunque, la possibilità di scrivere un saggio attraverso la scomposizione dei momenti dello spettacolo, nelle immagini che esso offriva. Chiaramente il movimento implica una precedente ripresa in video o in pellicola dello spettacolo, elemento che comporta già un altro linguaggio: ma ogni documento del teatro deve essere comunque tarato a seconda di ciò che documenta. Il mio approccio al Cd-Rom è stato quello di studio e di testimonianza di un documento teatrale al pari di un audiovisivo. La critica letteraria, ad esempio, ha a sua disposizione il libro, che può consultare, sfogliare, maneggiare, fermare; l'immagine in movimento, invece, non è trattabile. Dunque, dal punto di vista della ricerca la prima scommessa era proprio questa: fermare l'immagine in movimento. Passando, poi, alla forma editoriale, circolante, emergono altri tipi di problemi: intanto perché si lavora su una ripetizione già avvenuta, all'interno della quale, poi, occorre stabilire frequenze, percorsi interpretativi che all'occhio normale sfuggono. Un approccio analitico, dunque, che ho seguito sia lavorando sul Cd-Rom dedicato ad Eduardo De Filippo, sia a quello, che stiamo preparando, sul Teatro della Pergola. Il teatro è un contenitore e ha mille possibili attraversamenti - ed è una scommessa restituire la vita del teatro attraverso momenti molto disparati tra loro -, l'autore è forse meno dispersivo - anche se Eduardo, poi, è una figura che può ben essere paragonata ad una enciclopedia della teatralità. Ma la scommessa, in entrambi i casi, è quella di non essere generici. L'aspetto totalmente particolare nella creazione di un Cd-Rom è proprio nella fase creativa: quando si scrive un libro, ad esempio, si segue un percorso piuttosto personale, in solitudine rispetto al testo. Nella scrittura di un Cd-Rom, invece, il "consultatore" è molto più presente: occorre che tutte le volte che si usa un linguaggio, si pensi attraverso l'ipertesto. Fino a che punto spingersi? Fino a che punto limitarsi? O fino a che punto creare una rete in cui si riesca comunque ad avere informazioni giuste e non informazioni disperse e dispersive? A volte si può passare da una informazione all'altra perdendo un possibile percorso di senso. L'autore di Cd-Rom, dunque, deve porsi il problema che chi legge in modo non sequenziale, possa, in modo non sequenziale ottenere comunque un senso del percorso fatto. La sequenzialità del teatro e la sequenzialità dell'autore devono fare i conti con il fatto che il prodotto può, anzi deve, essere letto in

altro modo: moltiplicare i percorsi e comunque tenerli corretti. Poi, al di là di questi problemi teorici, esistono molti problemi pratici nel rapporto tra teatro e Cd-Rom: la nuova normativa, infatti, è molto complessa. Se in un'immagine compaiono più attori, ogni persona che appare ha un diritto d'autore sull'immagine. Ed è così per la musica, per le orchestre, e per tutto ciò che è spettacolo. Elementi complessi da tenere assieme dal punto di vista legale. Questo comporta un aumento notevole dei costi e come conseguenza il fatto che pochi siano disposti a rischiare sullo spettacolo, a fronte, ad esempio, di Cd-Rom di arti visive, plurilinguisti, maggiormente fruibili e commerciabili. Ora negli Stati Uniti stanno uscendo Cd-Rom con tre ore di immagini in movimento: basti pensare che qui potrebbero costare qualche centinaio di milioni, semplicemente come diritti. Quindi l'editoria telematica legata al teatro sembra avere costi non accessibili e poco praticabili: questo è il nodo pratico che limita fortemente, al momento attuale, la realizzazione di Cd-Rom, almeno per ciò che concerne le scelte e il campo di ricerca da me individuato.

Docente di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso l'Università La Sapienza di Roma.



ALBINO BERTOLETTI Piuttosto difficile tentare di coniugare due media molto diversi tra loro. Il teatro ha bisogno della presenza fisica, ed è un tipo di opera sequenziale, ovverosia si gusta il teatro dall'inizio alla fine, senza la possibilità, per gli spettatori, di fare dei "salti". La telematica, invece, offre l'opportunità di fare questi "salti" trasversali. Pertanto l'aggancio che ritengo possibile non è tanto tra opera teatrale e telematica, quanto tra mondo del teatro e telematica. Utilizzare, quindi, la multimedialità come strumento di ricerca trasversale nel teatro: per stili, per epoche, per tipologie, per approfondire, quindi, ricerche e progetti. Oppure ancora si possono pensare monografie dedicate ad un autore o ad una singola opera, contenente, ad esempio, notizie su tutti gli allestimenti della stessa. Se studiato scientificamente, quindi, si può ipotizzare un contatto tra teatro e telematica, anche perché il linguaggio multimediale ha una possibile attinenza con qualsiasi tipo di scienza o di contenuto: bisogna sfruttarla, quindi, per le possibilità che offre, all'interno di qualsiasi area tematica. In Italia, tuttavia, esiste un problema di diffusione di computer nelle case, che è, ancora oggi, in Italia, molto bassa. Però ci avviamo verso una buona maturità di simili linguaggi: ed in questo contesto, se vediamo ad esempio quanto avviene per la musica - che ha già un suo fiorente mercato in ambito telematico -, e le arti visive (come mostre, monografie, sulle quali la nostra casa editrice lavora da tempo) le possibilità di utilizzazione sono notevoli.

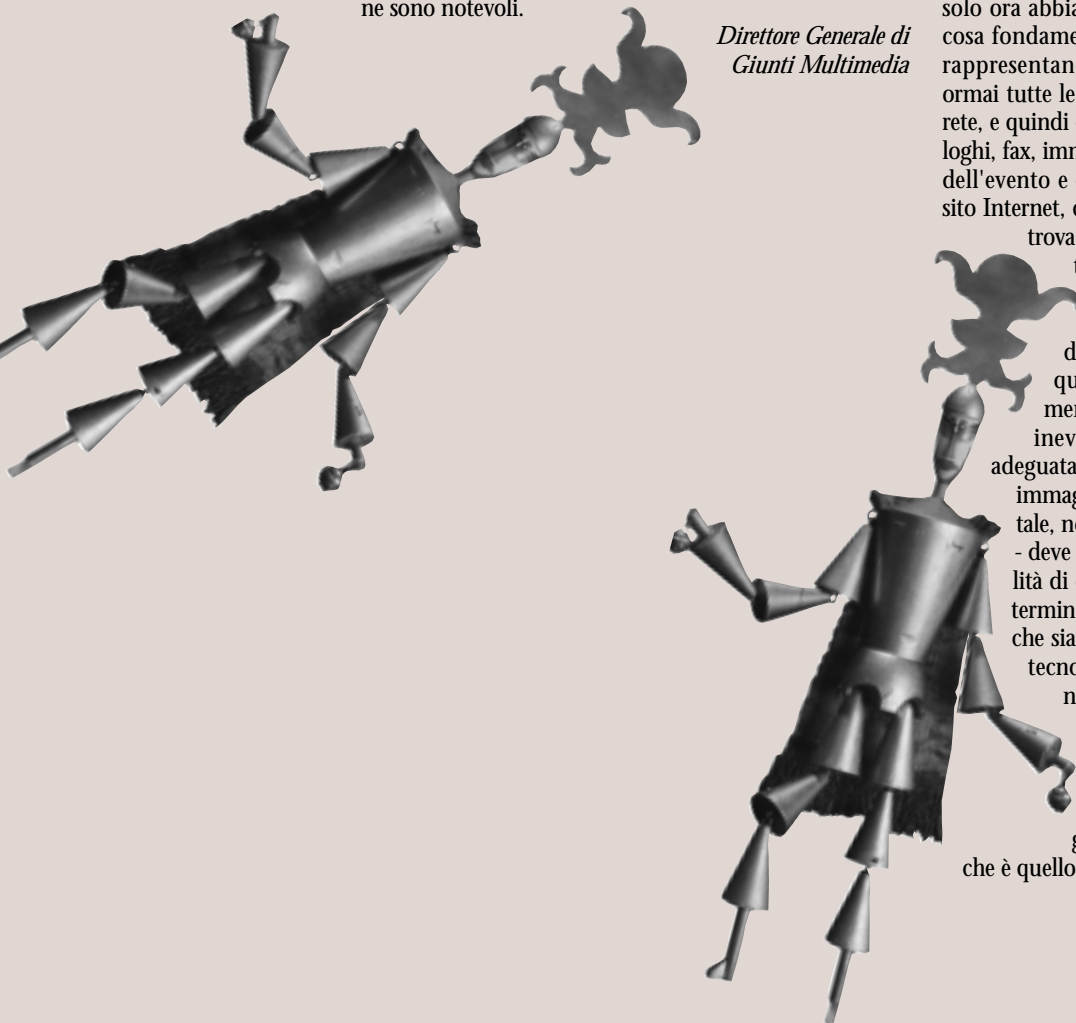
Direttore Generale di Giunti Multimedia

FILIPPO GREGORETTI L'idea di realizzare un Cd-Rom interamente dedicato ad uno spettacolo, è nata grazie alla lungimiranza della "Segnali", la casa di produzione del lavoro *Les Aiguilles et l'opium* di Robert Lepage, nella sua versione italiana. A "Segnali" hanno colto appieno le potenzialità pratiche del Cd-Rom, oltre che narrative e sceniche. In questo Cd-Rom, infatti, sono contenuti il testo completo in tre lingue, un filmato, musiche e circa venti fotografie a colori e in bianco e nero pronte per la stampa su qualsiasi giornale. Ciò vuol dire, tra l'altro, che un giornalista, una volta scelte le foto da pubblicare, può passare direttamente il dischetto alla tipografia.

All'interno del Cd-Rom, quindi, ci sono tutti gli elementi caratterizzanti dello spettacolo, tanto che un critico potrebbe, addirittura, parlare del lavoro senza venire a teatro. Dunque un Cd-Rom serve non solo a sostituire la classica "cartellina stampa", ma anche come strumento per promuovere lo spettacolo stesso tra gli operatori: stampando il Cd-Rom e inviandolo all'estero si ottiene il risultato che si avrebbe inviando una video-cassetta, centinaia di pagine di testo, fotografie, informazioni tecniche e così via. Per le produzioni cinematografiche questo lavoro viene fatto ormai da anni, e molto bene: si è capito il vantaggio pratico ed economico di una simile soluzione. Per il teatro abbiamo cercato, da qualche tempo, di seguire questo cammino, dapprima in Internet con il sito Netart (www.netart.it) che si occupa di arte e comunicazione, ma solo ora abbiamo potuto realizzare questo progetto. La cosa fondamentale da capire è che Internet e Cd-Rom rappresentano grandi risparmi in termini economici: ormai tutte le redazioni giornalistiche sono collegate alla rete, e quindi diventa inutile e dispendioso mandare cataloghi, fax, immagini... Basta, invece, dare comunicazione dell'evento e della possibilità di consultare l'evento nel sito Internet, dove il giornalista (o il semplice interessato)

trova, in alta definizione e con grafica di qualità, tutto ciò che cerca. E tutto il materiale, poi, una volta fatto in master, può essere ristampato in ogni momento, con prezzi di duplicazione davvero bassi. Mi auguro, quindi, che il teatro voglia aprirsi maggiormente alla telematica, anche perché lo ritengo inevitabile. Qualsiasi tipo di produzione si è adeguata a questi mezzi di diffusione della propria immagine: il Cd-Rom non è realizzato in quanto tale, non lo si guarda perché è bello, ma perché ha - deve avere - una sua utilità. Ed è innegabile l'utilità di questi mezzi, con conseguente risparmio in termini economici. Il problema dell'Italia, infine, è che siamo schiavi dei nostri capitali: per produrre tecnologia all'avanguardia, software, contenuti, non occorre una grande azienda, lenta e burocratica. Un simile processo lavorativo non consente alla grande società di essere al passo con i tempi: queste nuove forme di comunicazione sono più simili all'artigianato che al broadcasting. Un artigianato che è quello del teatro...

Art Director di Alpha Channel Interactive



ALESSANDRA AMATI

Perché il teatro in Internet? È il provocatorio interrogativo in cui si imbatte il navigatore telematico che acceda alla prima pagina - homepage secondo i nuovi linguaggi - dell'ipertesto *Il teatro delle origini* (consultabile all'indirizzo <http://www.enea.it/internetscuola/Ausili/teatro/index.htm>) ed è lo stesso da cui vogliamo partire per affrontare l'analisi di questo raro esempio di editoria elettronica di contenuto teatrale.

L'ipertesto si inserisce nell'ambito del progetto Internetscuola di Enea Campus, che ha l'obiettivo di trasmettere alle realtà scolastiche contenuti culturali e scientifici in forma ipertestuale, attraverso l'utilizzo delle nuove tecnologie. Gli obiettivi educativi trovano nell'utilizzo delle nuove tecnologie non già il fine ma lo strumento motivazionale utile per avvicinare a questi contenuti i ragazzi, che spesso sono sollecitati ad apprendere proprio dall'uso dei personal computer. Del resto la scuola tradizionalmente ha sempre trasmesso conoscenze in maniera "mediata" attraverso gli strumenti del tempo, sviluppando tutti i media che caratterizzano una cultura:

dalle tecnologie antiche a quelle moderne della comunicazione e dell'informazione.

Da tali presupposti ha preso vita l'iniziativa che ha portato alla realizzazione di questo ipertesto che da una parte si colloca come una sperimentazione per veicolare prodotti di contenuto storico-artistico e più in generale umanistico (ambito peraltro che vive da sempre una totale scollatura da quello scientifico tecnologico); dall'altra come sfida rivolta agli operatori del teatro e agli insegnanti perché comincino ad accostarsi a questi strumenti, in un momento in cui il teatro diventa sempre più una materia importante da inserire nella didattica, come sancito dal protocollo d'intesa tra Eti e Ministero della Pubblica Istruzione.

Per portare avanti questi obiettivi finalizzati alla promozione e allo sviluppo del teatro presso i ragazzi e conseguentemente del "teatro ragazzi" più in generale, può essere utile servirsi di mezzi e linguaggi per loro più quotidiani e comprensibili. Internet in questo senso rappresenta il mezzo forse più congeniale allo scopo dal momento che consente in maniera dinamica il contatto e lo scambio tra realtà e persone fisicamente anche molto lontane.

Dunque l'ipertesto si configura come modello cui rifarsi per realizzare prodotti analoghi, promuovere il confronto tra le diverse realtà attraverso la condivisione in uno spazio comune, se pur virtuale, dove far convive-

re esperienze diverse. Inoltre la scelta della forma ipertestuale e ipermediale si inquadra correttamente nell'ambito delle attività promosse; essa richiede da parte degli studenti una partecipazione esperta: perché per scegliere, per organizzare in forma non lineare, per articolare il discorso, è necessario conoscere, sapere. In questo modo diventa possibile instaurare un rapporto diverso da quello tradizionale, con l'insegnante perché induce gli studenti ad utilizzare una nuova organizzazione delle informazioni. Del resto il teatro in questa dimensione completamente nuova può, più facilmente, offrire nuovi approcci didattici ed educativi dal momento che utilizza da sempre un linguaggio multimediale.

Si tratterà di fare i conti con le possibilità offerte dai nuovi linguaggi, nei nuovi diversi spazi fisici in cui inevitabilmente continua la ricerca.

Enea Campus/Internetscuola, Roma





L'AUTUNNO DEL NOSTRO TEATRO

di Antonio Audino

*Dal Festival del Teatro Valle uno spunto per una riflessione:
dall'inganno della scena alla possibile verità...*

Smarriti e inquieti, noi spettatori, davanti a un teatro che ormai rappresenta soltanto se stesso. La frattura del Novecento non è ancora sanata. E ci muoviamo in uno sbandamento dei sensi (e del senso) che sembra non trovare requie neanche con questa oramai incomben-te fine di secolo. Luoghi comuni? Forse, ma se il teatro, quello migliore, riporta i segni della riflessione umana e filosofica di un'epoca, basta osservare cosa sta succedendo sui migliori palcoscenici internazionali, o attendere che alcuni di quegli spettacoli approdino nei nostri teatri, come avviene felicemente da qualche anno per il Festival d'Autunno a Roma. Rassegnato allo smacco, sconfitto e umiliato, il teatro che fra i veloci e complessi sistemi di comunicazione e di produzione artistica sembra un mezzo polveroso e ammuffito, recupera il suo orgoglio proprio mostrando gli strumenti magici della sua arte, riconoscendosi nelle sue tecniche, specchiandosi nella sua povertà per farne il segno della sua inalienabile nobiltà. Così accade che il teatro ci dia il brivido che canali

mediatici più veloci e complessi non riescono più a darci. Marionette di ghiaccio, ad esempio, mosse a vista dagli attori francesi del "Théâtre du Fust", immobilizzate nell'algido rigore di una forma secentesca, rigide, fra le rigide geometrie della passione, guidate dall'algebrico e sonoro verso alessandrino del *Cid* di Corneille. Perdendo peso e volume di minuto in minuto, consumandosi come la forma e l'anima del sentimento amoroso, votate alla consunzione e all'oblio come ogni forma di rappresentazione. Così un'altra compagnia francese, "Les Solitaires Intempestif" guidato dal trentenne Olivier Py, su un testo, *Nous, les heros*, di Jean Luc Lagace, morto di Aids a soli trentotto anni, mette in scena, pirandellianamente se stessa, le individualità di attori costretti ad agire in compagnia, con una scena esilarante in cui si immagina una commedia paradossale e irrapresentabile dove ognuno di quegli individui possa trovare il ruolo giusto. E ancora un attore, celebre anche al cinema come Patrik Kelly, diretto da un nome dell'avanguardia americana degli anni Settanta, Richard Foreman, in *Pearls for Pigs*, interpreta un attore in crisi creativa e di identità in un frenetico montaggio di azioni grottesche e allucinate. E allora, forse, meglio dei fantocci, magari a grandezza naturale, mossi da attori che gli assomigliano, alle prese con le nere inquietudini di Heiner Müller, nel *Maquina Hamlet* della compagnia argentina El Periferico de Objectos, dove lo spettacolo si rivela come un crudele e inutile rituale, così come crudele e inutile appaiono nel testo la storia degli uomini e i percorsi accidentati delle loro coscienze. E ancora ardite macchi-

Il regista russo Anatolij Vasil'ev all'Ecole des Maitres, edizione 1997



Le nuove scene di Roma

di Geraldine Schwarz

Ancora nuovi teatri nella Capitale: quattro sale per i giovani e ricerca

La scena romana si apre alla ricerca di nuovi spazi. Se la domanda genera offerta, ciò significa che, nonostante i dati, la città sta allentando le sue resistenze al genere. Cantine, sale parrocchiali, rispolverate gallerie d'arte, si attecchiscono a luoghi dell'evasione e della rappresentazione. Accanto ai movimenti lenti ed impastati dei teatri coi lustrini, si percepiscono segnali positivi, di rinnovata vitalità, nelle realtà di dimensioni ridotte. Negli ultimi mesi ben quattro nuovi palchi si sono offerti al pubblico con l'ambizione di diventare luoghi ed opportunità d'incontro, di abituali frequentazioni, e frammenti di una cultura teatrale che sta urlando per affermare la propria esistenza. Il Teatro de' Contrari, in via Taro, già galleria d'arte in auge negli anni Settanta, rimasta chiusa per vent'anni, ha riaperto sotto nuove vesti, con la gestione dell'Associazione Cassandra (Francesca Garcea, Tiziana Tassinari e Giulio Perri). La programmazione di 18 spettacoli dal taglio surreale, si plasma alla forma di un palcoscenico curioso, al "contrario" appunto, viste le dimensioni di profondità (12 metri) e larghezza (appena 3 metri). Previsti spettacoli brevi per un massimo di 70 spettatori a sera. Anche il teatro Sala Uno, nella zona di San Giovanni, è un'ex galleria d'arte contemporanea. Spazio unico e suggestivo, diretto da Mariangela Schroth fino al 1997, è oggi costituito da due sale: una per le arti visive, l'altra dedicata alle rappresentazioni, con 120 posti, le cui attività sono coordinate da Sharu Keratmand. Da San Giovanni all'Eur: qui, in via Rosa Raimondo Garibaldi, è nato il Teatro della Bugia, creato e diretto da Bruno Colella e Vincenzo de Carolis, della "Vesuvio Produzioni teatrali e cinematografiche". L'arredamento e la struttura architettonica ricalcano la leziosità viziosa di un teatrino di corte, mentre la programmazione presenta un repertorio tendenzialmente comico, che non esclude eventi musicali rigorosamente acustici. Da ricordare, infine, la riapertura del Teatro Tirso de' Molina, nell'omonima via Tirso, e il prossimo (ed auspicabile) ritorno del Teatro Ateneo alla piena attività, dopo due anni di chiusura.



nerie sceniche chiudono e aprono gli spazi circolari dell'atteso *Measure for Measure* di Shakespeare, con la compagnia inglese del "Nottingham Playhouse" diretto dal giovane e già celebrato Stephan Braunschweig, riportando la trama sui temi della colpa e oscurando la vicenda in un gorgo cupo di peccato. Se non fosse che una leggenda popolare, quella di *Giufà* ci mostra come le storie degli uomini siano sempre le stesse, ingenui, poetiche e un po' buffe, al di qua e al di là del Mediterraneo su cui il regista Marco Baliani (con la collaborazione di Fatima Gallaire, e la drammaturgia di Maria Maglietta) si muove da qualche anno, con una abile squadra di giovani. E, attestati sull'ultimo confine del nostro smarrimento etico e estetico, i giovani attori dell'"Ecole des

Maitres" guidati dalla mistica figura di Anatolij Vasil'ev, simulano dialoghi dal *Giocatore* di Dostoevskij, ma rinunciando alla traccia originale per scavare dentro di sé una verità possibile e individuale, e rendendola nell'inganno della scena. Quell'inganno al quale, smarriti, vorremo comunque continuare a credere.

RIFLESSIONI SUL TEATRO CONTEMPORANEO

di Maria Grazia Agricola
e Patrizia Cuoco

*Due giorni
dedicati alla
discussione.
Molti i temi
trattati.
Pensando
al futuro.*

"Conversazione per un teatro contemporaneo": con questo titolo, il 19 e 20 novembre scorso, si è tenuto un incontro tra le diverse realtà del teatro di ricerca che collaborano, in questa stagione, con l'Eti. E' stato un seminario a cui ha partecipato un largo numero di soggetti che, raccontando gli uni agli altri la propria storia e il proprio lavoro, hanno reso evidente l'esistenza di un ampio ventaglio di identità, frutto di percorsi originali che hanno prodotto diverse poetiche e strutture organizzative. Si è così potuta rilevare una grande ricchezza di esperienze. Si sono incontrati centri di produzione e ricerca, compagnie che gestiscono spazi teatrali con modalità diverse, compagnie di recente formazione e compagnie storiche del teatro sperimentale. Un insieme complesso, non più circoscrivibile nelle tradizionali categorie di "centri e compagnie di ricerca" ma voci di un teatro fortemente ancorato al tessuto sociale, che ha saputo proporre in Italia nuovi valori estetici e nuovi linguaggi, voci di un teatro vivo, che rappresentano e chiedono il rinnovamento del sistema teatrale italiano attraverso un ricambio culturale e generazionale. E' impossibile infatti pensare ad un concreto inserimento di nuove generazioni teatrali nel



il suggeritore

Societas Raffaello Sanzio: una delle massime espressioni del teatro di ricerca

un sistema da troppo tempo chiuso: richiesta che si evidenzia nel desiderio di far vedere gli spettacoli, ma anche nella proposta di mostrare il proprio percorso artistico per un confronto e una verifica degli strumenti espressivi. In secondo luogo è emersa la volontà di trovare una relazione vivificante con il pubblico, senza ridurre l'offerta a programmi che inseguono il consenso al botteghino. Le esperienze di teatri e compagnie, che hanno raggiunto positivi risultati di formazione e allargamento del proprio pubblico - processi lenti, che richiedono un lavoro costante - dimostrano realmente possibile la trasformazione e la diversificazione del gusto, l'ampliamento dell'esperienza dello spettatore.

Terzo argomento da valutare: la domanda di investimenti e tempi di lavoro che favorisca la riflessione sui processi creativi, ovvero la necessità del confronto con gli spettatori, dell'incontro e dello scambio tra gli artisti come opportunità di esperienza creativa e strumento di trasformazione. La proposta di praticare lunghe permanenze nei teatri come ipotesi operativa capace di rispondere a simili esigenze. Appare fondamentale, poi, lo sviluppo del teatro nel meridione d'Italia, rifuggendo dall'assistenzialismo e da interventi che prescindono dalle realtà che operano in queste regioni. In relazione a questo tema, è necessario tenere in debito conto l'esperienza di alcuni soggetti che, in città del sud, investono a proprio rischio per il territorio in cui operano, ma che non trovano attenzione da parte degli Enti Locali.

Infine: la richiesta di interventi che consentano l'accrescimento di conoscenze e la formazione di professionalità.

La comune riflessione su queste istanze dovrebbe condurci ad individuare le modalità operative di promozione e di sostegno che l'Etì potrebbe attuare per un nuovo sviluppo del teatro. E' fondamentale sottolineare che le questioni poste nel seminario esigono la riforma del sistema pubblico del teatro italiano nel suo complesso, superando le divisioni categoriali che rischiano di non riconoscere ciò che di importante e vitale esiste. E' necessario attuare una progettualità a tutto campo: il confronto deve allargarsi a tutti i protagonisti del teatro che queste opzioni condividono, affinché si determini una prospettiva di generale rinnovamento del teatro in Italia. Lavorare per un teatro contemporaneo significa essere capaci di ereditare il meglio della tradizione, di rappresentare l'epoca presente, di prefigurare e determinare il futuro possibile.

sistema, se quest'ultimo non si rinnova profondamente, abbandonando meccanismi di difesa corporativa e di rendita di posizione. Nei due giorni di lavoro e confronto le realtà presenti hanno definito e precisato il termine contemporaneo. Nella diversità poetica, estetica e culturale rappresentata dagli artisti e organizzatori emergeva un elemento comune: il desiderio, la volontà e la possibilità di costruire una relazione culturale, etica ed emotiva profonda con il teatro, con il segno estetico che si produce; la necessità di individuare, tramite un linguaggio artistico, un proprio universo simbolico. In alcuni casi si è evidenziata anche la determinazione a far diventare la propria estetica patrimonio e memoria di una comunità, insomma di far diventare il proprio tempo e la propria lingua storia comune.

In quei due giorni affiorava alle labbra di tutti i partecipanti una domanda che era anche un'aspettativa: "... E dopo? Quale sarà il seguito di questo primo appuntamento?" In primo luogo, allora, sono necessari la riflessione e il confronto sui temi e le questioni ricorrenti in questo seminario. La richiesta, innanzi tutto, di spazio da parte delle compagnie e degli artisti più giovani in

PERUGIA

Teatro Morlacchi

16 dicembre
Teatro Nuovo/Comp.
Pippo Del Bono

BARBONI

di Pippo Del Bono

PIACENZA

Teatro San Matteo

18/19 dicembre
Alfieri Società Teatrale

CHISCHIOTTE

di Luciano Nattino
regia Judith Malina

ROMANENGO

Auditorium Galilei

20 dicembre
Koreja

DESA: L'ASINO CHE VOLA

di Salvatore Tramacere

ROVIGO

Torre Pighin

5/11 gennaio
Teatro del Lemming

EDIPO

di Massimo Munaro

POTENZA

Teatro Francesco Stabile

8 gennaio
:Riflessi

FERITA

di Andrea Adriatico

SCANDICCI

Teatro Studio

8/25 gennaio
Krypton

U JUOCU STA FINISCIENNU

da Samuel Beckett
regia Giancarlo Cauteruccio

BOLOGNA

Teatro San Leonardo

8/9/10 gennaio
Testedastri

IL MACBETTARIA

di Ilaria Drago

CASERTA

Teatro Izzo

10/11 gennaio
Teatri Uniti

IL MISANTROPO

regia di Toni Servillo

MILANO

Teatro Smeraldo

12 gennaio
Teatro Settimo

NOVECENTO

di Alessandro Baricco
regia Gabriele Vacis

LECCO

Teatro Petrella

13 e 14 gennaio
Teatro Settimo

OLIVETTI

di e con Laura Curino

PIACENZA

Teatro San Matteo

13 e 14 gennaio
I Magazzini

CLEOPATRAS

di Giovanni Testori
regia Federico Tiezzi

BOLOGNA

Teatri di vita

13/18 gennaio
:Riflessi

FERITA

di Andrea Adriatico

LECCE

Teatro Comunale Paisiello

14 gennaio '98
Teatro Settimo

OLIVETTI

di Laura Curino
regia Gabriele Vacis

GUARDISTALLO

Teatro Marchionneschi

16 gennaio
Katzenmacher

PETITO STRENGE

di Alfonso Santagata

IL TEMPO DELLO SPETTATORE 97/98

Progetto parallelo al premio Stregagatto

PERUGIA

Teatro Sant'Angelo

11/12/13 gennaio
Accademia Perduta

I TRE PORCELLINI

18/19/20 gennaio
Stilema

CAPPUCETTO ARROSTO

12/13/14 gennaio
Erbamil/Coltelleria Einstein

PIACENZA

Teatro San Matteo

12/13/14 gennaio
Erbamil/Coltelleria Einstein

ANIMALI

LIVORNO

Teatro di Villa Corridi

14/15/16 gennaio
La Piccionaia

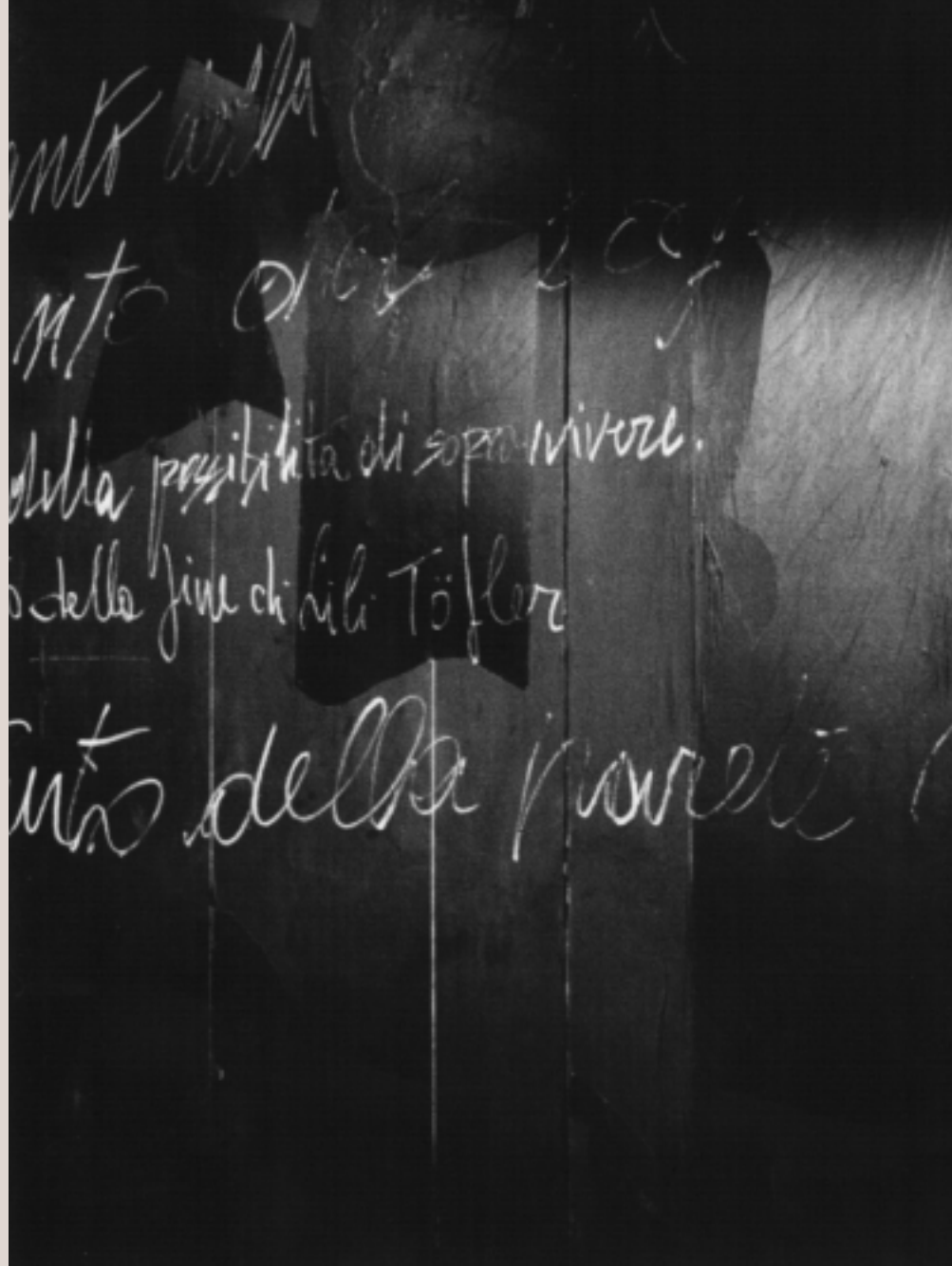
L'AUGELLIN BELVERDE



PER SEMPRE IN SCENA

di Nico Garrone

*Spettacoli
in cartellone
da anni,
a volte
da decenni.
Fenomeno
interessante,
forse
sorprendente:
ma il teatro
non è poi così
effimero...*



"Per sempre in cartellone..." si esaltava Carmelo Bene sotto le volte a cripta bizantina del Beat 72 vaticinando un futuro ininterrotto di repliche per il suo Amleto secondo Laforgue. Quella battuta a soggetto interpolata nel testo originale come un manifesto programmatico sfatava, vista con il senno del poi, un luogo comune solidamente radicato in quegli anni di furori neoavanguardistici e di rigetto delle platee tradizionali: la certezza quasi elevata a teorema, a regola aurea, di una incompatibilità biologica, o bioartistica, fra la ricerca e la conservazione di uno spettacolo in repertorio. Da una parte la scintilla creativa, il corto circuito con lo spirito del tempo, l'irripetibilità di un evento prodotto con mezzi artigianali e visto da pochi, ma destinato a durare, a incidersi nelle memorie, a segnare una svolta epocale; dall'altra il teatro di cassetta e di consumo che deve necessariamente ammortizzare le

spese produttive, i giocattoloni ingombranti a lunga tenuta, magari piacevoli come i musical, ma destinati ad un pubblico formato famiglia, desideroso di conferme, poco curioso delle novità, attratto dagli status symbol consolidati dai mass-media. Da allora molte cose sono cambiate, nel bene e nel male. Ad esempio, le megaproduzioni, gli allestimenti supercostosi hanno conquistato l'aureola dell'evento leggendario, dell'azzardo artistico. Spesso, anche senza esserlo, vendendo solo fumo. Il défilé di Alta Moda griffato da Bob Wilson per la vetrina multimediale di Fabbrica Europa ha bruciato più di un miliardo in una sola serata, aggiungendo poco o nulla al carisma del Maestro. E la visionarietà hollywoodiana, da *Guerre Stellari*, generosamente profusa da Ronconi per *Davila Roa* (uscito di scena dopo solo un mese di repliche pagate una cifra salatissima dallo Stabile di Roma) non è bastata a consacrare l'estro e l'astro



Una scena
di *Istruttoria*, regia
di Gigi Dall'Aglio,
da 13 anni in scena.

una costola della *Partitura* scritta da Moscato per Toni Servillo, come una "serata unica" per i lunedì del Valle. Ma anche, continuando e concludendo con altri due esempi, *Il sogno di una notte di mezza estate* del Teatro dell'Elfo, e *L'Istruttoria* di Peter Weiss allestita da Gigi Dall'Aglio. Il primo scelto per evidenti affinità elettive del

testo scespiriano con il profilo artistico dell'Elfo, la sua "corporalità" interiorizzata, è tornato in scena nella nuova versione di Elio De Capitani a sedici anni dalla prima edizione in chiave di opera-rock firmata da Gabriele Salvatore. Quasi un autoritratto in cifra il filo conduttore della storia del gruppo milanese. Mentre *L'Istruttoria* allestito inizialmente, nell'84, dalla Compagnia del Collettivo (oggi Teatro Stabile di Parma), torna puntualmente da allora ad inserirsi nei programmi stagionali come si addice ad uno spettacolo di culto, ad un cerimoniale brechtiano e artaudiano nato proprio per non fare sbiadire la memoria dell'Olocausto, destinato a restare "per sempre in cartellone..."

drammaturgico di Baricco dopo il fortunato debutto di Novecento, allestito da Gabriele Vacis scialando assai meno e, soprattutto, assicurando allo spettacolo una vita teatrale assai più lunga.

Ma ecco l'altro spostamento da annotare rispetto al passato prossimo: non è più così certo che la ricerca sia incompatibile con la longevità dei suoi spettacoli. Per averne una prova, per toccare con mano la nascita di un fenomeno di segno contrario, basta considerare una serie di "casi" eccellenti come il ritorno al Valle della favola di *Hansel e Gretel* a distanza di sette anni dal suo debutto semiclandestino nella casa teatrale della Raffaello Sanzio a Cesena. Oppure la prolungata tournée di *Rasoi* dei Teatri Uniti, alla sua settima stagione: un caso ancora più significativo, ed in qualche modo paradossale, se si pensa che Mario Martone aveva ideato questo straordinario affresco nero della Napoli di fine Millennio, partorito da

Prosa alla radio

I teatri alla radio: 35 appuntamenti, 20 registi e oltre 250 attori coinvolti per un vero e proprio cartellone di prosa ospitato da RadioDue e RadioTre. Operazione culturale di certo rilievo, dunque, quella guidata da Luca Ronconi: l'iniziativa *I teatri alla radio* arriva a completare un percorso già da tempo avviato nell'etere nazionale. La radio, da sempre, dedica molta attenzione alla prosa: trasmissioni, viaggi attraverso l'enorme archivio Rai, interviste, notizie. E, da questo mese, anche nuove produzioni pensate e realizzate, con attenzione e professionalità, proprio in vista di una diffusione radiofonica. Non più i celebri "radiodrammi", ma opere note e meno note, capolavori e curiosità: si passa, per citare alcuni titoli, dalla *Lisistrata* di Aristofane, a *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, da *Cocktail Party* di Eliot a *La cimice* di Majakovskij. Ronconi, poi, ha chiamato a dirigere le registrazioni alcuni tra i registi più importanti di questi anni: dai "maestri" del teatro radiofonico come Bandini e Pressburger, a Cobelli, Missiroli, De Capitani, Lievi, Tiezzi, Vacis, Garella, Chiti, Le Moli, Servillo, Marcucci, De Monticelli, fino ai "cinematografici" Amelio e Bertolucci. Con loro, infine, i migliori attori della scena italiana. Apertura su RadioDue (dal 6 dicembre ogni sabato alle 17.30), con commedie dedicate alla drammaturgia sul femminile; dal 12 dicembre, invece, su RadioTre (il venerdì, alle 20.30, nell'ambito della sempre interessante Radiotresuite), con tutto il cartellone. Molto spazio sarà dedicato alla drammaturgia europea del Novecento, con un'ampia sezione italiana che ospiterà opere di Savinio, Parise, Betti, Brancati, Testori, Bontempelli, Brusati, Zavattini, Wilcock, Flaiano. (info: fax 06/37.25.912)



L'ATTORE-PERSONA E LA TRASFORMAZIONE

di Gerardo Guccini

Svolgendosi, il vivere compone forme che acquistano con gli anni un'evidenza quasi plastica. Alcuni ingaggiano con esse battaglie stralunate e senza speranza. Altri ancora - pochissimi - *le lavorano*: osano metterci mano (ed è un po' come operarsi allo specchio). I più le subiscono e ne vengono letteralmente invasi. "Dopo i quarant'anni - diceva Sartre - ognuno è responsabile della sua faccia". Le forme emanate dal vivere vivono in noi e con noi. Ci si affollano intorno. Frequentarle può riuscire estremamente istruttivo. Se impariamo a vederle e a conoscerle, le forme si organizzano e aggregano l'una l'altra fino a comporre un immenso e immateriale museo, dove le persone con le loro emanazioni di tempo rappreso ci appaiono congiunte da percorsi labirintici ma tenaci, riunite in sale ideali, divise in settori solcati da innumerevoli guide segnaletiche. Vorrei descrivere i tratti stilistici che caratterizzano due sale del mio personale Museo di esperienze teatrali, dedicate a due ondate di artisti scenici: gli attori di quarant'anni e gli attori di trenta.

Incominciamo dalla prima sala. Ho iniziato a frequentare gli attori alla lunga ISTA barbiana di Volterra (agosto-settembre 1980). Fra i circa 150 teatranti del gruppo, qui convenuti con l'obiettivo di trovare, dopo la scelta del "nuovo", una via al professionismo, c'era Marco Paolini, scherzosissimo; c'era Gabriele Vacis, trincerato dietro la fisarmonica (non regista né attore: musicista); c'erano - solo nei giorni di visita - i compagni di Teatro Settimo che venivano a trovarlo agitando tutt'intorno antenne acutissime. Marco Martinelli l'ho conosciuto poco dopo, auspice Meldolesi, a Bologna. Giovanissimo, vivace come un profugo. E poi, Silvia e Luisa Pasello appena passate dal Teatro Nucleo a Pontedera. Morganti che, a Santarcangelo, fissava i giornalisti mentre intervistavano Santagata...

Tutti questi attori, tutti questi artisti, si sono formati in condizione per certi versi simili, per altri distinte da quelle dei giovanissimi che,

*Una ricognizione
in un museo
virtuale
dedicato a due
generazioni
d'attore.
Per scoprire,
alla fine,
la Maschera.*

come loro, si affacciano ora al teatro attraverso sodalizi spontanei e realtà di gruppo. Qualche differenza: il teatro sperimentava allora la possibilità d'essere molteplice, adesso il teatro è l'insieme dei teatri e non c'è nessuno che pensi di poter sostenere il contrario. Allora l'esternità all'istituzione teatro (e

cioè, in concreto, a quella realtà che contiene i teatri che non nascono nel presente, ma esistono per la semplice ragione che ci sono già) comportava all'istante un rapporto di soggezione coi valori di tendenza. C'erano Patron e Maestri. Distruttori di tradizioni e fondatori di tradizioni. Istigatori e padri-padroni. A queste differenze che riguardano il contesto e i fronti di relazione, corrisponde però un'analogia di comportamento per cui il teatrante creatore di teatro è più vicino al poeta che non al musicista o al pittore, che possono far riferimento a preliminari, scuole, tirocini. "Solo per i poeti - scrive Hesse - manca tutto questo". Credo che gli attori di quarant'anni abbiano attraversato o sfiorato "scuole" e "tirocini" con spirito poetico e cioè con la consapevolezza che gli accumuli di esperienza servivano unicamente a conformare un campo di possibilità in cui il teatro che doveva

nascere da loro e non era in alcun modo preordinabile, trovasse da sé la propria strada. Cresciuti fra le sollecitazioni delle tendenze, e i valori d'una cultura teatrale che, storicizzando il presente, lo frammentava in picchi (ciò che era già storia) e fatti di costume, gli attori di quarant'anni hanno acquisito la capacità di assimilare e opporsi, di adattarsi e resistere. Col tempo, la loro azione ha capovolto la pratica di quegli stessi modelli di cui aveva condiviso valori etici e sostrato culturale. Così alla generale accettazione della nozione di Laboratorio - che mette il teatro a confronto con se stesso e sposta fuori campo l'opera *finita*, valutabile e fruibile - sono corrisposte, nei fatti, l'integrazione fra la fase della "preparazione" e quella dell'"attività" (i termini sono di Peter Brook); la rottura dei confini fra artigianato ed arte; l'affermarsi di teatri che, contenendo lo spettatore fra i propri motivi genetici, hanno sedimentato attraverso lo spettacolo le proprie tecniche e poetiche. In diversi casi - Laura Curino, Ermanna Montanari, Claudio Morganti, Marco Paolini - i percorsi stabiliti dalla poetica aspirazione ad essere attori presentano affinità talmente forti da rendere riconoscibile un preciso carattere generazionale: l'attore-persona.



È l'attore che trova se stesso dilatando e rafforzando le qualità e i patrimoni della propria realtà personale fino a ricavarne modi allenamento e tecniche recitative, argomenti e oggetti d'espressione. Nel quadro di questa processualità, la forma emanata dal vivere diviene azione e presenza scenica. Talvolta rappresenta se stessa. Ma l'attore-persona, anche indipendentemente dagli spettacoli-chiave, è una realtà storica matura. Sotto varie denominazioni e in diverse pratiche, è comunque lui l'oggetto della drammaturgia di Marco Martinelli, dei riporti dal quotidiano che animano la progettualità di Teatro Settimo, del vulcanico riemergere del dialetto, della laboratorialità - anch'essa fortunatamente eretica - di Antonio Neiwiller. Passiamo all'altra sala. Qui è prematuro tentare bilanci. Le forme sono ancora in parte trasparenti; non hanno assimilato abbastanza tempo. Tuttavia riscontriamo una tematica ricorrente: la trasformazione. L'identità dell'attore non risulta dalla trasposizione della dimensione biografica né da un'opera di mimesi organica e reversibile - fra persona e persona. L'individuo, sembrano dirci gli attori di trent'anni, è deflagrato in un coacervo di opposti, che possiamo però rendere visibili, plastici e ricomporre nella

delicata unità della realtà scenica. In *Pulcinella e la dama bianca di Otello*, ad esempio, Marco Manchisi si ritrae in quanto attore rappresentando il suo rapporto con due opposti modelli, Pulcinella e Otello. *Bagheria*, di Anna Redi, ha per argomento centrale una trasformazione che si compie gradualmente e come per gioco: una visione che introduce alla via delle metamorfosi. E anche i processi di ricerca sono indicativi nell'odierna tensione a trasformarsi. Ricordo quello di Claudia Contin, che ha ricavato dalla pittura di Schiele un rigoroso training attoriale. Ma soprattutto il cuore oscuro e temibile della trasformazione risulta dai due ultimi spettacoli di Leo de Berardinis: *Il ritorno di Scaramouche e Lear*. Nel primo gli straordinari attori della compagnia (fra cui Marco Sgrosso, Elena Bucci, Marco Manchisi) davano vita a vecchie e nuove Maschere. Nel secondo, queste stesse Maschere si sovrapponevano ai personaggi di Shakespeare facendo apparire come attraverso crepe e sfinimenti del trucco gli attori in sé: il loro smarrito e complice adeguarsi ai ritmi, alle provocazioni e ai trabocchetti del lungo e (per loro) faticosissimo spettacolo. La vocazione a trasformarsi è cosa affatto diversa dal trasformismo virtuosistico e compiaciu-

to. Le sue operazioni affondano le radici nella stessa materia personale e umana sui cui lavorano gli attori-persona. Anzi, queste colorazioni dell'essere attore costituiscono due fasi o modi di uno stesso rapporto. Se l'attore-persona tiene di fronte a sé una Maschera che ha le stesse fattezze del viso, e l'interroga ed imita stabilendo fra costruzione scenica e dimensione personale un sistema di vasi comunicanti lungo i quali corre uno stesso fluido, una stessa energia; l'attore che si trasforma, quella Maschera non la guarda ma se la calca sul viso che, disponendosi ad animarla, ha già assunto la sua espressione. Non si tratta di metafore interne al mondo del teatro. Per coglierne il senso, conviene ricordare che persona deriva dal latino persona che indicava, per l'appunto, la maschera degli attori. La persona è il risultato dell'integrazione fra la carne e un viso modellato una volta per tutte, espressivo, materico, significativo eppure disponibile a sostenere sottili articolazioni di senso. Dunque: vi è l'attore-persona che ricava da se stesso la sostanza e il senso della propria presenza scenica; e vi è l'attore-*persona* che indossa le alterazioni e gli archetipi dell'umano, le sue "artrosi psichiche" come direbbe Claudia Contin.

etiarte

FABIAN NEGRIN

di Goffredo Fofi

A Fabian Negrin l'abito di illustratore sta molto stretto. Non è mai stato tentato (dovrebbe invece farsi tentare) dalla "storia", dal racconto detto "a fumetti" che sta dando in Italia prove di eccezionale ricchezza nonostante un mercato corrotto e un pubblico balordo. È tentato e non da oggi dalla prova dell'arte plastica e pittorica, nei suoi svariati modi e in molte sue combinazioni: creta e olio, bianco-e-nero e colore, video e plastilina, carta e tela, per tirare fuori la ribollente quantità di cose che sembra premergli dentro. Soprattutto, è forte in lui il bisogno di trovare un accordo tra il suo "ieri" (substrato di archetipi, di immagini arcaiche, di echi di miti ed echi di riti che si affollano nella sua memoria e nel suo istinto) e il suo "oggi" (le esperienze di una pratica dell'immagine che esamini e sfidi quelle



Etinarte a cura di Paola Vassalli

Sala Capranica Teatro Valle Stagione 1997/98

Fabian Negrin

il teatro delle lingue
e delle culture
17 dicembre
14 gennaio

Marina Sagona

il teatro di scoperta
16 gennaio
8 febbraio

Lorenzo Mattotti

il teatro della
metafora
5-29 marzo

Stefano Ricci

il teatro di parola
1-30 aprile

dei suoi contemporanei, una pratica che non si sazia facilmente...). Questa esplosione di forme e di materiali può sconcertare, ma è il segno di una vitalità e di una crescita. Da Negrin si può attendere molto e si deve chiedere molto. La sua originalità e la sua personalità sono preservate proprio da una ricerca d'integrazione personalissima tra cose molto antiche e cose molto moderne: Negrin ha più frecce al suo arco di quelle di tanti suoi colleghi perché ha un repertorio di suggestioni da cui prendere che non è solo europeo e "solo" occidentale. Da qui viene anche quella sottile, a volte, e a volte aspra tensione vitalistica che innerva i suoi lavori, sul filo di una conciliabile crudeltà che non gli è possibile comprimere e coprire con la buona educazione delle forme accettate.



Prendi la porta a calci finché si apre

Sono un disegnatore solo quando disegno, non appena finisco divento altro: dormiente, passante, animale, ma non disegnatore. Si pensa qui, dunque, al disegno come momento imbalsamato nel tempo, isolato da altri disegni fatti in precedenza di cui si chiede alla propria mano di disinnamorarsi, di essere il più possibile infedele, che in arte vuol dire liberi. In qualche maniera, un modo di disegnare in formazione, ancora imperfetto e maldestro, stimola la rivelazione del raro. Come se l'incertezza della destinazione creasse disegni inevitabili, fatali. Disegnatore, quindi, come emigrante del non ancora visto. Al contrario uno stile compiuto precede il disegno. Esistendo prima dell'opera ne asfissa le possibilità, ne riduce i percorsi possibili. Lo genera quando dovrebbe esserne il risultato. Sopravviene la noia, il fastidio di guardare disegni e riconoscerne gli autori al primo sguardo, senza esitazione. I disegni fatali, chiamiamoli così, ci chiedono uno sforzo di asistematicità, uno sradicamento dai propri disegni che, a occhi chiusi, ci conduca dall'altra parte.

Fabian Negrin

Fabian Negrin, nato in Argentina nel 1963, si è laureato presso la facoltà di Grafica dell'Università Metropolitana di Città del Messico. Trasferitosi in Italia nel 1989, inizia a collaborare con numerosi editori tra cui Rizzoli, Mondadori, Giunti, e con le principali testate italiane. Attivo in pubblicità, lavora anche per Ferrovie dello Stato, Comune di Roma, Credito Italiano, Wagon Lits. Nel 1995 vince alla Fiera del Libro di Bologna il Premio Unicef "Illustratore dell'Anno". Numerose le sue mostre in Italia e all'estero. Oggi sta preparando un libro per bambini per le Edizioni Alfred A. Knopf di New York.

Strumentoteatro: musica al Quirino

di Luigi Cinque

Una originale rassegna di strumenti d'invenzione porta la ritualità sonora in scena

Il teatro nasce, antropologicamente, come la definizione rituale di una comunicazione innanzitutto sonora di cui la parola è certamente una parte fondamentale ma non l'unica. Con l'iniziativa *Strumentoteatro* si vuole suggerire poeticamente una peculiarità - che il teatro contemporaneo ha spesso dimenticato - che è proprio quella della ritualità sonora come componente essenziale della fenomenologia/teatro. La rassegna *Strumentoteatro* consiste nell'offrire al pubblico, prima dello spettacolo del teatro Quirino, una particolare serie di piccoli eventi sonori. Saranno brevi e curiose performance/spettacolo di esecutori professionisti, che presenteranno strumenti d'invenzione. Strumenti, quindi, che oltre l'aspetto sonoro hanno bisogno - per vivere sulla scena - del gesto, di una suggestione propriamente teatrale, di una piccola ritualità espressiva, di una intrigante concettualità poetico/letteraria. *Strumentoteatro* è un modo che ha il teatro di riflettere e riappropriarsi di alcuni suoi elementi linguistici, al giorno d'oggi trascurati, e che in passato sono stati alla base del linguaggio teatrale stesso sia in quello classico antico, sia in quello extraeuropeo che in alcune scritture dell'avanguardia del Novecento. La rassegna, che avrà inizio nel prossimo mese di gennaio, è curata da Luigi Cinque, Gianluca Ruggeri, Enrico Venturini e, per l'organizzazione, da Carmen Pignataro.



LA NUOVA SCENA DELL'EX-JUGOSLAVIA

di Francesca Paci

Zagabria, Belgrado, Lubiana e Sarajevo in scena a Mulheim, Germania.



Da dove, nel territorio frammentato della ex-Jugoslavia, ricominciare a parlare di teatro ora che la "fine" della lunga guerra del corpo, della lingua e del pensiero (guerra teatrale con tanto di pubblico internazionale) ha aperto le porte alla ricostruzione? Questa la domanda, tutt'altro che retorica, posta dal T.a.R. di Roberto Ciulli nel festival-simposio *Theaterlandschaft Post-Jugoslawien* svoltosi a Mulheim, in Germania e dedicato alla realtà teatrale dei quattro maggiori centri culturali slavi: Zagabria, Belgrado, Lubiana e Sarajevo.

Quattro gli spettacoli - cinque, con *Die Schlagenhaut* del T.a.R. dramma sullo stupro etnico del croato Slobodan Snajder che ha aperto la manifestazione - per tracciare le approssimative coordinate di una geografia culturale complessa. Promosso dal Centro per la Decontaminazione Culturale di Belgrado, un organismo privato attivatosi per *ripulire* la cultura serba dall'infezione della propaganda ideologica, il primo spettacolo in programma è stato *Macbeth* della coreografa Sonja Vukicevic, un'orgiastica danza del potere, su musica dei Prodigy, in cui la mescolanza di fisicità corporale, senso di colpa collettivo e stato

di natura, rappresentato dall'infanzia agitata di sei attrici-bambine, raccontava la tragica solitudine dell'arcipelago di isole lasciato in eredità dalla guerra. Secondo e interessante titolo in cartellone il croato *Hamper*, diretto dal giovane Rene Medvesek per lo Junges Theater di Zagabria, spettacolo "politico" del tutto privo, però, di riferimenti ideologici alla guerra e popolato di un'umanità senza parole, infantile e dimentica di tutto fuorché del puro gioco.

Dal Theater Mladinsko di Lubiana è giunto l'affascinante *Silence, Silence, Silence*, esplicito azzeramento violento della parola, diretto da Vito Taufer in uno stile fra primitivismo e filosofia minimale. Qui la musica ambient e lo strepito della rabbia compressa fino al silenzio amplificavano l'impatto delle scene, centrate su un'umanità incapace di articolare alcuna forma di linguaggio. Infine, lo spettacolo del Kamerni Theater di Sarajevo *Die Polizei*, noto testo di Slawomir Mrozek sullo sguardo ossessivo e onnipresente del controllo poliziesco, messo in scena dal regista bosniaco Dino Mustafic in una chiave forse troppo meccanicistica e naiv.

Theaterlandschaft Post-Jugoslawien però, non era stato pensato dal T.a.R. e da Roberto

Ciulli esclusivamente come vetrina sullo stato della produzione teatrale dell'ex-Jugoslavia ma come luogo di discussione fra studiosi, critici e operatori teatrali provenienti da tutta Europa sullo stato della cultura e, all'interno di essa, del teatro nella zona balcanica. Così, ad esempio, il tema dell'infanzia, riconoscibile in qualche modo in tutti gli spettacoli, lungi dal limitarsi esclusivamente alla poetica dello sguardo innocente, ha posto al centro del confronto la questione dell'identità erosa fino alla dissoluzione da una macro-identità sociale sempre più invadente. Lo scrittore macedone Goran Stefanovskij ha parlato di un'umanità *infante*, beckettianamente in attesa di un Godot con i tratti ora della NATO, ora degli accordi di Dayton ora infine di una nuova purificata identità. Dusan Jovanović del Theater Mladinsko, ha spiegato come il teatro, nell'area balcanica, si stia rivolgendo sempre più all'individuo, all'interiorità delusa e violata dalla comunità e che lo stia facendo in maniera politica. Della stessa politica, che al momento sembra essere scomparsa dal panorama culturale occidentale a vantaggio di una generica spettacolarizzazione della vita pubblica, ha parlato Chris Torch, direttore di InterCult di Stoccolma, analizzandone invece la rinascita come tema culturale proprio nelle regioni rimaste isolate per la guerra. Per questo l'imperativo della cultura slava, secondo lo scrittore Slobodan Snajder, è ora l'idea di *resistenza* ad una restaurazione di valori politici e culturali, gli stessi che avevano già programmato la guerra, la morte della politica e della cultura. Oggi infatti, è proprio il mondo dell'arte e del teatro a mantenere la vita quotidiana in equilibrio sul baratro della rovina. Per il regista cinematografico bosniaco Benjamin Filipović, durante la guerra Sarajevo - e tutta la ex-Jugoslavia - si è paradossalmente arricchita di teatri e di iniziative e oggi, nonostante il dilettantismo dilagante, questi sono l'unico luogo reale in città.

Dal *Theaterlandschaft* di Mulheim è arrivata, dunque, una lezione di multiculturalità per la società occidentale che riesce difficilmente a comprendere questo tema se non radicalmente come uniformità, ideologia nazionalista o imperialismo culturale... Ghandi di ritorno in Gran Bretagna, dopo la liberazione dell'India, alla domanda di un giornalista su cosa ne pensasse della civilizzazione dell'Occidente rispose candidamente "Penso che sarebbe una buonissima idea!"

Una scena di *Hamper*, regia di Rene Medvesek per lo Junges Theater di Zagabria

LA DANZA NEL CUORE DEL TEATRO

di Maria Pia D'Orazi

Un'improvvisazione su una scena improvvisata, un percorso di carta di giornale seguito con determinazione e morbidezza, slanci repentini e immobili ripensamenti, come seguendo un invisibile filo di ricordi, chiusi infine dentro una scatola di legno a misura d'uomo, soffocando la debole fiamma di poche candele ancora accese: tutto ciò che resta di un fuoco appena consumato. Uno spettacolo passato inosservato quello della giapponese Yoko Murunoi, sommerso dalle nutrite proposte di un cartellone romano ricco di appuntamenti internazionali. Eppure, con la sua figura esilissima e scarna, quasi sottovoce, Yoko Murunoi ha offerto una splendida lezione di teatro, trasformando con l'energia della sua presenza uno spazio vuoto e anonimo nel luogo di una comunicazione silenziosa e trascinate, mantenendo un contatto vivo e costante con lo spettatore.

Per quelli che hanno avuto l'occasione di seguirla nei tre giorni di workshop successivi, è stato possibile persino gettare un primo fugace sguardo nel cuore di un lavoro che ha come unico scopo la padronanza del corpo attraverso il controllo dell'energia e che viene presentato come qualcosa di essenziale, la base su cui poggiano le manifestazioni artistiche di un'intera cultura. I maestri occidentali che hanno guardato ad Oriente, sia esso Giappone, India o Cina, hanno focalizzato la loro attenzione su una tradizione rigorosamente codificata che permette all'attore di costruirsi, attraverso l'acquisizione di un linguaggio preciso, una seconda natura, un corpo scenico, per così dire. Grazie ad essa l'attore riesce ad "essere nel presente" attraverso ogni azione, ogni impulso, ogni movimento che si carichi di un'intenzione. L'attore orientale generalmente comincia il suo addestramento da bambino ed il suo punto di partenza è l'apprendimento di una serie di movimenti che negano ogni spontaneità. Si comincia ad apprendere una deformazione: un diverso modo di muoversi, di spostarsi nello spazio, di tenere il corpo quando è immobile. Attraverso quest'artificialità si riesce ad essere espressivi persino nella più completa immobilità. Se questo è vero per il teatro tradizionale, la modernità aggiunge una nuova lezione. Al di là e prima delle tecniche e dei linguaggi appresi esiste un modo di concepire il corpo che ne fonda e ne determina la capacità e la

*Tecnica e
filosofia d'attore.
Dal Giappone
il training
corporeo
come base
dell'espressione*

stessa possibilità di espressione. Una sorta di stato originario da individuare e utilizzare a proprio piacimento.

Yoko Murunoi presenta il suo lavoro partendo da una domanda: "Che cos'è il movimento naturale? Se riuscissimo a muoverci mantenendo un centro stabile, il nostro corpo così come la nostra mente potrebbero acquisire una naturalezza che non hanno mai conosciuto". Il suo training si basa su un metodo di concentrazione corporea sviluppato sull'alternanza di movimenti di tensione e distensione, e sulla focalizzazione dell'attenzione alternativamente all'esterno e all'interno del corpo. Il controllo di un centro stabile localizzato nel ventre sede del *ki*, l'energia vitale, permette di attivare una corrispondenza di energia con altre persone in un medesimo spazio.

Il workshop nasce come una delle attività del Progetto Doho, un progetto che ha preso vita nell'ottobre 1985 sotto la guida del prof. Hiroyuki Noguchi e riunisce artisti di diversa provenienza accomunati dallo studio del *Seitai*, una ricerca sul movimento corporeo dal punto di vista della tradizione giapponese e del lavoro interno del corpo. *Seitai-ho* vuol dire educazione fisica istintiva e il *doho* è il metodo di allenamento basilare di questa tecnica. Si tratta di uno studio sull'essenza del movimento nelle doppia dimensione di spontaneità e condizionamento. I membri del gruppo sono attori, musicisti, scrittori, danzatori, pittori, calligrafi, maestri del tè che girano il mondo tenendo laboratori e spettacoli. Partendo dal *doho* una base comune nella preparazione fisica, nella creazione e nell'esecuzione, attraverso l'improvvisazione ricercano in scena la sincronicità fra diversi elementi (corpo, scene, luci e suoni) e il pubblico. Toshiyuki Tanaka, rappresentante internazionale del progetto, afferma che "l'ideale sarebbe praticarlo con persone sconosciute rompendo la barriera della lingua e della cultura". Il *doho* ha le sue radici nella cultura giapponese e oltrepassa le barriere culturali. "La cultura giapponese è un fiore che si apre sul *doho*". È l'atteggiamento del corpo e la disposizione spirituale che rendono possibile un ikebana e una cerimonia del tè, un pezzo di Nô e la danza butô. Lo stato originario, prima di ogni distinzione fra soggetto e mondo, fra corpo e mente. Un principio unitario che costituisce il fondamento stesso dell'espressione.

in scena
nel mondo

Parigi

Al Théâtre de la Ville, **FINO AL 30 DICEMBRE**, è di scena **DÉDALE**, scritto e diretto da *Philippe Genty*; al Théâtre Odeon, **FINO AL 28 DICEMBRE**, **LE PREZIOSE RIDICOLE**, di *Molière*, nella versione firmata da *Jérôme Deschamps* e *Macha Makeieff*; infine, al Théâtre Le Trianon sarà in cartellone **FINO AL 31 GENNAIO** **NÉRON** di *Gabor Rassov*, con la regia di *Pierre Pradinas*. Lunga tournée francese per il Teatro del Carretto, che porterà **ROMEO E GIULIETTA** in oltre venti teatri d'oltralpe: a partire dai primi di gennaio a Blois, Digione, Roanne, fino a Reims, Strasburgo, Poitiers, Sarlat. Sarà a Villeurbanne (al TNP) **L'ARTURO VI** di *Bertolt Brecht*, nell'allestimento firmato da *Heiner Muller* con *Martin Wuttke* per il *Berliner Ensemble* (**19 E 20 DICEMBRE**), mentre a Chambéry, in Savoia, **DAL 22 AL 24 GENNAIO**, sarà in scena **L'ÎLE DU SALUT**, da *La colonia penale* di *Franz Kafka*, regia *Matthias Langhoff*

Bordeaux

In scena **FINO AL 19 DICEMBRE**, al Tèâtre du Port de la Lune, la versione teatrale di **NATHAN LE SAGE**, di *Ephraim Lessing*. Diretto dal canadese *Denis Marleau* per Tèâtre Ubu di Montreal, lo spettacolo si avvale dell'interpretazione di *Sami Frey* nel ruolo del protagonista.

Bruxelles

Reso noto il preprogramma dell'interessante *Kusten Festival des Arts* di Bruxelles, l'appuntamento biennale della capitale belga, che si svolgerà, quest'anno **DAL 9 AL 30 MAGGIO**. Tra gli appuntamenti **IL RITORNO DI ULISSE** e **L'ORFEO** di *Monteverdi*, affidati rispettivamente alla sudafricana *Handspring Puppet Company* e alla coreografa *Trisha Brown*. *John Cale*, ex *Velvet Underground* esplorerà il mondo di **MATA HARI**, mentre il regista cinematografico palestinese *Michel Khlefi* si dedica al teatro con **LA FUITE AU PARADIS**. Inoltre: *Periferico de Objectos* con **HAMLET MACHINE**, il *Khan Theatre* di Gerusalemme con **SCENES FROM AN EXECUTION**, la *Raffaello Sanzio* con **GIULIO CESARE** e il francese *Claude Régy* con **HOLOCAUSTE**.



DA SUD A NORD 4 MOVIMENTI IN 30 GIORNI

di Marco Martinelli

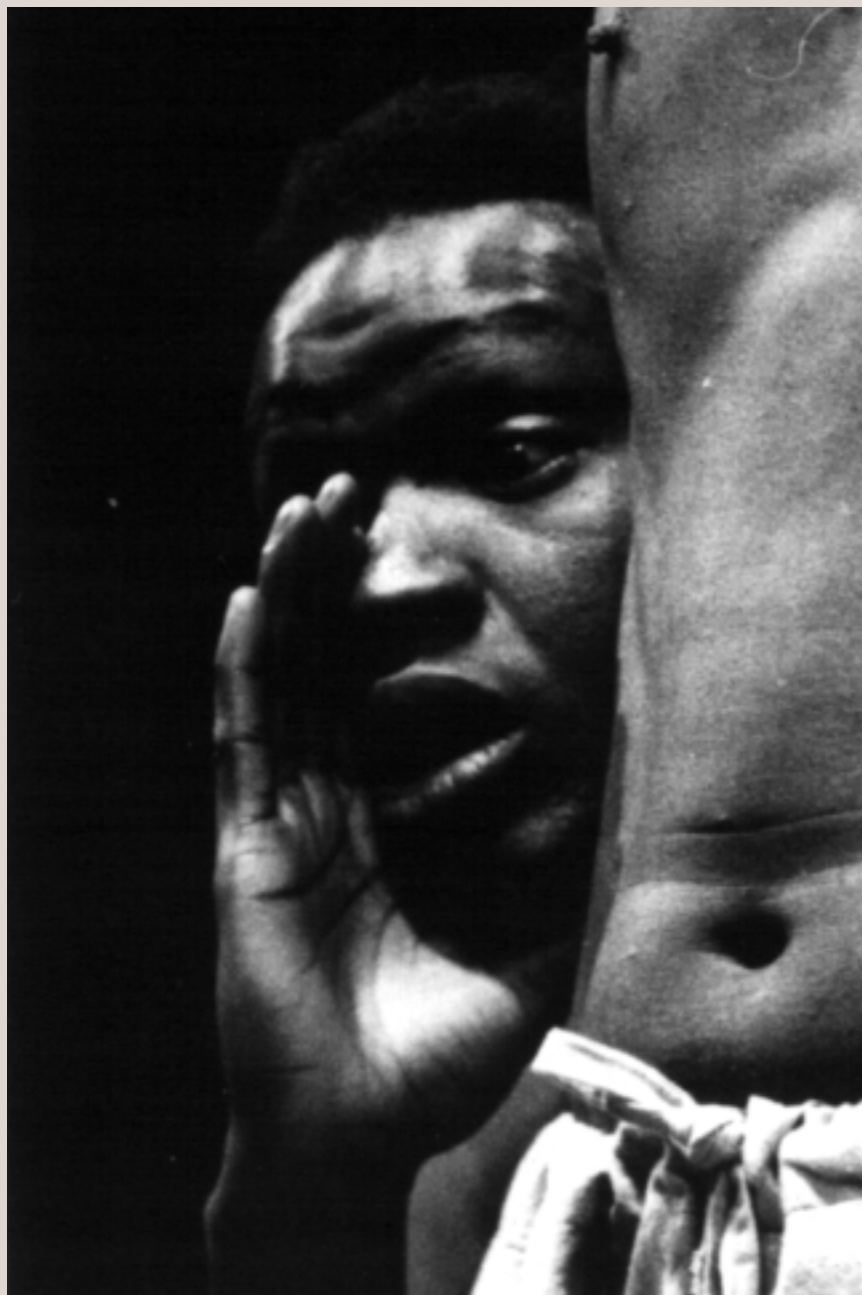
*Senegal, Tunisia,
Danimarca
e Svezia:
il lungo viaggio
di uno Stabile corsaro.*

Primo movimento: metà ottobre a Dakar. Dieci giorni, per vedere la nostra "casa" africana compiere i primi passi. *Guediawaye Theatre* è il suo nome, le deriva dal grande quartiere-comune della banlieu di Dakar in cui è situata. Il teatro, un piccolo anfiteatro "alla greca" con gradinate in cemento di 200 posti, è all'interno del Centro Culturale polivalente, una struttura comunale realizzata con un finanziamento francese: siamo tra un asilo, una biblioteca e un sabbioso campo di calcio (immaginatevi due porte senza rete in mezzo al deserto). Mandiaye, Mor e Has sono qui da giugno, hanno realizzato una rassegna di musica, danza, teatro, sempre con il tutto esaurito, dando vitalità a un centro che prima della nostra venuta languiva. Che in una periferia come *Guediawaye*, mezzo milione di abitanti, poverissima e piena di contraddizioni, formata caoticamente dai contadini di etnie differenti che emigrano verso la capitale, ci sia un teatro (il solo!) che funziona, è

una novità, un "lusso" che entusiasma tanti. Ogni giorno sulla scena si alternano le prove dei gruppi musicali e teatrali di *Guediawaye*: vi assistono torme di bambini che ballano sulle gradinate, invadono il palco, vengono ricacciati sulle gradinate, ballano ancora, ancora invadono, e così via. Questi bambini sono il vero "lusso" di *Guediawaye Theatre*.
Secondo movimento: fine ottobre a Tunisi. Nel passaggio dal Senegal alla Tunisia ci sembra di passare dall'Africa all'Italia, tanto Tunisi ricorda la Sicilia. Il clima è primaverile, mentre a Dakar si soffriva un caldo violento e certi giorni annichilente. Nell'ambito delle "Giornate teatrali di Cartagine", sostenute dall'Eti, recitiamo *I 22 infortuni di Mor Arlecchino*, al Teatro Nazionale, diretto da Mohamed Driss, e come sempre, quando andiamo all'estero, immettiamo nello spettacolo le lingue-ponte, le lingue di comunica-

zione, in questo caso l'arabo classico e il tunisino. I nostri maestri sono i macchinisti del teatro, bravissimi nell'insegnarci sfumature dialettali che sono di forte impatto comico con gli spettatori. Questi a loro volta replicano con arte: applausi, risate, battute di risposta. Per fare un teatro vivente è necessaria l'arte dello spettatore, e a queste latitudini essa è ben presente e articolata. Alla fine tutti in piedi a richiedere bis e tamburi e sax. Giovani registi e attori tunisini mi chiedono: ma perché lo fate in Senegal il teatro, perché non lo fate anche qui, con noi?

Terzo movimento: una settimana a Holstebro Da Tunisi, breve pausa a Ravenna, poi verso la Danimarca, per il progetto *Transit*.



A Dakar è attiva la nuova sede del Teatro delle Albe: *Guediawaye Theatre*



Andiamo per la prima volta nella casa dell'Odin, e siamo emozionati. Nella diversità delle poetiche, Barba e l'Odin sono stati per noi un punto di riferimento essenziale, per quel che riguarda appunto "l'oscura essenza" del teatro. L'ospitalità è luminosa e spartana: dopo i ritmi tropicali e mediterranei, entriamo in un calendario quotidiano fitto di spettacoli e incontri, dalle 8.30 del mattino alla mezzanotte. Dobbiamo tenere puliti i bagni e dare una mano in cucina, come tutti gli artisti invitati a *Transit*. E' il ritmo Odin, è giusto così. Recitiamo *Lus e Nessuno può coprire l'ombra*. Il dialetto romagnolo "suonato" da Ermanna rapisce al di là della comprensibilità, come una lingua magi-

ca ed arcaica, è "organico e artificiale insieme", dice Eugenio. Nell'*Ombra* invece anch'io sono in scena, e racconto in inglese, che qui fa da lingua-ponte: tra il pubblico una banda di rappers colombiani, i Gotas de Rap, che punteggiano con grida e battiti di mani le danze e le percussioni dello spettacolo, e che poi ci raccontano della periferia di Bogotà, di cosa significhi fare là teatro e musica. Il progetto, ideato da Julia Varley, vede presenti gruppi, soprattutto attrici e registe, provenienti da tutto il mondo, ed è incentrato sul legame complesso tra teatro e politica, teatro e società. Holstebro? E chi ha tempo di vederla?

Eugenio mi porta sulla spiaggia del Mare del Nord (dell'Ovest, per i danesi): sul bagnasciuga, a distanze regolari, i bunker che Hitler aveva piazzato anche lì, per salutare a cannonate l'eventuale sbarco alleato. Tra

qualche tempo, saranno divorati dal mare.

Quarto movimento: una settimana a Stoccolma
Ancora più a nord, ancora più freddo, in Svezia, con *Nessuno può coprire l'ombra*. Stoccolma dà un'impressione di malinconia, forse la bruma che l'avvolge, forse la pioggia insistente. Come mai, ci chiede uno svedese, dei senegalesi vengono a recitare in italiano a Stoccolma? Domanda legittima. Siamo ospiti di Chris Torch e di Intercult, che da anni lavorano con intelligenza sugli incroci multiculturali: hanno organizzato un progetto, Ravenna-Dakar, che prevede incontri sulla storia del Teatro delle Albe, un seminario, quattro repliche dello spettacolo e una festa finale. In un'intervista alla radio svedese Mandiaye racconta dei primi passi di *Guediawaye Theatre*, io racconto di Totò e della Commedia dell'Arte in relazione alle tecniche dei griot africani. Mi definiscono "l'erede di Dario Fo", e quando mi chiedono delle sue influenze sul mio lavoro drammaturgico chiarisco i punti dove gli devo qualcosa e i punti dove gli sono distante. Alla domanda: "cosa si aspetta da questa permanenza della compagnia a Stoccolma?", rispondo: "vincere il Nobel!". Al Södra Teatern molti giovani: catturati dalle storie di Bouki-la-iena e Leuk-la-lepre, ci trascinano con risate e applausi a scena aperta. Rivaleggiano in calore con i tunisini, a dimostrazione che in teatro nord e sud non esistono. Mia Törnqvist, drammaturga, mi racconta una toccante intervista televisiva a Bergman: "sono un vecchio che aspetta la morte, alle prese con i suoi fantasmi. Non mi lasciano in pace, solo quando passeggio se ne stanno quieti, se no mi saltano addosso". Così dice di sé. L'ultimo pensiero, prendendo l'aereo del ritorno, è per lui.



Brevi

Il patalogo e i premi Ubu

Assegnati, al teatro Franco Parenti, in occasione della presentazione del Patalogo (giunto al ventesimo anno di vita) i premi Ubu per il 1997. Migliore spettacolo *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio; migliore regia Massimo Castri, migliore scenografia Maurizio Balò, migliore attore Sandro Lombardi, e miglior attrice Elisabetta Pozzi. Riconoscimento per l'interpretazione di attore non protagonista a Massimiliano Speziani e Giuseppe Battiston per *Petito Strenghe*; di attrice non protagonista a Silvia Pasello (per il *Macbeth* con Carmelo Bene). Nuovo autore Spiro Scimone e miglior spettacolo straniero *Quartett*, testo e regia di Heiner Müller per il Berliner Ensemble. Premi speciali, infine, per lo spettacolo *Barboni*, di Pippo Delbono; per il Festival Intercity di Barbara Nativi; per Marco Martinelli per l'elaborazione drammaturgica di *All'inferno!* e per Marco Scaldati per il suo forte laboratorio teatrale nei quartieri con *Locanda invisibile*.

"Mi uccideranno in maggio"

Viaggio nell'assurdo mondo della pena di morte: se ne fa carico Luciano Nattino, con la Casa degli Alfieri, che porta in scena *Mi uccideranno in maggio*, tratto dall'omonimo libro di Paul Rougeau (ed. Sensibili alle foglie), condannato a morte negli Stati Uniti nel maggio 1994. In scena al Teatro al Parco di Parma, dal 17 al 20 dicembre, con orari differenziati. (info: 0521/99.20.44)

Appuntamenti a Toledo

Piuttosto interessanti le proposte della napoletana Galleria Toledo, diretta da Laura Angiulli: dal 25 dicembre per la rassegna di teatro omosessuale "Noi" saranno in scena *Chi ha paura del lupo cattivo*, di Enrico Luttmann, vincitore del premio Idi autori nuovi 1996, regia di Walter Manfrè; dal 27 *Making Porn* di Ronnie Larsen, regia di Bruno Montefusco e dal 6 gennaio *L'anello di Erode*, di Lucilla Lupaioli, regia di Furio Andreotti.

Il teatro musicale a Bari

Dal 9 gennaio si aprirà un laboratorio sul teatro musicale dell'attore, condotto dal percussionista Giovanni Tamborrino.

La vita del Link

Chiusura richiesta, o minacciata, per il Link di Bologna: struttura decisamente alternativa, ma luogo sempre aperto al teatro, alla musica, alla danza. Troppo aperto: almeno stando a quanto dichiarano alcune forze politiche della città, infastidite dalle dinamiche culturali del Centro Sociale. Il Link chiede solidarietà e appoggio, per salvaguardare il proprio progetto nella città. Info: 051/370971

Trasmissioni e reti

Nel numero 7 di *Etiinforma*, nell'articolo "Duse in rete", l'autore Raffaele Gaudio, parlando dell'attività telematica del teatro bolognese, ha affermato che "per la prima volta" venivano trasmesse immagini in diretta degli spettacoli sulla rete Internet. Nella vastità del mondo Internet raramente si possono vantare primati: per questo Francesco Verdinelli, per la Rag Doll produzioni, ha scritto alla redazione ricordando che già nel 1995 il suo spettacolo *Internautilus* veniva trasmesso in diretta sulla rete Internet, con interazione di attori collegati da varie città del mondo. Dando atto a Verdinelli della sua attività e ringraziandolo per l'opportuna precisazione, *Etiinforma* ricorda che il teatro Duse è - stando agli elementi a nostra disposizione - il primo teatro pubblico italiano a trasmettere in modo sistematico (tutti gli spettacoli) e continuo (tutte le sere per tutta la stagione) immagini in rete Internet.

Premio Europeo per Etiinforma

Grazie al raffinato lavoro grafico dello Studio di Fausta Orecchio, che dalla passata stagione di occupa della veste del giornale dell'Eti, *Etiinforma* ha ottenuto il prestigioso riconoscimento europeo "Certificate of Design Excellence", con pubblicazione del progetto nell'esclusivo European Regional Design Annual 1998. Questo album raccoglie le migliori opere grafiche europee, selezionate in base al parere di una giuria internazionale (anglo-americana). A Fausta Orecchio i complimenti e i ringraziamenti di *Etiinforma*.

Tra mito e storia: quattro spettacoli in quattro teatri

L'Eti e il Teatro di Roma propongono "Il Teatro tra Mito e Storia", formula di abbonamento a 4 spettacoli, rivolta soprattutto ai giovani, a L. 40.000. Il percorso è quello di un viaggio alle origini della drammaturgia moderna attraverso tre momenti fondamentali della storia della scena occidentale: l'antichità con il Tieste di Seneca e le Bacchidi di Plauto in scena al Teatro dell'Angelo, la civiltà elisabettiana con gli shakespeariani Riccardo III al Teatro Argentina e il Giulio Cesare al Teatro Quirino, il teatro contemporaneo con la Tetralogia delle Cure di Antonio Tarantino al Teatro Valle.

Informazioni e vendita presso i botteghini dei Teatri Argentina, Quirino e Valle.

60 & più

Continua la campagna promozionale dell'Eti a favore degli ultrasessantenni: abbonamento "60& PIÙ", a posto fisso, per 8 spettacoli a L. 120.000 al Teatro Quirino e "CARNET D'ARGENTO", 10 spettacoli a scelta per i Teatri Quirino e Valle, a L. 150.000.

Info: Teatro Quirino 06/679.06.16 - 6783042 (ore 9/16); Teatro Valle 06/6869049 - 6861802 (ore 9/16)

Solidarietà per Belgrado

Negli ultimi giorni di ottobre lo storico Jugoslvensko Dramsko Pozoriste, il più importante teatro di repertorio di Belgrado, è stato pressoché distrutto dalle fiamme in un incendio causato, probabilmente, dal corto circuito di un impianto elettrico ormai deteriorato. A sostegno della ricostruzione del teatro e dell'attività della compagnia - impegnata in una serie di spettacoli di fortuna in tutto il territorio della ex-Jugoslavia - si è mosso immediatamente di Theater an der Ruhr di Roberto Ciulli, organizzando una campagna di solidarietà alla quale hanno già aderito il Piccolo Teatro di Milano, l'Odeon di Parigi, il Teatro Nazionale di Madrid, lo Stockholm Kugliga Dramatist Teatar, Odin Teater di Barba, il Bouffe du Nord di Peter Brook, l'Ultima Wez di Brussel e la Royal Shakespeare Company. È stato inoltre istituito uno speciale conto corrente bancario: Komercijalna Banka di Belgrado; BLZ 500 70010; 935966299 - 7049 - 07030843.





CAVE CANEM GALDIERI

di Guido Di Palma

"Domine defende me... in proelio contra nequitas Michele Galdieri e degli altri spiriti maligni che scrivono riviste" così intitola nel 1950 un capitolo delle sue *Memorie inutili* Lepoldo Zurlo colto e accorto capo dell'ufficio censura del Ministero della Cultura Popolare dal 1931 al 1943. Questo, in fondo è l'unico omaggio che Michele Galdieri riceve dalla critica e dal mondo della cultura ufficiale. Per il resto il rivistaio è guardato con sospetto e anzi accusato da Goffredo Fofi, uno degli intellettuali più sensibili nel rivalutare lo spettacolo leggero italiano, di vaghezze qualunque e di gusto piccolo borghese. Eppure Galdieri è stato la figura più rappresentativa e certamente meno allineata della rivista italiana sotto il fascismo. "Cave canem Galdieri - È di razza. Non grida non si avventa. Ti accarezza, ti illude con parole di miele (...), e quando te lo saresti meno aspettato ha morso con denti così aguzzi che là là non fanno neppure dolore. Ha spruzzato il profumo e vi ha mescolato il vetriolo". Così lo ricorda Zurlo che ha dovuto sudare sette camice ad emendare personalmente i copioni delle sue riviste. L'opera di Galdieri attende dunque di essere oggetto di una rivisitazione attenta e soprattutto documentata. Un primo e intelligente contributo in questo senso è stato dato dalla tesi di laurea di Caterina Manganella (consultabile al Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza") che speriamo di vedere presto pubblicata. La Manganella ha il merito di avere esaminato (e in parte ordinato) documenti di prima mano conservati tra le carte dell'archivio Galdieri. In realtà non si tratta di un vero e proprio archivio, ma piuttosto di alcuni bauli che la sensibilità dell'architetto Eugenio Galdieri, uno dei massimi esperti di architettura di terra, ha preservato dall'immane smembramento che generalmente segue la scomparsa di questi personaggi, complici il disinteresse degli eredi, la rapacità di certi librari antiquari e la latitanza delle istituzioni.

Continua il viaggio negli archivi del teatro italiano. Obiettivo puntato sull'Avanspettacolo di Michele Galdieri.

L'importanza dell'archivio di Michele Galdieri, al quale tra l'altro si accompagna quello del poeta, giornalista e uomo di teatro Rocco Galdieri, consiste soprattutto nella possibilità di aprire nuove prospettive nello studio del teatro leggero italiano fin'ora afflitto da illusioni, ricordi di cronisti amorosi e sommarie sintesi di parte. L'archivio, non ancora del tutto inventariato (la prima cattedra di Metodologia della Critica dello Spettacolo della "Sapienza" sta cercando di avviare al problema) contiene, oltre alla raccolta integrale o quasi dei copioni delle riviste, bozzetti di scene e costumi delle riviste, programmi di sala, foto di scena e una nutrita corrispondenza con comici, intellettuali, impresari e soubrettes del tempo. Un solo esempio: alla fine degli anni Venti Macario, in cerca di un nuovo stile per rinnovare il proprio personaggio, scrive a Galdieri per avere dei suggerimenti. Poco tempo dopo nasce quell'omino lunare adornato da un ricciolo la cui fragile comicità diventerà per più di tre decenni il pubblico di tutte le platee italiane.



Agenda

Roma

SPETTACOLI

DAL 3 AL 21 DICEMBRE
Pamela Villoresi
ANTIGONE
di Jean Anouilh
Teatro Quirino

DAL 16 AL 31 DICEMBRE
Marco Paolini
IL MILIONE
Quaderno veneziano
Teatro Valle

DAL 30 DICEMBRE
AL 15 GENNAIO
Teatro della Tosse
UBU
Incatenato e Re
di Alfred Jarry
Teatro Quirino

DAL 2 AL 14 GENNAIO
Mimmo Cuticchio
L'URLO DEL MOSTRO
viaggio nei poemi
omerici per puparo
cuntista, pupi e manianti
Teatro Valle

6 GENNAIO
Mimmo Cuticchio
IL GRAN DUELLO
DI ORLANDO
E RINALDO PER AMORE
DELLA BELLA ANGELICA
Teatro Valle

INCONTRI

16 DICEMBRE
Biblioteca centrale
per ragazzi
Manifestazione conclusiva
Incontro con i partecipanti
e premiazione delle opere
vincitrici del concorso per
giovani autori di racconti
e poesie **L'AMORE**
E I SUOI DERIVATI
Teatro Quirino
ore 16,00

18 DICEMBRE
LA NARRAZIONE
Narrare e teatro
Incontro con Marco
Paolini, Laura Curino,
Sergio Longobardi
Teatro Valle
ore 16,30

9 GENNAIO
LA NARRAZIONE
Narrare per conoscersi
Incontro con Mimmo
Cuticchio, Massimo
Canevacci, Laura Balbo,
Franco Lorenzoni,
Youssef Rachid Haddad
Teatro Valle
ore 16,30

12 GENNAIO
LE PAROLE
E L'ETERNITÀ
L'Ebraismo
Anna Proclemer,
Omero Antonutti
Introduce David Meghnagi
Teatro Quirino
ore 16,00

13 GENNAIO

I MITI

Conversazione con
Roberto Calasso
Per avvicinarsi
alla mitologia greca
Teatro Valle
ore 16,30

LABORATORI

19 DICEMBRE
Elementi di teatro
L'ATTORE:
IL MILIONE
Teatro Valle
ore 16,30

8 GENNAIO
Elementi di teatro
IL TEATRO DI FIGURA:
L'URLO DEL MOSTRO
Teatro Valle
ore 16,30

INIZIATIVE

2 GENNAIO
A proposito di teatro
INTERVISTE
AL PUBBLICO,
DI GIANNI IPPOLITI
Teatro Valle
prima e dopo lo
spettacolo
L'urlo del mostro

CENTRO ETISCUOLA
16 DICEMBRE
DOPO ANTIGONE
Eti - Saletta
ore 16,30-19,30

13 GENNAIO
IL TEATRO
NELLA MENTE
Un'indagine a Torino
sull'immaginario
teatrale dei giovani
Proiezione video
Eti - Saletta
ore 16,30-19,30LE

MOSTRE

DAL 17 DICEMBRE
AL 14 GENNAIO
IL TEATRO DELLE LINGUE
E DELLE CULTURE
di Fabian Negrin
Teatro Valle -
Sala Capranica

Firenze

SPETTACOLI

DAL 16 AL 21 DICEMBRE
Compagnia Teatro Ghione
JOHN GABRIEL
BORKMAN
di Henrik Ibsen
Teatro della Pergola

DAL 27 DICEMBRE
AL 4 GENNAIO
Teatridithalia
SOGNO DI UNA NOTTE
DI MEZZA ESTATE
di William Shakespeare
Teatro della Pergola

DAL 7 AL 13 GENNAIO
Isa Danieli
LA CELESTINA
di Fernando De Rojas
Teatro della Pergola

23 DICEMBRE
Autori alla Pergola
EMBARGOS
di Enzo Moscato
Teatro della Pergola

Bologna

SPETTACOLI

DAL 16 AL 21 DICEMBRE
Giorgio Albertazzi,
Franca Rame
IL DIAVOLO
CON LE ZINNE
di Dario Fo
Teatro Duse

DAL 30 DICEMBRE
ALL'11 GENNAIO
Vito
IL MITICO 11
di Alessandro Benvenuti
Teatro Duse

DAL 13 AL 18 GENNAIO
Siciliateatro
SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE
di Luigi Pirandello
Teatro Duse

20 DICEMBRE

Dario Fo e Franca RAME
MISTERO BUFFO
e SESSO...
Serata organizzata
dal Cral Telecom Italia
in collaborazione con l'Eti.
Il ricavato sarà devoluto
alla Associazione
Tuzlanska Amica
Teatro Duse
ore 15,30

INCONTRI CON GLI ATTORI

18 DICEMBRE
GIORGIO ALBERTAZZI,
FRANCA RAME
Teatro Duse
ore 17,30

8 GENNAIO
VITO
Teatro Duse
ore 17,30

15 GENNAIO
MARIANGELA
D'ABBRACCIO,
SEBASTIANO
LO MONACO
Teatro Duse
ore 17,30

CONCERTI DI MUSICA CLASSICA

Il caffè letterario
5 GENNAIO
LA MAGIA
DELLA SPAGNA
direttore Victor Martin
Teatro Duse
ore 21,00

Per ricevere gratuitamente **Etiinforma** al Vostro indirizzo di casa, scrivere o inviare un fax con i Vostri dati a:
ETI, Ente Teatrale Italiano via in Arcione 98, 00187 Roma Fax: (06) 6797493



Associazione Culturale Fonopoli
00191 Roma - via Rocca Porena, 51
Tel. 06/3336000 - Fax 06/3332611

- Desidero ricevere maggiori informazioni sull'Associazione Culturale Fonopoli
- Desidero iscrivermi a Fonopoli e verso un minimo L. 10.000 sul CCP 67849000 accludendo ricevuta del versamento

Nome	Cognome	
via	Località	Prov.
CAP	Data di nascita	Professione

FONOPOLI ringrazia l'ENTE TEATRALE ITALIANO per lo spazio concesso

EDITORIALE

Il senso del teatro nell'arte dell'attore
di Andrea Porcheddu



I MESTIERI DEL TEATRO L'attore

Il nome dell'attore di Benedetto Marzullo
Quando l'autore fa la parte di Enzo Moscato
Testimonianze di Bergonzoni, Curino Lombardi, Montanari, Paolini, Popolizio Pozzi, Servillo



I MESTIERI ATTORNO AL TEATRO Teatro ed editoria multimediale

Interventi di Amati, Bertoletti Gregoretti, Ottai, Porcheddu



ATTUALITÀ ITALIANA

L'autunno del nostro teatro di Antonio Audino
Le nuove scene di Roma di Geraldine Schwarz
Riflessioni sul teatro contemporaneo
di Maria Grazia Agricola e Patrizia Cuoco
Per sempre in scena di Nico Garrone
Prosa alla radio
L'attore persona e la trasformazione di Gerardo Guccini
Fabian Negrin di Goffredo Fofi
Strumentoteatro: musica al Quirino di Luigi Cinque



ATTUALITÀ ESTERO

La nuova scena dell'ex-Jugoslavia di Francesca Paci
La danza nel cuore del teatro di Maria Pia D'Orazi
Da sud a nord: 4 movimenti in 30 giorni
di Marco Martinelli
In scena nel mondo



ARCHIVI SEGRETI

Cave Canem Galdieri di Guido di Palma

Agenda

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO
anno II • numero 8

DIRETTORE RESPONSABILE
Renzo Tian

VICEDIRETTORE
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE
Giovanna Marinelli
Ilaria Fabbri
Ninni Cutaia
Donatella Ferrante
Anna Cremonini

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO,
REDAZIONALE E MARKETING
Angela Cutò

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
Giuseppe Commentucci
Silvia Taranta

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

IMMAGINE DI COPERTINA
Fabian Negrin

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio
IMPAGINAZIONE
Theo Nelki

HA COLLABORATO
Elisa Serra

STAMPA
Fratelli Palombi

FINITO DI STAMPARE
Dicembre 97

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Alessandra Amati, Maria Grazia Agricola, Antonio Audino
Luigi Cinque, Patrizia Cuoco, Guido Di Palma, Maria Pia D'Orazi, Goffredo Fofi
Nico Garrone, Gerardo Guccini, Marco Martinelli, Benedetto Marzullo
Enzo Moscato, Fabian Negrin, Francesca Paci, Geraldine Schwarz

ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE

Eti • via in Arcione 98, 00187 Roma
tel. (06) 69.95.12.52/fax (06) 67.97.443