



DEPERO BROADWAY, FOLLA AL ROXY THEATRE, 1930

L'Italia, nelle molte sue città, grandi e piccole, è piena di edifici teatrali storici non solo belli da vedere, come monumenti, ma anche vivi, perché, in buon numero, ancora funzionanti come sedi di spettacolo. Potrebbero allora essere considerati, a buon diritto, come quei preziosi luoghi della vita pubblica, dove il cittadino ha il senso concreto della sua appartenenza a una cultura e a una comunità di lunga durata, come le chiese dove ancora ci si va a sposare, o i palazzi del Comune dove ancora, pur a forme politiche mutate, hanno sede gli organi di governo della città. Potrebbero essere considerati in questo modo i teatri, e così, infatti, li consideriamo tutti noi che amiamo il teatro e ce ne occupiamo e preoccupiamo: chi lo fa, chi lo organizza, chi lo promuove, chi lo studia e, infine, il piccolo esercito di chi ci va, formato da chi lo fa, da chi lo organizza, da chi lo promuove, da chi lo studia e in più, diviso in brigate specializzate per generi, da una quota di pubblico-pubblico di teatrofili irriducibili, che per quanto esiguo, eterogeneo e spesso, secondo i teatranti, non adeguato a quello che dovrebbe essere, è pur sempre quello che permette di sostenere l'idea che un teatro è un *luogo della vita pubblica* e non un semplice locale aperto al pubblico, come un cinema o una discoteca, insomma: un'Istituzione e non un'impresa di produzione e vendita di spettacoli, la quale vive solo finché il suo prodotto trova acquirenti sul mercato.

Se però fossero solo i teatranti e il loro pubblico a considerare il teatro a questo modo nobilmente civico, sarebbe ragionevole il sospetto di trovarsi dinanzi alla pretesa arrogante di una corporazione obsoleta, ma non risulta che apertamente tale sospetto venga avanzato, anzi la venerabilità dell'oggetto-teatro in quanto tale, forma d'arte sopravvissuta, ai millenni, fa sì che essa continui a essere trattata come bene pubblico da salvaguardare da parte dello Stato; tant'è vero che, come si sa, non si regge sulle sole gambe del pubblico pagante che ci va, come sarebbe appunto se fosse un'impresa. Che poi siano in discussione da un lato la questione di quanto e come un teatro possa e debba essere anche un'impresa; dall'altro i modi, i gradi e le condizioni di questo intervento dello Stato, che è quanto dire l'assunto di base che il teatro è affare pubblico, cosa anche di chi non ci va, come gli Ospedali o l'Università, alla cui esistenza contribuiscono anche quei cittadini che mai vi hanno messo piede.

Non sembri esagerata l'analogia che qui si fa; se si vuole difendere in modo non corporativo il teatro, parlo, appunto, come bene pubblico, bisogna pur affermarne la necessità sociale. Lo si fa, naturalmente, soprattutto per il tramite dei discorsi culturali, in tutte le sedi deputate a recepirli: stampa specializzata, riviste, convegni, qualche volta, giornali a grande diffusione. Ma le ragioni che si portano sono tutte nell'ottica del teatro che si fa e di chi ci va, sono le buone ragioni generali che si hanno a fare quel tale teatro particolare o ad andarci (nessuno, del resto, potrebbe sostenere una necessità personale del teatro che fa o che va a vedere e contemporaneamente richiedere che in qualche forma glielo paghi lo Stato!), ma non si affronta la questione del teatro di chi non ci va e che pure anch'esso paga.

Il teatro di chi non ci va, non il problema di come convincere il pubblico che non va a teatro ad andarci, ché su questo anzi si discute molto e molte analisi si producono e molti rimedi si apprestano. Che cosa si vuole intendere con questo? Molto semplicemente che se si pone il teatro come necessità civile di una società, tanto da giustificare l'intervento dello Stato, tale necessità non può ritenersi espressa dal solo gruppo, più o meno esteso dei suoi cultori, ma, c'è da pensare, troverà espressione in modi informali, o altrimenti formalizzati, per segni altri, con altro nome, al di fuori di esso. Ci dovrà essere, insomma, un bisogno di teatro più largo di quello che si gioca nei teatri, che va cercato, riconosciuto e indagato. Dove? Certamente e innanzitutto, spregiudicatamente, nei luoghi della concorrenza, tutti quei luoghi cioè, dove oggi "ci si riunisce a guardare e sentire": i cinema, gli stadi delle manifestazioni sportive e dei concerti, ma anche la pervasiva televisione che certo produce un suo teatro degno di riflessione più quando fa spettacolo della realtà che quando trasmette commedie. E inoltre dovunque si stia insieme gratuitamente, senza scopi produttivi, allo scopo di "trovarsi e riconoscersi come collettivo": dalla discoteca alla festa del Santo Patrono.

Infine, come territorio privilegiato per capire cosa sia una necessità di teatro espressa da chi a teatro non ci va, indicherei la scuola: non in quanto istituzione ma in quanto luogo di vita di bambini e di adolescenti, per tutto quello che in essa riesce a vivere in termini di gioco e di desiderio di conoscenza.

IL TEATRO DI CHI NON CI VA

di Giorgio Testa

L'ARCHITETTURA DELLA SCENA

di Lucio Turchetta (*)

IL PERSONAGGIO



La virtualità del teatro a confronto con la realtà urbana. Un legame storico dai molteplici risvolti.

Francò Purini, professore ordinario di Composizione architettonica presso l'Istituto Universitario di architettura e urbanistica di Venezia, autore di saggi e libri, curatore, con Giulio Ernesti, del Padiglione Italia alla XIX Triennale di Milano, si è distinto tra gli architetti italiani per la lucida e agguerrita ricerca teorica. Anche per la sua esperienza nel mondo del teatro l'abbiamo invitato a riflettere sul rapporto che c'è, oggi, tra lo spazio "virtuale" dello spettacolo e quello "reale" dell'architettura, e in che modo esso si è modificato rispetto al passato

D. *Esiste un rapporto tra l'architettura e la scenografia? Ci sono punti di contatto o sono due mondi divisi?*

Non solo un rapporto esiste, ma tocca l'identità stessa dell' "arte del costruire". Secondo Vitruvio, l'unico teorico dell'età romana la cui opera sia giunta fino a noi - e per questo origine di ogni riflessione su quest'arte - la "scenografia" non è altro che quel tipo di disegno che noi chiamiamo prospettiva. In questo modo l'illusionismo della rappresentazione prospettica si rivela analoga all'illusività spaziale della scenografia. Ma questa relazione di natura semantica e tematica non esaurisce certo un intreccio di connessioni che è sempre stato molto complesso: basterà ricordare, ad esempio, il ruolo che nel trattato di Serlio riveste la presenza delle tre scene teatrali, nelle quali si risente l'eco delle ricerche sulla città ideale. Altri momenti fondamentali, poi, di questo rapporto, sono le esperienze scenografiche dei Bibbiena, centrate sull'idea di uno spazio infinito, e la serie di incisioni del Piranesi sul tema delle Carceri. Da quando poi, con gli esperimenti di Appia e Craig, la scenografia ha guadagnato una realtà tridimensionale, il confine tra questa e l'architettura si è fatto sempre più esile, fino a dar luogo ad una sorta di trasferimento di contenuti dall'una all'altra arte. Chi non ha mai pensato, infatti, che le scenografie di film come *Metropolis* o *Blade Runner* siano ancora oggi straordinari modelli della città contemporanea? Ma ci sarebbe stata la *Metropolis* di Lang senza la vera New York? Ovviamente potremmo andare avanti ancora per molto, portando esempi della sostanziale affinità tra architettura e scenografia, ma basterà richiamare un caso significativo: le scene costruite, con veri mattoni, da Margherita Palli per *Ignorabimus* diretto da Ronconi. Letterale coincidenza tra scenografia e architettura. D'altra parte qualsiasi cortile rinascimentale è

insieme teatro e scena: anche il celebre Globe Theatre di Shakespeare era tipologicamente un cortile.

D. *Cosa pensa del rapporto che i suoi colleghi architetti hanno con lo spettacolo teatrale e con l'architettura teatrale?*

L'architettura di questi ultimi anni non ha potuto fare a meno di registrare il fenomeno per il quale il teatro tradizionale, come luogo deputato alla rappresentazione, è sembrato inadeguato. Il teatro contemporaneo ha cercato, con il Ronconi de *L'Orlando furioso*, la città; l'avanguardia teatrale degli anni 70 scelse le "cantine" romane; molti registri, come Brook, hanno individuato nei grandi interni di fabbriche abbandonate e negli spazi interstiziali delle periferie urbane il luogo di un nuovo immaginario teatrale, che fa dell'ibrido, del frammentario, del degradato, un materiale nobile. Nobile sia dal punto di vista tematico, sulla scorta della *Waste land* eliotiana sia da quello visivo e scenico. Per quel che mi riguarda, nel 1979, assieme a Laura Thermes e a Duccio Staderini, ho costruito un "Teatrino scientifico" a Roma, durante le famose "Estati" di Renato Nicolini. Si trattava di un piccolo edificio effimero, in tubi Innocenti e legno, durato molto più del previsto, che ospitò molti spettacoli, tra cui *Insulti al pubblico* di Handke, protagonista Rosa Di Lucia. Sempre in quegli anni ricostruii un ambiente storico dell'avanguardia romana, la cantina "In fede" di Nanni e Kustermann. L'intervento era in uno spazio nel pieno centro del quartiere Prati, restituendo al teatro - almeno "in vitro" - la sua capacità di trasformare il tessuto urbano nei suoi valori più complessi e imprevedibili, dichiarando la sua volontà erratica, contaminatrice. Ricordo che Brook, con *La conferenza des oiseaux*, trasformò un intero pezzo di città in un inedito e grande "interno" teatrale; men-



LE CORBUSIER LES MAINS, 1937

tre, qualche tempo dopo, i Magazzini, allora "Criminali", investiti, con musica rock e neon, questo "teatro virtuale" di una quasi insostenibile acidità metropolitana. Considerando anche una mia recente esperienza con Andrea Ciullo in uno spettacolo fatto a Los Angeles e Roma, credo che qualsiasi lavoro architettonico sul teatro non può che consistere in un'interrogazione sulla fine del teatro come forma istituzionale che si organizza secondo moduli urbani, spaziali, visivi e rappresentativi condivisi.

D. *Ritiene che l'architettura contemporanea abbia qualcosa da dire al mondo del teatro (come è stato per Gropius e il Totaltheater)? E cosa il teatro all'architettura?*

Rispetto alle difficoltà attuali che sono alla base del divergere dell'architettura dal teatro - e viceversa - penso che l'indicazione sia sempre quella di Gropius: ciò che occorre comunicare continua, infatti, ad essere la totalità, la simultaneità, la molteplicità

dei fenomeni che costituiscono la vita metropolitana. Questa processualità di eventi, questo afflusso comunicativo inarrestabile, contraddittorio, costantemente attraversato da interferenze e da ridondanze, non può essere "registrato", come si illude di fare la televisione, né semplicemente utilizzato per "navigare" quasi fosse un oceano, come nel cyberspazio. La totalità, la simultaneità, e la molteplicità devono essere "ricostruite" tramite una opportuna drammaturgia e all'interno di spazi che abbiano una stratificazione scenica superiore, come minimo, alle massime espressioni contemporanee di queste dinamiche ipermetropolitane e multimediali, come la Las Vegas di Venturi o la Ginza di Tokyo, campo di ardite sperimentazioni di arte urbana totale. Reciprocamente il teatro può dare all'architettura la dimensione assoluta dello sradicamento e del rifiuto: nessuna altra arte, se non quella teatrale, può infatti farsi rappresentazione vivente dell'impossibilità che nel nostro mondo esistano ancora luoghi. Il teatro è l'ambito poetico della negazione di qualsiasi linguaggio, e quindi di qualsiasi comunicazione. Quando è vero teatro è incomunicabilità pura, radicale decostruzione di ogni relazione misurabile: è esplorazione del limite, come in Artaud; è spietata in-azione, come in Bene. Se questo è vero, allora è vero anche che l'architettura deve dare al teatro l'immagine più violenta possibile di uno spazio e di un tempo negativi. Deve offrire al teatro una rappresentazione estrema della maggiore conflittualità urbana possibile. Il "Leonka" più che il Piccolo. In altre parole è teatro tutto ciò che è "altro", così come l'architettura è tale solo quando, come il teatro, è capace di estraniarsi. Forse il vero teatro è sempre stato così, anche quando, nelle cavee dei teatri greci, al tramonto, davanti al mare o a una montagna, risuonava

la voce dell'attore, stravolta dalla maschera di legno. E l'intera polis vibrava di un inspiegabile, invincibile timore. In accordo con l'essenza terribile del teatro, termine che ha la stessa radice di teoria e nel cui etimo si affaccia lo sguardo - l'occhio del teatro di Beçanson, di Ledoux o il "teatro nell'occhio" - anche l'architettura, quando è tale prolunga nello spazio naturale e in quello della città l'urlo pieno di stupore di Pan o lo smarrimento di Romolo davanti al suo solco che Remo ha appena scavalcato.

() Lucio Turchetta, architetto di professione, è critico teatrale per il Manifesto da Napoli*



LE CORBUSIER FEMME DANZANTE, 1954

IL PERSONAGGIO



TORINO
SALDI
DI PROSA

di Osvaldo Guerrieri

LA DISCUSSIONE



*Da Torino
parte una
indagine sulla
vita culturale
delle città
italiane.
E sotto la Mole
si scopre che...*

Il teatro che si fa e si vede a Torino possiede due nature. Una è da grande magazzino, l'altra da bottega. Il grande magazzino, lo sapete, contiene tutto; nel grande magazzino la qualità è variabile e di solito risponde alle attese del cosiddetto grande pubblico. Teatro Stabile, teatro Alfieri, teatro Adua, teatro Erba e, giù giù, fino alle sale minori che verosimilmente soffrono di un insanabile complesso d'inferiorità, si riforniscono al gran serbatoio del teatro nazionale. Con diverse sfumature, si capisce: con l'obiettivo (non sempre raggiunto) del teatro d'arte lo Stabile; del consumismo decoroso, a volte eccellente, l'Alfieri; della scena giovane l'Adua o la Juvarra. Pur fra le possibili varianti, il teatro d'attore sembra trovarsi in cima alle preferenze di tutti.

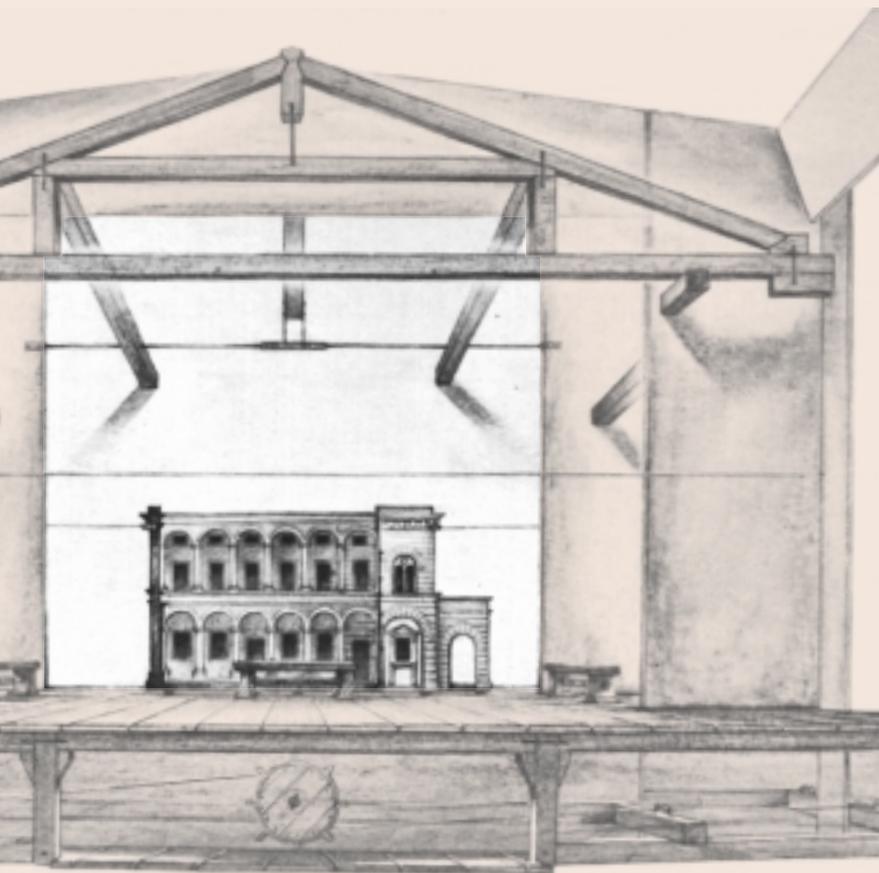
Dire che questi generi teatrali abbiano un qualche intimo legame con Torino, sarebbe un'evidente menzogna. Qui, come altrove, i cartelloni sono riempiti con ciò che offrono le agenzie; la conseguenza inevitabile è che, nel complesso, l'attività di Torino segue la stessa falsariga di Milano, di Roma, di Genova. La diversità, anzi l'unicità, dovrebbe risiedere nelle produzioni. La "Upim del teatro" (la definizione è di Ugo Gregoretti) deve contenere tutto, se vuole sopravvivere; però dovrebbe trasformarsi in boutique quando lavora e ragiona e lavora in proprio. Sarebbe bello, ma accade di rado. Di recente lo Stabile ha provato a ridar luce ad una radice artistica regionale, lo ha fatto discutendo di scrittori e soprattutto rivitalizzando il semidimenticato *Onorevole Malladri* di Giacosa, ma qui le conseguenze non sono state molto brillanti. Una volta si allestivano spettacoli sull'occupazione delle fabbriche all'epoca del fascismo, non si disdegnava di mettere in scena Arpino o Primo Levi. Anche Gipo Farassino, nel suo piccolo, cantava la vita del barrierante. Ma oggi?

Onestamente, che si può fare, oggi? Il docu-drama non è un genere molto frequentato; e dove trovare scrittori disposti a lavorare con giudizio sul tema abissale della nuova Torino, la Torino dell'immigrazione extracomunitaria, dell'integrazione difficile, dello sviluppo inceppato, delle fabbriche in crisi? E se esistessero, siamo così sicuri che una grande struttura produttiva voglia mettersi in gioco con una scommessa così ardua?

Tutto questo non vuole dire che il legame tra Torino e il teatro sia una formalità salottiera. Torino e il suo territorio metropolitano, la sua storia, le sue utopie affiorano a volte con prepotenti sussulti. Ma ciò accade fuori delle grandi sale cittadine. Accade al Garybaldi di Settimo Torinese, roccaforte di Gabriele Vacis, dove l'esplorazione di un passato più o meno recente, o di un'attualità rivissuta poeticamente, è attività quasi sistematica: si pensi ad *Adriatico*, si pensi al recente *Olivetti* e al recentissimo *In risaia*. Accade in operazioni estemporanee come il *Canto per Torino* di due anni fa: operazione complessa, più riuscita del *Canto per le città*, in cui hanno messo mano e talento tutti gli artisti indipendenti (o quasi) del territorio. E' accaduto con *Desiderio*, un tram trasformato da Richi Ferrero in teatro viaggiante, in oggetto fantascientifico in viaggio reale e simbolico tra le mille, nuove anime della città.

Voci rare, tentativi di uscire dal coro, eccezione che non infrangerà la regola. C'è da immalinconire? Forse è giusto che sia così e forse è sempre stato così. Vengono in mente Gramsci e la sua polemica contro i Chiarella, i gestori del Carignano. Gramsci li definiva un'«industria teatrale», li accusava di aver trasformato la città in un feudo del varietà, a discapito della qualità, dell'arte, del buon gusto. Era il 1917.





TRIESTE IL RICORDO DEL TEATRO

di Roberto Canziani

*Con lo sguardo
rivolto al
passato e
alla memoria
di Joyce,
ci si dimentica
del presente*

A Trieste James Joyce diceva di essersi mangiato il fegato. Poco meno che centenaria, la diagnosi dello scrittore irlandese serve ancora a tradurre lo stato di salute della Trieste contemporanea. La città, anzi, non sembra essersi accorta del correre del tempo, mentre si accinge (febbraio '97) ad applicare una segnaletica di targhe joyciane a edifici, strade, osterie e bordelli glorificati dalla onorevole permanenza.

Orgogliosa del proprio passato Trieste si è spesso distratta dal proprio presente. Più per mentalità o per sentimento, che per insufficienza delle istituzioni. Se ci si limita all'ambito teatrale, le dotazioni di un ente lirico (il Teatro Comunale "G. Verdi"), di due stabili pubblici (Il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, il teatro Stabile Sloveno), di uno ad iniziativa privata ("La Contrada"), di un gruppo di operatori dalle poliedriche capacità organizzative (la cooperativa "Bonaventura") e di altre più piccole associazioni rischiano di apparire, almeno sulla carta, addirittura

eccedenti per una città appena superiore ai duecentomila abitanti. In realtà esiste un pubblico teatrale numeroso e fedele che a forza di abbonamenti sostiene, anche sull'arco di una decina di repliche, la maggior parte delle programmazioni. Si tratta di un pubblico però atipico rispetto agli altri centri italiani, con una quota di ultrasessantenni che verosimilmente tocca il 70-75 %.

La conformazione anagrafica della città si riflette cioè nell'offerta e nel consumo del teatro, come del resto in tutte le altre forme di iniziativa culturale. Chi si avventura nel campo di un teatro rischia, come capitava a Joyce, di mangiarsi il fegato. Lo sa bene Mimma Gallina, rimossa due anni fa dalla direzione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia (ma, di fatto, uno stabile triestino) per avere avviato una politica di apertura a linguaggi e formazioni teatrali che mai avevano sfiorato Trieste. La politica della quantità, attuata dal suo successore, il regista Antonio Calenda, ha avuto invece positivi riscontri d'immagine (tradotti nel recente aumento di 236 milioni del contributo dello Stato, l'incremento più alto fra tutti i teatri pubblici). Ma l'impressione è che ad attrarre di più siano i richiami occasionali (una produzione con Gassman e uno spettacolo di Proietti aprivano quest'anno il cartellone) che con iniziative come il Festival della drammaturgia contemporanea, che alla sua seconda edizione, nel maggio '97, promette di offrire qualcosa come quaranta pièces.

I temi contemporanei che attraversano oggi Trieste, sono curiosamente evasi dalla sua vita teatrale. Che non è stimolata dalla presenza di istituzioni scientifiche, di ricerca ed educative di prestigio mondiale (dal centro di Ingegneria genetica, all'anello di luce di sincrotrone, dal Centro di Fisica teorica al Collegio del Mondo Unito), né dai nuovi scenari internazionali aperti alle sue spalle. Avamposto geografico sulle nuove forme di organizzazione politica dell'Europa Centrale e Orientale, Trieste conta rari o nulli contatti con i teatri ungheresi, croati, boemi e slovacchi (delegati semmai alle proposte del Mittelfest di Cividale del Friuli). Il vicino mondo teatrale austriaco non sembra attirarla. E Lubiana, la capitale slovena distante solo un'ora di macchina, particolarmente attiva adesso nel settore dello spettacolo, rimane una meta per pochi addetti ai lavori. Penalizzata da una cronica insufficienza finanziaria, resta infine marginale l'attività dello Stabile Sloveno, che a Trieste è la maggior espressione culturale di questa minoranza linguistica.

Esiste naturalmente anche chi, con tenacia, ha deciso di mangiarsi il fegato. Già la forma in cui è nata dieci anni fa la cooperativa "Bonaventura" denuncia la testardaggine dei suoi fondatori: una sottoscrizione personale da un milione di lire ciascuno per quasi quattrocento "signori Bonaventura", decisi ad attrezzare una dismessa sala cinematografica a luogo "dato agli spettacoli contemporanei". E' nel loro teatro "Miela" che trovano spazio proposte in sintonia coi tempi e con i problemi, come ad esempio un non banale pacchetto di attività e spettacoli sull'integrazione culturale ed etnica intitolato "Chi è l'altro" e dedicato alla memoria di Alexander Langer.

Nell'invidiata esplosione economica e culturale del Nord-Est italiano, Trieste rappresenta dunque una realtà a parte. Non per colpevoli trascuratezze, piuttosto per carattere. Città astratta e premeditata - diceva Dostoevskij di Pietroburgo, come ricorda Claudio Magris - Trieste vive e sconta il fascino della contraddizione: incantata dal proprio mitico passato da Mitteleuropa, se accede oggi a Internet lo fa magari offrendo la visita virtuale a un bordello, frequentato nel 1920 da James Joyce.

BOLOGNA CAPITALE DI RISORSE

di Claudio Meldolesi

All'ombra del Santo Petronio, le "vecchia signora" diventa capitale del nuovo teatro.

Sulla grande stampa, in genere, la vita teatrale bolognese emerge solo per gli eventi della Lirica, al Comunale, o per qualche prima non radicata. Si suppone che il teatro recitato, cui qui ci limiteremo, non produca che "nuovo oro passato per Bologna"; ma l'astuzia mercantile e il piacere dell'esteriorità sono stimolanti per il bios scenico in città dal pubblico esperto, come questa, attiva all'incrocio fra il Nord e il resto del paese. Qui si sente che il meticcio culturale è un valore; e l'assessore uscente, Pozzati, da artista qual è, ha il merito di avergli dato fiducia. La sua forza, pur discontinuamente supportata, ha potuto così interrompere l'egemonia tradizionalista preesistente, giungendo a spostare il centro teatrale di Bologna nelle due sale del luogo storicamente popolare. L'Arena del Sole oggi rappresenta di tutto, anche se eccessivi sono i suoi costi di biglietto - la "bis-salata" è stata per ciò soprannominata - ed eccessivamente signorile è stato il suo restauro. Ma ce ne fossero in Italia di teatri così, ricchi e culturalmente aperti. Non si dimentichi che Bologna non era stata capace di darsi un teatro stabile, all'epoca. Ora, però, si deve risolvere il problema opposto, quello dei quaranta giovani gruppi senza casa, ma con pubblico proprio, che costituiscono anch'essi un bene culturale.

Ci sono poi due teatri quasi grandi, il prestigioso Duse, convenzionale ma ben gestito, e il Dehon, dal pubblico medio-basso, con cartellone disorganico per accoglienze, ma capace di notevoli produzioni popolari, animate dal primattore Ferrarini e dal regista Leonesi. Si può dire che, se l'Arena del Sole ha nel sangue la storia di Bologna, quale sede degli ingaggi nazionali delle compagnie, il Duse si rifà alla maschera un po' statica del Dottore, mentre il Dehon potrebbe diventare erede del poeta plebeo Giulio Cesare Croce. E c'è anche un grande e importante epicentro del teatro ragazzi, il Testoni. In termini di cultura "da centro storico", solo un punto debole sembra restare: quello dell'offerta internazionale, discontinue in tal senso essendo le offerte dall'Arena. Bologna è anche pro-

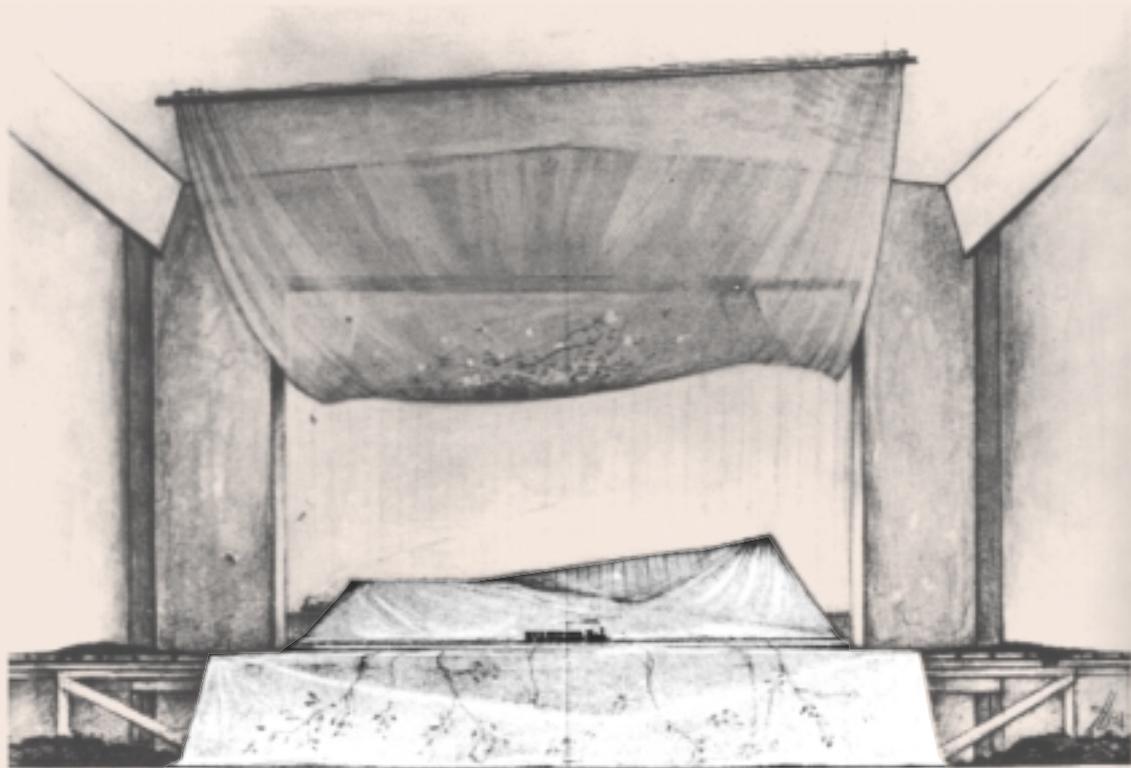
vinciale. Ma per fortuna non manca, come costruttivo antidoto, il San Leonardo del prestigioso teatro di Leo, la compagnia d'arte che De Berardinis ha creato in un decennio, anche dando maggiore visibilità a un ricco tessuto di teatri degli artisti: meriterebbe, questo teatro, spazi più idonei alla ricerca.

Inoltre, la rete dei teatri altri fa più del possibile in alcuni piccoli locali, come i Teatri di vita e il Ridotto, dove Adriatico e Filippetti da co-responsabili e registi hanno realizzato spettacoli notevoli formando molti giovani. Mentre quotidiana è l'acculturazione promossa dal Link, un centro attivissimo, e ubiqua si è rivelata quella, anche di danza, musica e cinema, dell'Università, tramite il cartellone sovvenzionato della Soffitta e il dinamico laboratorio del CIMES: con la sigla della Soffitta agisce la maggiore struttura universitaria di circuitazione nazionale, in cui il Nuovo Teatro italiano, soprattutto, trova accoglienza. Per non dir dei corsi ufficiali DAMS, tenuti dai docenti "operativi" Scabia e Picchi, Gozzi e Liotta.

Gozzi aprì la strada brillantemente con la Manicardi e pochi altri, come il Guerriero, gruppo storico del femminismo; ma non poteva bastare. Oggi, a Bologna, operano la Pirazzoli, attrice suscitatrice, e la Cantone, regista temprata dal teatro di scuola. Le donne sono ben presenti in questo diversificato rinnovamento: altre attrici attive sono la Malfitano e la Strocchi, mentre la Nicosia ha diretto anche spettacoli con i reclusi della Dozza, dove ha lavorato pure Dalla. Ma per il teatro in carcere figura di spicco è Janneo, che da anni fa teatro con i detenuti di Modena, mentre a Bologna alimenta da regista e autore il Reon, con un'attrice potente quale Anna Amadori. E alla varietà del quadro, in vari spazi, contribuiscono l'impegno di Campisi e Milani, la tenacia di Marchesini e altri. E, in più, quest'anno un'attrice di talento come Francesca Mazza, ha fatto teatro con donne disoccupate, mentre artisti nel sociale capaci di aprire nuove strade, come Billi e Galassi, hanno ripreso l'attività teatrale in città.

Ora, perché queste svolte si radichino davvero, occorre un più franco riconoscimento delle figure produttive. Deve avere seguito il fatto che Ravò, l'originale continuatore di Decroux, abbia potuto esibirsi all'Arena del Sole e che ottimi gruppi "giovani", come il Teatrino Clandestino e l'Impasto, cominciano a godere di attenzione istituzionale: non solo il teatro attempato ha bisogno di provare con serenità. E c'è la continuità della ricerca da salvaguardare: va sostenuta l'impresa da altri artisti storici della città: Pitta e Rimondi in testa, con il loro centro d'arte e di drammaturgia.

Nuovi spazi da consacrarsi all'arte scenica possono trovarsi, come in passato, e ci sono grandi teatri sottoutilizzati, come quelli delle Celebrazioni e della Casa di riposo degli artisti drammatici. Il nuovo assessore alla cultura, Grandi, ha molto da lavorare. E non ho detto delle scuole, di altre presenze, del festival estivo "Bologna sogna" e degli insediamenti intermittenti di Esposito, Randisi-Vetrano e Baliani.



Proposte, vitalità, spazi. La trasformazione di Genova passa attraverso la cultura.

La domanda da porsi mi pare sia se, a Genova, in un momento di oggettiva trasformazione come quello che stiamo vivendo, il teatro stia cercando radicamenti e nicchie particolari; o non, piuttosto, la città tenda ad una ridefinizione utilizzando (anche) gli strumenti della cultura dello spettacolo. La risposta corretta dovrebbe essere la seconda. A Genova esiste una tradizione che oggi si rivela fruttuosa. Lo Stabile non ha mai nascosto la vocazione a verificare i radicamenti della città (e della regione, se si parla dal *Processo di Savona*) nella storia e nella cultura, con un linguaggio squisitamente teatrale; da *Cinque giorni al porto* alla trasformazione spettacolare del romanzo di Remigio Zena *La bocca del lupo*. Dunque, il radicamento è una realtà acquisita. Oggi, le sfide sono altre e coinvolgono concretamente fisionomie sociali ed economiche, consuetudini produttive e approfondimenti di conoscenza, vivacità e vitalità di iniziative. Penso, ad esempio, al Ponente del dopo-acciaio.

O, anche, al polo ludico e multimediativo in crescita all'Expo. Anche qui, con il *Moby Dick* gassmaniano, lo Stabile ha dato un suggerimento puntuale. Che si sta sviluppando in un sistema integrato di spazi, di occasioni e di competenze, tra Acquario e pista di pattinaggio, multisale cinematografiche, "performances" musicali all'ex Nave Italia, Museo del jazz ai Magazzini del cotone. E' soltanto una prima, timida risposta alla domanda pressante di musica da parte dei giovani, che andrà coordinata con i progetti di apposite strutture da recuperare o inventare tra gli insediamenti industriali nel Ponente del dopo-acciaio, in un'ottica che tenga conto del superamento della generosa illusione del Decentramento. Cioè a dire, del fatto che il problema fondamentale resta inventare i "luoghi" del teatro e non gli "spazi" del teatro. Su questo versante, appare oltremodo significativa la riapertura, prevista per la stagione 1997-98, del glorioso

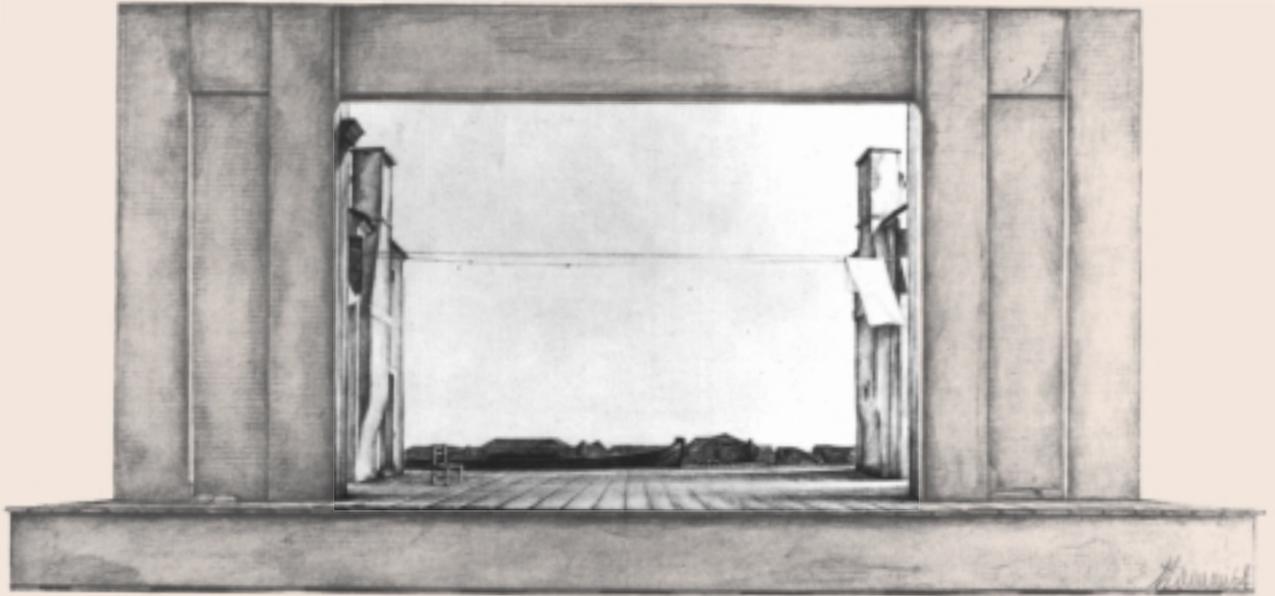
GENOVA CON QUEL TEATRO UN PO' COSÌ

di Mauro Mancioti

Teatro Modena a Sampierdarena propiziata dall'amministrazione comunale e gestita dalla compagnia dell'Archivolto, che vi troverà sede finalmente stabile. Ma l'importanza di un Modena funzionante è specialmente legata al fatto che creerà spettacoli in proprio e altri ne ospiterà senza che necessariamente passino nei contigui teatri genovesi. Come accadeva prima che il comune di Sampierdarena finisse assorbito nell'astratto progetto fascista della "Grande Genova". E

come è opportuno sia per un bacino di utenza che, con Cornigliano, Sesti, Bolsaneto, Rivarolo (per non parlare di Pegli e Voltri), deve stimolare curiosità e interesse di trentomila spettatori virtuali.

Frattanto, è possibile notare come negli organismi teatrali genovesi stia crescendo la voglia di accompagnare negli spettatori l'approfondimento della conoscenza del linguaggio teatrale, l'esperienza dei suoi meccanismi scenici e drammaturgici, dei suoi canoni linguistici. In una parola, l'approccio ragionato alla totale espressività dello spettacolo. Principalmente, ne sono coinvolti i giovani, dell'università e della scuola media; ma nulla vieta che ne profitti anche il pubblico che ha concluso la fase scolare. Messo a frutto l'inserimento, fra facoltà d'Architettura e Museo Sant'Agostino, in un complesso urbanistico che gioca un ruolo decisivo nel recupero culturale e sociale del "centro storico" cittadino, il Teatro della Tosse convoca, il lunedì pomeriggio, giovani e no, per discutere con i critici, attori e tecnici, di spazio scenico, drammaturgia, regia, recitazione, musica, scenografia (occasione particolarmente ghiotta per la presenza di Lele Luzzati). Tornato a disporre di due sale complementari, Corte e Duse, lo Stabile cura in quest'ultima una stimolante programmazione "d'essai". Ed è simpatico che anche l'impresa privata, al Genovese, abbia chiesto aiuto all'università per due incontri su altrettanti spettacoli, non certo di "routine", come il *Gulliver* di Paolo Poli e *Amlieto* di Benni.



DISEGNI DI LUCIANO DAMIANI PER GLI SPETTACOLI DI GIORGIO STREHLER

Sembra svegliarsi da un lungo sonno la città sarda. E le sue strade si fanno teatro.

Le attività teatrali sassaresi sono assai poco strutturate e le condizioni in cui operano le compagnie teatrali locali sono veramente difficili, non solo perché ai margini del mercato e dei circuiti maggiori, ma anche per un'endemica carenza di spazi. I due teatri maggiori di Sassari, il Civico e il Verdi, per ragioni differenti, stentano a sviluppare una politica di rilancio delle attività teatrali, e del resto non è detto che siano gli spazi più adatti a svolgere queste funzioni. Il teatro Civico, edificio del secolo scorso di proprietà del Comune, potrebbe essere interessante, con i suoi duecento posti, ma limita le sue attività all'ospitalità di spettacoli dialettali di scarso interesse. Solo di recente l'amministrazione comunale si è posta il problema di dare vita a una programmazione più articolata e, d'intesa con il CEDAC (il circuito regionale sardo), vi ospita una rassegna di compagnie sperimentali promosse dall'Eti, che ha avuto una buona risposta di pubblico.

Il Verdi, il teatro più grande di Sassari, accoglie una stagione lirica curata dall'Ente Concerti De Carolis e una rassegna di prosa collegata al circuito regionale e concertata con l'Eti. Il teatro è privato e viene affittato per un certo numero di giornate al Comune che a sua volta lo cede all'Ente Concerti e al CEDAC. Situazione paradossale se si pensa che il Comune dispone del cinema teatro Astra, un'ampia sala che potrebbe essere adibita a questi scopi, ma attualmente è gestita dal proprietario del Verdi e programma film a luci rosse. Forse il nuovo auditorium in costruzione, che sembra essere destinato ad assolvere anche alle funzioni di teatro lirico, potrà risolvere il problema. Ma veniamo alle principali compagnie che operano nella città. Fortemente legate a una cultura regionalista sono la *Compagnia Teatro Sassari* e la *Compagnia Nuovo Sipario*. Mentre la prima cerca una dimensione "mediterranea" promuovendo un *Centro Permanente per la Diffusione del Teatro d'Etnia* e un festival, giunto all'ottava edizione intitolato *Etnia e teatralità*, la seconda si dedica al teatro vernacolo sassarese spesso traducendo testi di autori non sardi. Il teatro ragazzi è rappresentato dalla *La Botte e il Cilindro* animata da Sante Maurizi e Pier Paolo Conconi. La com-

SASSARI PROSPETTIVE EFFERVESCENTI

di Guido Di Palma

pagnia, nata nel 1979, ha una lunga esperienza nel teatro per le scuole e concentra principalmente la sua attività in questo settore, ma spesso ha diretto i suoi sforzi produttivi verso il teatro sperimentale. Dal 1990 ha in gestione il Teatro Ferroviario (circa 250 posti) dove organizza rassegne e laboratori, produce e ospita spettacoli, e recentemente ha impiantato una biblioteca dello spettacolo. L'ultima produzione, un trittico in "tre tomi" intitolato

Storia della letteratura italiana, ode a Ernesto Bignami scritto e interpretato da Sante Maurizi rappresenta un brillante esempio dell'attività della compagnia. Il lavoro dell'attore è al centro della poetica del *Centro Teatro s'Arza* di Paola Dessi e Romano Foddai che ha organizzato di recente una rassegna di teatro di ricerca *L'isola dei teatri*. Gli spiccati interessi pedagogici del gruppo si sono coagulati nella creazione di un "Laboratorio Teatrale Permanente" collegato all'*European Association Students of theater*. Infine *Least but not last* il *Théâtre en Vol*, unica compagnia sassarese ad avere un'intensa attività all'estero. Gli spettacoli di Michel Kramers e Puccio Savioli, animatori del gruppo, coniugano un rigoroso lavoro sull'attore con l'invenzione di bislacche macchine attraverso le quali l'azione scenica prende corpo. Il *Théâtre en Vol* oltre all'attività di produzione da qualche anno ha dedicato parte delle sue energie alla promozione e in quest'ultima stagione ha organizzato con grande successo, in collaborazione con l'*Associazione Menestrello Multimedia*, il festival internazionale di arte da strada *Girovagando*. La manifestazione, già inserita in un circuito internazionale, ha dato vita, nel quadro del progetto *Caleidoscopio della Comunità Europea*, a una collaborazione con i festival di teatro da strada promossi dalla compagnia spagnola Sala Galan e dal portoghese Teatro do Noreste.

In complesso la situazione teatrale sassarese, sonnacchiosa sino a ieri, pare riscuotersi e un ruolo determinante ha la nuova amministrazione comunale che pur con qualche incertezza sembra voler gettare le basi di una nuova politica culturale. Un certo coordinamento delle forze culturali è in atto, ma resta da vedere come questa effervescenza possa trovare un solido, concreto e continuativo appoggio.

COSENZA GUARDANDO IN ALTO

di Andrea Porcheddu

*Un'isola felice
nella desolata
Calabria?
Forse. Ma
parlando
con gli operatori
si scopre che...*

Ci vuole una buona dose di coraggio per fare teatro a Cosenza: vien fatto di pensarlo, quando - arrivando dall'aeroporto di Lametia, ad un'ora di autobus - si affrontano le prime montagne calabresi. Entrando a Cosenza, poi, l'impressione è quella di una delle tante città del sud: palazzoni, strade trafficate e quel tanto di omologazione consumistica: Benetton, Energie, e un Armani in via d'apertura. Poi, pian piano, è il teatro che si svela: affrontando la salita della città vecchia (che con molto orgoglio i cosentini stanno riconquistando, con restauri e - perché no? - spettacoli), si arriva al Rendano, il teatro di tradizione, capace di produrre opere di qualità, di vantare una valida orchestra e una programmazione articolata e più che dignitosa. Hanno dovuto ricreare tutto in quattro anni, dopo il restauro e la riapertura: Italo Nunziata, direttore artistico, non cela l'entusiasmo: lavoriamo per progetti, dice, e cerchiamo di realizzarli. Una politica di piccoli e concreti passi, che sta dando qualche frutto. Ma si respira un'ansia, una voglia incontrollata di "uscire fuori", di aprirsi, di rompere quella chiusura calabrese che ha dato vita ad uno dei tanti luoghi comuni su questa gente. Sandro Meo, direttore della cooperativa orchestrale, non nasconde, però, le difficoltà di lavorare e creare in una città che non riesce a far dialogare tra loro enti, associazioni e artisti. Qualcuno ci sta provando: Franco Dionesalvi, poeta con l'hobby della politica, neo assessore alla cultura, afferma ridendo che Cosenza riesce a richiamare l'attenzione anche senza omicidi o rapine. La giunta, dice, ha puntato molto sulla cultura: tre anni fa non c'era niente: un cinema porno, il Rendano da riaprire, il centro storico a pezzi. Ora due multisale assicurano una dignitosa programmazione cinematografica, con un martedì d'essai sempre esaurito, è stata aperta una biblioteca per ragazzi, si parla di ristrutturare il teatro Italia. E poi c'è l'Acquario: un avamposto, una guarnigione, una testa di ponte da vent'anni. È il centro R.A.T. di Antonello Antonante, "burbero benefico" quanto basta per tenere in piedi un centro di ricerca nato sull'entusiasmo trasmesso da Julian Beck, e per tentare ancora di intervenire nella città, con una produzione, *La zampogna e il violoncello*, che è un affascinante incontro tra musiche colte e culture calabresi. Entrando in teatro, si trovano

una ventina di ragazzi che frequentano un corso di scenotecnica marcato Cee: stanno lì per mesi, tra cartapesta, cantinelle e chiodi. "Speriamo di trovare lavoro" dice uno. Attorno all'Acquario gravitano i giovani teatranti: c'è "Scena verticale": sono in due e hanno creato l'unico gruppo in attività: è un lavoro sulla memoria, il loro, sulla terra e sulle parole, che ha una forza silenziosa e l'ostinato coraggio di chi *deve* parlare. Lavorano nelle scuole e girano l'Italia con il loro spettacolo, e sono sempre ben accolti. Accanto a loro Lindo Nudo, artista solitario, alla continua ricerca di un linguaggio capace di essere impegnato, di comunicare.

Ma sono due le questioni scottanti di Cosenza: la prima, naturalmente, il sindaco autosospeso: un "padre" che molti chiamano "il vecchio leone" e per il quale tutti attendono giustizia. E l'Università: creata come un campus, un'isola felice lontana chilometri dalla città, è diventata piuttosto, l'isola che non c'è. Il Dams di Cosenza, nato dalla genialità di Maurizio Grande, viene vissuto, in buona parte, come un liceo di lusso: gli studenti arrivano, assistono alla lezione, fanno l'esame, e se ne tornano a casa. Se ne duole, Valentina Valentini, mente brillante della ricerca universitaria italiana: cosentina di nascita, vi è tornata con l'ansia di fare. E qualcosa ne è venuto fuori: la rassegna *Genius Loci*, laboratori, stage, incontri. "Ma niente resta", dice, "niente riesce a radicarsi davvero, non si capitalizza niente: è questo il problema del Sud". In una Calabria incapace di vivere pienamente le proprie possibilità, il proprio essere terra forte, spesso ostile, Cosenza tenta disperatamente di venire a galla, di confrontarsi con gli altri, con l'Italia, e con l'Estero: è una esigenza, ricorda Nunziata. Ma riuscirci non è facile. E tornano parole già sentite tante altre volte: ma si intuisce che a Cosenza, la cultura è legata alle (poche) persone che la fanno, che cercano - giorno dopo giorno - di contagiare gli altri, di coinvolgere la città, nonostante le delusioni, lo sconforto. Nonostante tutto.

Agenda

ROMA

SPETTACOLI

DAL 25 FEBBRAIO

AL 9 MARZO

DESIDERI MORTALI

Teatro Valle

DAL 26 FEBBRAIO

AL 9 MARZO

DONNA ROSITA NUBILE

Teatro Quirino

DALL'11 AL 23 MARZO

DON GIOVANNI E IL SUO SERVO

Teatro Valle

DAL 13 AL 28 MARZO

MILVA CANTA UN NUOVO BRECHT

Teatro Quirino

LE PAROLE E I GIORNI

3 MARZO

IL TALLONE DI FERRO

Teatro Quirino

ore 17,30

17 MARZO

VERSO LA SPERANZA

Teatro Quirino

ore 17,30

INCONTRI

27 FEBBRAIO

Teatro e Università

DESIDERI MORTALI

Università di Roma

Tor Vergata

Facoltà di Lettere, aula 8

ore 16,00

5 MARZO

Dopo il sipario

DESIDERI MORTALI

Teatro Valle

ore 18,45

20 MARZO

Teatro e Università

DON GIOVANNI

E IL SUO SERVO

Università di Roma

Tor Vergata

Facoltà di Lettere, aula 8

ore 16,00

I CONCERTI

DI ROMA SINFONIETTA

23 FEBBRAIO

Orchestra Roma Sinfonietta

MOZART, CONCERTI

PER PIANOFORTE E

orchestra K 537 - K 595

Mozart, Sinfonia

concertante in mi bem.

magg. K 297 B

Teatro Quirino

ore 11,30

9 MARZO

Orchestra Roma Sinfonietta

MENDELSSOHN,

CONCERTO PER

VIOLINO, PIANOFORTE

E ARCHI

Berio, Folk Songs,

per voce e strumenti

Hindemith, Trauermusik,

per viola e archi

Teatro Quirino

ore 11,30

MOSTRE

DAL 25 FEBBRAIO

AL 9 MARZO

MEMORIE IN PEZZI

Maschere e burattini

di **Ciro Damiano**; dipinti di

Mario Buonoconto e foto

di scena di **Pino Lepera**

Teatro Valle

DALL'11 AL 23 MARZO

DAL TEATRO PER IL

TEATRO: DON GIOVANNI

E ARLECCHINO

Bozzetti di **Gino Severini**

e disegni di **Luigi Nanni**

Teatro Valle e Galleria

Navona 42

FIRENZE

SPETTACOLI

DAL 21 FEBBRAIO

AL 2 MARZO

CIRANO DI BERGERAC

Teatro della Pergola

DALL'11 AL 18 MARZO

IL MISANTROPO

Teatro della Pergola

INCONTRI

26 FEBBRAIO

Scrittori alla Pergola

AHI, CORPO CRUDELE

di **Giuseppe Manfridi**

Teatro della Pergola

ore 17,00

5 MARZO

Giocar di versi

CANZONIERE ITALIANO

Teatro della Pergola

ore 21,00

8 MARZO

Giocar di versi

DUETTO D'AMORE

Teatro della Pergola

ore 21,00

19 MARZO

Scrittori alla Pergola

SE QUESTO È UN

UOMO

di **Primo Levi**

Teatro della Pergola

ore 17,00

21 MARZO

Giocar di versi

GARCIA LORCA

IN FLAMENCO

Teatro della Pergola

ore 21,00

BOLOGNA

SPETTACOLI

DAL 25 FEBBRAIO

AL 2 MARZO

L'ALBERGO DEL LIBERO

SCAMBIO

Teatro Duse

DAL 4 AL 9 MARZO

FERDINANDO

Teatro Duse

DALL'11 AL 16 MARZO

GILDA MIGNONETTE

Teatro Duse

DAL 18 AL 23 MARZO

LA COMMEDIA

DEGLI EQUIVOCI

Teatro Duse

INCONTRI CON L'ATTORE

20 FEBBRAIO

LA PREMIATA DITTA

E GLI ALTRI ATTORI

DELLA COMPAGNIA

Teatro Duse

ore 17,30

1 MARZO

GEPPY GLEIJESES,

DANIELA POGGI,

CARLO CROCCOLO

E GLI ALTRI ATTORI

DELLA COMPAGNIA

Teatro Duse

ore 17,00

INCONTRO

24 FEBBRAIO

Studenti dietro le quinte

IL TEATRO DUSE

NELLA STORIA:

MOSTRA ANTOLOGICA

Teatro Duse

ore 15,00

Laboratorio Pergola

di Marco Giorgetti

Nel quadro delle nuove iniziative che animano da quest'anno l'attività del Teatro della Pergola, si è da poco concluso il Laboratorio di Drammaturgia *Prigioni*, condotto da Siro Ferrone e Manlio Santanelli. Il corso, con 22 allievi selezionati a livello nazionale, si è articolato in momenti teorici, per la ricerca di una drammaturgia svincolata da un linguaggio realistico, e pratici, per esercitazioni tese allo sviluppo dell'immaginazione a tema: *l'ora d'aria; la disciplina; la metamorfosi; la colonia penale*.

Lecture degli elaborati, seguite da discussioni, correzioni, riscritture, sono state eseguite dagli stessi autori, a più voci, in uno spazio improvvisato: nell'ultima fase del Laboratorio il saloncino della Pergola era diviso in due, da una parte si svolgevano le audizioni (un gruppo di corsisti faceva da pubblico) e dall'altra gli "autori" correggevano i loro testi. Una vera e propria bottega che ha portato alla "produzione" di ben 19 testi teatrali, la cui versione definitiva è prevista per marzo, per una presentazione al pubblico entro l'ultima settimana di maggio.

E invece in pieno svolgimento il "Corso di formazione professionale per amministratori, organizzatori teatrali e direttori di sala" diretto da Mauro Carbonoli. Inaugurato l'8 gennaio, è proseguito fin dal giorno successivo per le 6 ore di lezione giornaliere previste, dal martedì al venerdì. I 29 allievi e i 7 uditori, di diversa provenienza e età, selezionati a diverse primarie discipline del teatro, iniziando ad acquisire gli strumenti teorici ma anche e soprattutto pratici del lavoro, secondo lo spirito e la finalità prevalentemente operativa con cui il corso è stato concepito. Cosimo Cinieri sarà infine il protagonista, a partire dal 5 marzo, del ciclo di serate *Giocar di versi - Cafè della voce, reportages maliziosi e spensierati d'incontri clandestini fra poeti musicisti e suonatori*, pensati come un ampio panorama sulla poesia di tutti i tempi, di diversa provenienza e nazionalità, col contributo di inserti musicali a commento e supporto. Da San Francesco a Kerouak, da Lorca a Saffo, fino all'attuale ricerca espressiva della poesia contemporanea, Cinieri, coadiuvato per l'ideazione e la regia da Irma Palazzo, propone in sei tappe un viaggio in versi articolato: il 5 marzo *Canzoniere italiano*, il 21 marzo *Garcia Lorca in flamenco*, il 29 marzo *Dante racconta... l'avventura del Monachesimo*, il 4 aprile *La Beat generation*, il 18 aprile *Oggi in versi*, il 29 aprile *Duetto d'amore*.

Per ricevere gratuitamente *Etinforma* 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



SOTTO OSSERVAZIONE

di Andrea Porcheddu

Grazie all'energia di un'esperta, rinasce l'Osservatorio dello Spettacolo.

Carla Bodo è la nuova responsabile dell'Osservatorio dello Spettacolo, la struttura creata nel 1985 presso l'ex Ministero dello Spettacolo. Bodo, esperta dell'Ispe, si occupa da molti anni proprio di Economia della Cultura, e intende, senza mezzi termini, rilanciare un organismo che in dodici anni ha fatto ben poco: «L'osservatorio ha il compito di raccogliere dati sull'andamento dell'offerta e della domanda dello spettacolo in Italia e all'estero, sulla spesa pubblica per lo spettacolo a tutti i livelli territoriali, e di fare studi di approfondimento su singoli temi: doveva essere un organismo che garantisse un monitoraggio assiduo dello spettacolo, in modo da aiutare le decisioni politiche. Ma, nel corso degli anni, è stato poco attivato: sono state fatte convenzioni con centri di ricerca o studiosi esterni, ma in maniera non sistematica, senza un disegno strategico».

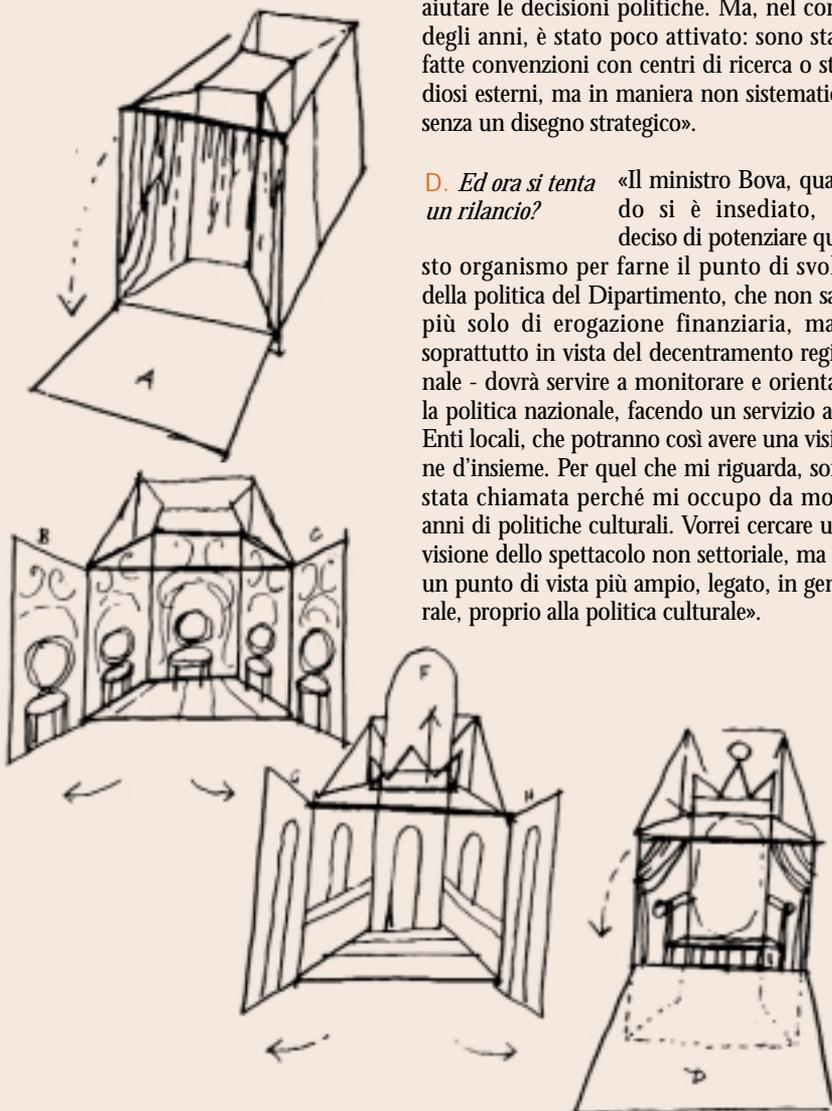
D. *Ed ora si tenta un rilancio?* «Il ministro Bova, quando si è insediato, ha deciso di potenziare questo organismo per farne il punto di svolta della politica del Dipartimento, che non sarà più solo di erogazione finanziaria, ma - soprattutto in vista del decentramento regionale - dovrà servire a monitorare e orientare la politica nazionale, facendo un servizio agli Enti locali, che potranno così avere una visione d'insieme. Per quel che mi riguarda, sono stata chiamata perché mi occupo da molti anni di politiche culturali. Vorrei cercare una visione dello spettacolo non settoriale, ma da un punto di vista più ampio, legato, in generale, proprio alla politica culturale».

D. *Se si dovesse tracciare una mappa della vita culturale italiana, quali dati emergerebbero?*

«Sono d'accordo con quanto afferma il ministro Veltroni: la politica culturale italiana è a livello di terzo mondo. Questo per la mancanza di una visione unitaria dei problemi e perché si è privilegiato il "giorno per giorno" anziché una visione organica a lungo termine. Dunque una politica del contingente, comune a molti settori, che non ha premiato. Per ciò che riguarda lo spettacolo, poi, sono a tutti note le carenze della politica condotta sino ad oggi: dobbiamo, quindi, cambiare prospettive, abbandonare la funzione di "erogatore finanziario" per la distribuzione di servizi. Come già avviene in tutti i paesi avanzati, come la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti, l'amministrazione è riformata nel senso di lasciare la gestione agli organismi locali, legati al territorio, mentre la funzione centrale è di servizio, orientamento e monitoraggio. Ovviamente, comunque, una parte dell'erogazione finanziaria deve rimanere allo Stato per la programmazione a medio e lungo termine secondo criteri di trasparenza: cosa che si sta già tentando di fare».

D. *Nel contesto italiano, comunque, emergono forti disparità nelle realtà locali: a fronte, ad esempio, dell'Emilia che produce attivamente cultura, ci sono zone del Sud fortemente depresse...*

«Anche quella è una funzione centrale del Governo: il riequilibrio territoriale grazie all'intervento pubblico statale. Sarà quindi necessario attivare iniziative e progetti per il Meridione perché si possano colmare alcuni "deserti culturali" che ci sono in varie zone del Sud Italia. Se la Sicilia è abbastanza ben provvista, come pure la Campania, o per certi versi la Puglia, penso alle realtà del Molise, della Basilicata e della Calabria: anche in questi casi, l'Osservatorio può funzionare come "think tank", una cellula di riflessione sui problemi dello spettacolo, e dare, quindi, suggerimenti ed indicazioni. Non solo per l'Italia, comunque, ma anche per l'estero: intendo dare una grossa apertura internazionale a questa struttura, creando un centro di documentazione cui affluiscono documenti anche da centri di ricerca esteri».



MÜLHEIM L'ARTE SI FA REALTÀ

*Tra Italia e Germania: le esperienze
di Roberto Ciulli, Andrea Jonasson e Cesare Lievi.*

di Francesca Paci



FOTO DI MEINOLF KÖRMEIER

Mülheim an der Ruhr, Germania, 12 novembre 1980. Sulla base di un contratto sociale stipulato tra il regista italiano Roberto Ciulli, il drammaturgo Helmut Schäfer, lo scenografo Graf-Edzard Habben e il Comune di Mülheim, nasceva, con la formula di una Spa di interesse collettivo e con un capitale di base di mezzo milione di marchi, il Theater an der Ruhr. Rispetto alle due principali formule associative vigenti per l'organizzazione dei teatri tedeschi, il Theater an der Ruhr (T.a.R.) si poneva in un certo senso come nuovo polo organizzativo con la proposta operativa di una nuova formula: la GmbH, una società di diritto privato a responsabilità limitata (un corrispettivo dell'italiana Srl), che, già in uso in settori commerciali, era certamente nuova per una organizzazione culturale come un teatro. Ciò che distingue il T.a.R. nell'ambito del sistema istituzionale degli Stabili è la capacità dimostrata, durante questi sedici anni, nell'organizzare e gestire una struttura pressoché autonoma tanto da un punto di vista culturale quanto finanziario. In opposizione, infatti, alla corrente politica degli abbonamenti, il T.a.R. lavora in primo luogo sulla regolare vendita dei biglietti e in secondo luogo sulla cosiddetta politica di scambio, in vigore effettivo dal 1984, con gli organismi teatrali di Wuppertal, Colonia e Düsseldorf. Secondo questo sistema di tournée, il T.a.R. oltre a garantire i 2 nuovi spettacoli annuali concordati per contratto con la città di Mülheim, realizza circa 150 altri spettacoli, che vengono presentati in diverse città della Ruhr e poi inseriti nel repertorio *aperto* dell'ensemble per altri 5 o 6 anni, senza ulteriori spese oltre quelle delle maestranze fisse. Nell'ottica dell'autonomia gestionale inoltre, la struttura aziendale del T.a.R. pur offrendo valide garanzie sociali,

funziona sulla base di regole alternative rispetto a quelle vigenti per l'organizzazione dell'orario di lavoro degli impiegati statali. Tanto un tecnico quanto un attore sono più padroni che dipendenti: ciò significa che il tempo da loro impiegato non è calcolabile con normali parametri sindacali perché essi partecipano a pieno titolo nel progetto teatrale. Nonostante i risultati raggiunti, va detto che la fase iniziale dei lavori per il nuovo teatro non fu certo incoraggiante: le reazioni del pubblico, in numerose città, si dimostrarono impietose. Ciò che risultava più difficile da affrontare per un gruppo neo-nato e *straniero* era l'approccio con un pubblico borghese abituato sì, storicamente, al teatro, ma ancora culturalmente conservatore e restio nella valutazione dei canoni estetici. Eppure alla lunga, fu proprio questa estraneità, questo essere e voler rimanere straniero, a divenire la forza identificativa e la singolarità del Theater an der Ruhr.

A questo proposito, Roberto Ciulli, straniero per eccellenza, ama specificare: «Oggi, come ieri quando decisi di andarmene, mi sento straniero anche in Italia. Lavoro in Germania perché qui, nella zona della Ruhr in particolare, il capitalismo è al punto di sviluppo più alto d'Europa. La mia posizione nei confronti di questa società è naturalmente critica. Sono quindi un emarginato, uno straniero. Ma ho l'orgoglio di vivere come un privilegio questa emarginazione. Mi consente di concentrarmi sulle condizioni umane, prima che professionali, in cui, da stranieri, possiamo lavorare a Mülheim. Probabilmente se dovessi tornare in Italia oggi, aspetterei almeno un anno prima di ricominciare a lavorare, proprio per ridiventare lo straniero che sono».

In questa orgogliosa differenza del teatro cosciente della propria necessità, si inserisce anche il progetto del T.a.R. per una politica culturale internazionale utilizzata come banco di prova per la verifica della propria credibilità estetica. Sin dall'inizio, il teatro di Mülheim si è caratterizzato come polo di riferimento per molteplici realtà internazionali e si è proposto come partner per scambi interculturali, soprattutto verso l'est europeo. Negli anni l'apporto dei vari gruppi che si sono alternati negli spazi del T.a.R. ha avuto come costante comune la caratteristica di una integrazione culturale perseguita sempre, però, nella tutela delle singole realtà. In particolar modo è avvenuto con il gruppo Rom Prolipe, che tuttora risiede stabilmente del T.a.R., e per gli scambi frequenti con la cultura turca e kurda attraverso il Teatro Nazionale di Istanbul. Insomma, anche con i naturali problemi gestionali ed amministrativi, il Theater an der Ruhr e Mülheim sono l'esempio di un lavoro interattivo prolungato ma redditizio. L'esempio di uno scambio non semplicemente di compiti e funzioni, ma ben oltre, di un reale modello di organizzazione sociale, per cui Ciulli, all'età di 63 anni, può addirittura puntare più in alto: «vorrei che il mio prossimo traguardo culturale - affermandasse al di là dell'idea stessa dello Stadttheater (teatro cittadino) per realizzare finalmente un nuovo modello di Theaterstadt (città-teatro)».

Jonasson: che nostalgia di quel teatro

di Flavia Bruni



FOTO DI TOMMASO LEPERA

È nata in palcoscenico Andrea Jonasson. La madre attrice, in scena fino all'ottavo mese di gravidanza. Il padre, di professione, inutile dirlo, attore. Lei una bellezza raffinata, gli occhi infuocati in cui si intravedono grandi ideali, metà tedesca e un quarto svedese, con un pizzico di sangue russo nelle vene cui tiene molto. È innamorata del nostro paese, dove ora si sente un po' a disagio, da quando il Piccolo Teatro di Milano ha "dimenticato" Strehler, suo compagno di arte e di vita. In "esilio" momentaneo allo Stabile di Genova, che ha prodotto il recente Un mese in campagna di Turgenev di cui è vibrante protagonista, è attiva soprattutto a Vienna. Nel suo Paese ci resiste poco, non più di un mese («la serietà dei tedeschi è un po' eccessiva per me», ammette), ma è la prima a riconoscerne la vastità e i vantaggi in materia di offerta culturale e teatrale.

D. Attori in Italia, attori in Germania. Ma quali sono le differenze più evidenti?

R. Il teatro in Germania è molto aiutato dallo stato, in Italia ci sono sempre lotte

terribili. Quasi ogni città tedesca ha un suo Stabile con un "ensemble" ben definito. Perciò un attore che vive a Berlino, ad Amburgo o a Monaco, fa una vita molto più serena, e raramente deve chiedersi, finito lo spettacolo, che cosa farà dopo: il contratto annuale gli garantisce una grossa sicurezza. Il negativo? Può accadere che l'attore diventi una specie di impiegato, pigro o appiattito nella qualità perché il contratto lo "copre" comunque a prescindere dai risultati. Io non ne faccio più parte, ho lasciato tutto per il mio amore per l'Italia...

D. Che cosa le piace di più dell'attore italiano?

R. La spontaneità e il talento dell'improvvisazione. Però ci sono grandissimi attori là e qua. "Siete tutti uguali quando siete bravi", dice Strehler. I tedeschi hanno qualche volta più ombre, una maggiore profondità. È vero anche che in Germania esiste un'offerta maggiore di testi nuovi interessanti e l'attenzione del pubblico in Germania è più grande. Si va di più a teatro. In parte la colpa è anche dell'orario lungo di chiusura dei negozi se la gente non riesce a organizzarsi bene. In Germania alle 18.00 è tutto chiuso.

D. Quale tipo di teatro domina nel suo Paese?

R. Quello provocatorio, "arrabbiato", sperimentale (e vale anche per Vienna). Mi dicono che a Berlino c'è l'imbarazzo della scelta come spettacoli. Ma tanti sono molto brutti. Quello che mi invidiano molto quando dicono che torno a Vienna è il fatto che i grossi teatri, con dodici testi in programma per esempio, sono dotati di una struttura più piccola accanto dove se ne fanno altri dieci. Passi da una Maria Stuarda a Musil, da Tom Stoppard a Shakespeare. Ogni giorno un testo diverso. Questo ti fa sentire vivo. La fatica e il pericolo della routine per un attore è di fare ogni sera per mesi la stessa cosa...

UN BARBABLÙ TRA GARGNANO E FRANCOFORTE

Con *Barbablù* la rivelazione in Italia. È il 1984, alla Biennale di Venezia, nella navata della Chiesa antica di San Lorenzo, la regia di questo giovane poco conosciuto conquista immediatamente il pubblico. Sconosciuto, ma fino a un certo punto, perché il critico Peter Iden l'aveva già notato e gli aprirà la strada del teatro tedesco invitandolo a lavorare alla Hochschule di Francoforte, che egli stesso dirige. È l'inizio di una folgorante carriera insieme a suo fratello Daniele. Lievi, nativo di Gargnano del Garda, grazie all'intenso lavoro in Germania, Austria e Svizzera, ha elaborato una personalissima idea di teatro.

Collaboratore indispensabile di Claus Peymann, che da molti anni lo vuole al suo fianco come regista al viennese Burghtheater, Lievi si è misurato nella prosa e nella regia di opere liriche. Da circa un anno è il direttore del Centro teatrale bresciano.

D. Un bilancio del suo primo anno come direttore del Centro...

Mi ritengo molto soddisfatto del lavoro fatto. Soprattutto per il rapporto del tutto nuovo instaurato con la città che è stata letteralmente investita da una quantità notevole di proposte, le più diverse, e che ha risposto con una reazione attenta e viva. Siamo passati da tre a sette produzioni l'anno, allo stesso tempo rendendo continuativa l'attività teatrale del "Santa Chiara", che è una struttura di 150 posti, e siamo riusciti a proporre spettacoli per tutte le sere da dicembre fino a maggio. Quindi abbiamo cercato di "spettacolarizzare" l'intera città, utilizzando i luoghi più diversi, dalla stazione ai bar, alle discoteche. Tra le attività collaterali rientrano le serie di incontri "Ogni lunedì" con i quali ci proponiamo di leggere nell'arco dei prossimi quattro anni tutta la Bibbia, presenti ogni volta un attore e uno specialista della materia, e i "Grigi", dedicati al rapporto tra poesia e industria negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta.

D. Nell'85 l'"incontro" con la realtà teatrale tedesca. Qual è stata la sua prima reazione?

Di sorpresa. Non tanto relativa alla struttura produttiva (quella italiana in effetti la conoscevo ben poco), che ho cercato, nei limiti della situazione italiana, di mettere in pratica a Brescia, quanto all'atto estetico vero e proprio, nel duplice rapporto tra testo e rappresentazione italiana, tra teatro e società. Il modo di accostarsi al testo e di renderlo scenicamente, in Germania è molto più vario e vivace rispetto al nostro Paese dove c'è un sottofondo di manierismo. La scena tedesca è più spregiudicata e pronta a rischiare (certo troviamo anche un teatro mediocre e fatiscente), quella italiana manierata, soprattutto nelle sue forme più alte. Per quello che concerne il rapporto con la società, il teatro tedesco è più attento a quanto avviene al di fuori, ne assorbe molte sollecitazioni e le restituisce. È uno specchio che elabora messaggi e li ripropone in chiave fortemente critica.

D. In tre concetti la sua idea di teatro pubblico...

Profondamente radicato nella realtà in cui opera; non provinciale, anzi europeo; luogo di critica della società stessa che lo finanzia, rivendicando l'obbligo di criticarla. La società deve sapere che quel teatro può e deve muoverle delle critiche. Siamo abituati a un teatro di decorazione, pacificante e gastronomico, mentre dovremmo trovare proprio lì, sulla scena, uno stimolo alla riflessione. (F.B.)



Una riflessione necessaria

Renzo Tian

Il problema dei "piccoli teatri storici" così come è impostato in questo dibattito, ha alle sue radici un tema assai più ampio: quello del patrimonio culturale considerato sotto il doppio e talvolta contrastante profilo della conservazione-tutela e della gestione di attività. Un'alta e meritoria opera di conservazione-recupero ha reso disponibile in molte regioni italiane il cospicuo ma infruttifero patrimonio di edifici e spazi teatrali, che sono rimasti prevalentemente inattivi. Poiché il teatro è per definizione una cellula vivente, ecco porsi immediatamente la questione della destinazione e della animazione di questi spazi. L'Eti ha tra i suoi compiti istituzionali la promozione teatrale intesa nel senso più lato e profondo: e dunque, accostandosi alla realtà, maturata negli ultimi anni, di questi spazi affascinanti non solo per la loro storicità ma anche - e soprattutto - per la loro specificità, l'ente si è reso conto che questa realtà ritrovata si raccorda quasi automaticamente a un altro suo compito suscettibile di forti trasformazioni: quello di una programmazione e di una distribuzione provviste di contenuti innovativi. Come qualcuno ha osservato, avvicinandoci al problema dei piccoli teatri storici e ipotizzandone le soluzioni, ci si accorge di toccare tutte, o quasi, le carenze strutturali del sistema teatrale generale. Ed è probabile che un serio impegno progettuale e immaginativo applicato a questa realtà solo apparentemente marginale possa rilanciare alcuni grandi temi di fondo rimasti insabbiati nelle pieghe della prassi quotidiana di un sistema sclerosato: l'offerta di spazi attrezzati ai giovani gruppi, l'innovazione del linguaggio teatrale, la "stanzialità" di esperienze provviste di un autentico legame con il territorio, lo studio "sul campo" di nuovi modi di utilizzazione di modelli spaziali la cui flessibilità è maggiore di quanto non si creda, e infine la promozione di spettacoli liberamente modellati sulla peculiarità degli spazi che sono chiamati ad animare. E' per questo che l'Eti ritiene che una pagina (e non certo fra le minori) del nostro teatro futuro possa essere scritta proprio in questi spazi ancora bianchi dove anche il rapporto tra lo spettatore e l'evento può assumere connotati radicalmente cambiati.

FORUM



FRANCO RUGGERI

Vorrei tentare un approccio da due punti di vista, in parte autonomi e in parte convergenti. Il primo: in Umbria, come in altre regioni, da molti anni si è avviata la fase di restauro di numerosissimi teatri, che, ormai completata, ha dato vita ad una mappa di spazi riconsegnati alle città. Sono stati fatti ingenti investimenti con interventi della Regione, dei Comuni e della Cee. Ma credo sia mancato un elemento: si è provveduto al restauro con una convinzione, per me falsa e fuorviante: che questi teatri avrebbero potuto ritrovare la centralità di un tempo. Di quando cioè una borghesia illuminata aveva fatto dei teatri centri di egemonia culturale. Ora questi teatri sono stati riaperti - e tralasciamo l'aspetto strutturale: dotazioni, acustica, funzionalità, spesso carenti - e si sono subito scoperti problemi notevoli. Innanzi tutto problemi finanziari, dal momento che oggi la possibilità di intervento economico di Regioni e Comuni è molto limitata; e di decentramento, per il quale ogni Comune vuole la propria stagione di prosa, musica e balletto.

Etiinforma ha promosso un incontro per discutere di una realtà tipicamente italiana: i piccoli teatri storici. Cosa farne? Ne parlano il regista Massimo Castri; il direttore del Teatro Stabile dell'Umbria, Franco Ruggeri; il direttore del teatro di Longiano, Sandro Pascucci; Silvano Sbarbati, direttore del festival di Serra San Quirico, e Giorgio Pressburger, regista e assessore alla cultura.

Appare evidente che, nella realtà umbra, è impossibile ed irrazionale ripetere le stesse stagioni in città che distano dieci chilometri l'una dall'altra. Va inventato dunque un nuovo ruolo, un nuovo rapporto tra teatro e città. Contemporaneamente, essendoci in Umbria uno Stabile che vuole caratterizzarsi in tutte le sue accezioni - produzione e stabilità sul territorio - si tenta un collegamento con tutte le istituzioni culturali. Ma l'attività produttiva non è al centro dell'attenzione degli Enti Locali, che, invece, chiedono essenzialmente servizi di supporto agli operatori locali. La recente esperienza de *La ragione degli altri* è stata un tentativo di risposta. Se buona parte dell'attività

produttiva, per la complessità degli allestimenti, può essere ospitata in pochi teatri, si doveva aprire la produzione a spettacoli che potessero essere ospitati in tutti gli spazi teatrali, in particolare quelli umbri. Ma rimane il dubbio sull'opportunità di portare lo stesso spettacolo, seppur di qualità, in città come Trevi, Spello e Bevagna che distano pochi chilometri l'una dall'altra: l'investimento sarebbe sproporzionato rispetto al compito che si prefigge. Ritengo ancora molto più valido, invece, il "modello *Elettra*", legato ad un uso della spazialità diverso, fatto al Caio Melisso

I TEATRINI E LE CITTADINE



SANDRO PASCUCCI

Partirei proprio dal concetto di “domiciliazione”, perché in dimensioni ridotte, a Longiano abbiamo creato domiciliazioni a termine per professionisti che cercavano uno spazio dove provare. Mi sono trovato, in qualità di dipendente comunale, ad operare in un teatro che riapriva, dopo uno splendido restauro fatto a regola d'arte da un giovane architetto, e a progettare le prime stagioni. Oggi siamo arrivati a ottanta, novanta spettacoli l'anno, occupando non solo il teatro - l'edificio principe del paese - ma anche chiese sconsacrate, piazze e, d'estate, un'arena di duemila posti per gli eventi più popolari. Siamo partiti dalla constatazione che gli artisti non hanno normalmente un luogo

dove allestire il proprio lavoro con la dovuta calma e serenità. Longiano è in una situazione fortunata: è poco distante da centri importanti come Bologna, Rimini e Cesena, ma doveva comunque fare i conti con i teatri di queste città e con un budget, attualmente, di 70 milioni dedicato al teatro, e con due sole persone addette. Abbiamo quindi deciso di non mettere in campo risorse economiche, ma strutturali, logistiche e di ospitalità: cosa che ha trovato immediatamente il favore dell'Amministrazione. Con questo espediente abbiamo fatto sì che a Longiano arrivassero compagnie più o meno grandi, e allora ci siamo ingegnati per trovare alloggi, ristoranti e strutture. Pian piano, seguendo la vocazione turistica della Romagna, anche Longiano è diventato un punto di approdo di persone che arrivano per vedere una prima o un'anteprima. Questo meccanismo funziona ancora oggi: nato dall'individuazione di una priorità - non cosa fare di un teatrino, ma come districarsi tra concorrenza ed inventare qualcosa di originale - abbiamo ottenuto un riscontro economico verificabile, portando da fuori sia gli artisti che il pubblico.

Quel che mi interessa è dare uno spazio adeguato, vivibile, a chi ha scelto di operare professionalmente nel teatro: è un criterio guida, tanto che l'esperienza di Longiano è stata ripresa da altri bellissimi teatri della nostra zona. Un aspetto non secondario è l'organizzazione del pubblico: ad esempio, non abbiamo mai sostenuto una politica di abbonamenti. In teatri la cui capienza massima è di 350 posti, non è possibile seguire la politica dell'abbonamento che, se garantisce dal punto di vista economico, limita tutte le opportunità che possono crearsi giorno dopo giorno. Il nostro cartellone è sempre in movimento, rinnovato di tre mesi in tre mesi. Il rischio dei piccoli teatri è quello di irrigidirsi in strutture che minano la vitalità del teatro stesso: è necessario dunque capovolgere l'ottica, anche dal punto di vista dell'organizzazione del pubblico, che deve muoversi, venire a teatro, con positive conseguenze economiche per tutta la città. E' una tattica dell'attenzione, incentrata sui flussi artistici e del pubblico, destinata a coniugare questi due momenti, valutando attentamente la realtà in cui si opera. Rivalutare, dunque un approccio prettamente metodologico, che definirei proprio fenomenologico: dobbiamo fare i conti, come operatori pubblici, con i pochi soldi e con l'urgenza del fare cultura. L'organizzazione è un elemento dell'attività teatrale che deve essere preso in considerazione, anche per “identificarsi con l'aggressore” ovvero per misurarsi con le leggi del mercato, con la meta, comunque, di fornire le condizioni per poter operare tranquillamente a chi produce cultura, a chi ha scelto la professione di artista, con quel tanto di protezione e di asilo che i piccoli centri, come Longiano, possono offrire. Spero, quindi, che dopo dieci anni l'esperienza di Longiano possa ancora svilupparsi e replicarsi in altre realtà simili.

di Spoleto: il pubblico italiano ha potuto scoprire Spoleto in un'altra dimensione e in un periodo diverso rispetto al Festival, ed è stato un risultato positivo ed interessante. Quindi, con grave ritardo, affrontiamo il rapporto tra l'attività di produzione e l'uso di questi teatri. Ora siamo alla vigilia della presentazione del disegno di legge sulla prosa: uno dei temi in discussione è quello della “domiciliazione”. Il teatro italiano è geneticamente “di giro”, fatto di numerose compagnie difficili da mantenere stabilmente, e la possibilità di creare delle “case” per i gruppi, anche giovani, in uno di questi spazi, consente un percorso creativo e di rapporto con il territorio molto più forte di quanto non possano farlo stagioni o rassegne. Questa “domiciliazione” darà una maggiore identità dei piccoli teatri. Per concludere, non c'è dubbio che le condizioni di vita del nostro teatro vadano rimesse in discussione, e in quest'ottica non c'è dubbio che sia importantissimo il processo formativo. Proprio quest'aspetto mi porta a credere che un teatro stabile pubblico - pur nella crisi del meccanismo di gestione pubblica, che spinge a valutare altri modelli, come quello francese, capaci di un rapporto meno forte con la politica - debba svolgere un simile compito, in tutto il territorio nazionale. Le risposte date fino ad oggi sono evidentemente parziali: *La ragione degli altri* è stato, quindi, un tentativo per mostrare come questo teatro malato possa produrre spettacoli di grande livello per piccoli centri. Dopo il Pirandello di Castri, faremo la stessa operazione con Ronconi, che allestirà *Guarda alla luna* di Bontempelli: non a caso abbiamo coinvolto i due maggiori registi italiani in questa sperimentazione provocatoria, che stiamo verificando a Perugia, nel settecentesco Teatrino della Sapienza, sconosciuto in città.

Dobbiamo ridare centralità all'attività produttiva, anche svincolata dalle richieste delle Amministrazioni locali, e lanciare l'idea della “domiciliazione”. Spero dunque di ritrovare la possibilità, nel disegno di legge Veltroni, di offrire questi teatrini come “case” di artisti, così come è importante che gli spazi, vengano rimessi in discussione: quegli edifici non possono più avere la funzione per la quale sono nati, ed oggi l'artista contemporaneo ha un bisogno di spazialità, di rapporto con la città e con gli altri, che è completamente diverso. Mettere in discussione l'identità, trovare un rapporto diverso con la città, con l'universo giovanile che si identifica sempre meno nello spazio teatrale classico: penso che, anche in questo ambito, sarà importante il ruolo di un Eti riformato, il quale invece di occuparsi in maniera indiscriminata di distribuzione abbia un'attività mirata, che offra, per spazi di questo tipo, strumenti, segnali ed informazioni a livello nazionale. Per quel che riguarda i teatri stabili pubblici, se devono esistere, devono assicurare una risposta alta sia a livello produttivo, di ospitalità e soprattutto formativo: e i risultati si otterranno nel medio e lungo termine.



Ho ascoltato con attenzione quanto è stato detto. Sembrano cose semplici da fare, ma in realtà difficilmente praticabili. Penso alla realtà marchigiana, dove esiste un Teatro Stabile privato, un'agenzia di circuitazione regionale come l'Amat, grossi spazi e moltissimi piccoli teatri: su 70 teatri storici, di cui 36 da 100 a 300 posti, ne sono aperti ben 37. La questione della creazione di "eventi seducenti" per il pubblico, sul modello di Longiano, spinge a chiederci cosa sia seducente: ad esempio in un posto si può essere seduttivi ampliando, con attenzione alla qualità, lo spettro della proposta. Ed è una filosofia decisamente legata al ruolo del teatro nel territorio. L'altra questione da ricordare è la formazione del pubblico, perché si può essere seducenti rispetto ad un pubblico che si muove da altri centri, ma ricordo che, proprio nelle Marche, c'è stato un calo di abbonamenti del 30% in due anni di gestione di un teatro che offre una stagione di prosa regolare, impostata sugli stilemi classici delle stagioni dei grossi teatri italiani. Esiste, quindi, un problema di formazione del pubblico: un tempo c'era il teatro "coatto" con il pubblico reclutato nelle scuole. Oggi, invece, si deve investire sul pubblico, partendo dalla base, come fa il teatro ragazzi, e come si dovrebbe fare con i piccoli teatri. C'è, poi, un ulteriore problema: il rapporto con le amministrazioni e con la loro concezione del teatro. E' uno scoglio: ora si sta aprendo un teatro a San Quirico, ed il nostro centro si trova a pochissima distanza da Ancona, Jesi, Fabriano e Macerata. Gli amministratori vorrebbero che il teatro ritrovasse il suo ruolo centrale di punto di aggregazione: ma come farlo, con un budget che permette una programmazione di sette spettacoli l'anno?

Quindi la strada dell'evento seducente, come quella della domiciliazione, mi sembrano molto interessanti. Vorrei infine, puntualizzare un altro aspetto: la spaccatura esistente tra il teatro come luogo-struttura mentale che la borghesia illuminata aveva creato in queste città, e il teatro come luogo vissuto professionalmente dai teatranti, oppure ancora il luogo vissuto nei piccoli progetti di realtà amatoriali o parrocchiali. Trovare la giusta dimensione è più importante per i piccoli teatri che non per i maggiori, normalmente luogo di eventi seducenti. Ma l'amministratore che non ha risorse a quale modello deve guardare? Il rischio, che mi sembra forte, è che si guardi alla prosa di tipo televisivo, al teatro televisivo, perché il pubblico, specie giovane, cerca l'attore visto in televisione. Dunque, per concludere, dico sì agli eventi seducenti, alla domiciliazione, ma anche attenzione alla formazione e alla qualità. La nostra responsabilità è quella di dare contenuti che abbiano una qualità: un pubblico formato riesce a capire meglio ed operatori formati lavorano meglio e capiscono meglio come muoversi e orientarsi. Auspico una maggiore circolazione di informazione, evitando le sacche di disinformazione e di autonomia selvaggia. Insomma che cosa fare? Tenere alto il dibattito, e credo che l'Etì possa far circolare le informazioni, le teorizzazioni, le indicazioni. Ci sono comunque due strade principali: la formazione e la produzione, sulle quali investire risorse, dal momento che la distribuzione è un po' tumorale se non ben organizzata. Attraverso l'esperienza di Serra San Quirico, mi accorgo che in realtà il teatro è molto praticato nelle scuole, ma non - gravemente - nelle Università: il che può voler dire che si fa molto teatro ma se ne vede poco. Formare il pubblico, quindi, è un compito che i piccoli teatri possono svolgere benissimo, dal momento che sono vicini, più a contatto con il pubblico. Propongo, quindi, un Osservatorio nazionale dei piccoli teatri: "altro" rispetto ad un osservatorio nazionale, capace di coinvolgere le molteplici realtà dei teatrini.

MASSIMO CASTRI

Voglio attenermi ai fatti, perché "ho fatto dei fatti" e sono più illuminanti delle parole. Forse perché sono etrusco, mi sono trovato coinvolto nel problema dei teatrini sin dal 1987, da quando si concludevano i primi lavori di restauro. Non appena erano finiti ci si chiese: e ora che ne facciamo? Nessuno sapeva come rispondere, tanto è vero che ho visto alcuni teatri, finiti, rimanere aperti per un giorno e poi essere di nuovo chiusi. Mi ci sono trovato talmente dentro - un po' perché lavoro tra Toscana e Umbria, dove questi teatri spuntavano come funghi, un po' perché sono uomo da periferie e non di centro -, che il mio inizio d'attività come regista si lega proprio ad un discorso sul territorio.

Nel 1973/4, quando venne fondato il Teatro Regionale Toscano, lo statuto era talmente utopico da parlare di decentramento della produzione, non del prodotto, e si cercò di attuare subito questa prospettiva, dando origine ad un teatro radicalmente di territorio. Con Sergio Liberovici, iniziammo due operazioni di teatro, su basi teoriche che derivavo dalla lezione di Brecht, per un teatro in cui il circuito tra fruitore e produttore fosse davvero un corto circuito, una circolarità perfetta. Il teatro nasceva dalla memoria fornita dal territorio, il testo veniva scritto in rapporto a questa memoria, utilizzando le forze del posto - la banda musicale, il coro, i gruppi di base -, e infine veniva formalizzato in forma di spettacolo per la gente del posto. Così nacque *Per uso di memoria e Pietro Gori anarchico pericoloso e gentile*. Per queste mie antiche vocazioni mi sono ritrovato coinvolto nuovamente sul "Che fare?" dei teatrini nel 1990/91, quando ho spinto l'Atelier della Costa Ovest ad organizzare un convegno sui teatrini. Spazi che sono strane presenze, tra l'arcaico e il marziano, di cui ancora non sappiamo cosa fare. Parliamo di teatri che hanno 90, 100 posti: cosa ci fa un teatro a Guardistallo, un paesino alle pendici dell'Amiata dove, d'inverno, vivono 365 persone?

Ma torniamo ai fatti: ho dato tre o quattro risposte diverse per la gestione di questi magici spazi. Risposte articolate e complesse - per questo inquietante problema, che abbiamo evocato in una sorta di cattiva coscienza - dal momento che è difficile trovare un'unica risposta, completa, perché il teatro italiano è fasullo, malato, incapace di funzionare in tutti i suoi aspetti.

Condivido quanto ha detto Ruggeri: posso ribadire che è inquietante che venga a mancare sempre più la vocazione alla produzione. Gli amministratori, a qualsiasi livello, sentono sempre meno il problema di produrre cultura, mentre cercano sempre più di distribuirla, senza curarsi di chi produca. Non si capisce quanto sia importante produrre cultura "alternativa" quando stiamo affondando nella cultura massificata ed omologata. E' un grosso problema, che avverto - in veste di direttore del Teatro di Prato - in ogni realtà, anche nelle città di grande tradizione culturale.

Per riportare il discorso ad un piano operativo, mi sono chiesto quale teatro si possa fare in quei luoghi; quali risposte il teatro può dare a questi luoghi e a cosa possono servire questi luoghi per il teatro. Una prima risposta, la più complessa ed articolata, è quella praticata nei primi anni Novanta in Toscana, nella zona di Rosignano: dopo aver abbandonato la scuola Civica di Milano (perché non si poteva insegnare a recitare), ho sentito l'esigenza di fare un progetto formativo: una scuola di specializzazione - formula magica che in Italia servirebbe moltissimo - e organizzai un lavoro complesso di tipo formativo, laboratoriale, con esiti produttivi. Il lavoro avvenne nei teatrini, di cui la zona cominciava ad essere ricca: Campiglia, Guardistallo, Colle Salvetti. Ne usai tre o quattro, e per tre anni ho lavorato in questa specie di università dell'attore, con dieci o quindici giovani selezionati tra 150, ospitati dalle amministrazioni del posto. Il lavoro formativo fu molto importante, sulla drammaturgia di



Euripide, e ha dato esito a momenti produttivi, prima frammenti poi spettacoli completi, che avevano luogo nei teatrini.

Una risposta diversa è stata elaborata nel rapporto con il teatro Stabile dell'Umbria: prima *Elettra*, poi *La ragione degli altri*. *Elettra* è una risposta forte, che, come il modello creato con l'Atelier, rappresenta l'altra faccia della medaglia: questi teatrini sono il luogo migliore per dare voce, forza e vita, ad una tendenza fondamentale del teatro, ovvero sia quella per cui il teatro deve creare "eventi" e non "prodotti". Il teatro deve farsi cercare e non andare a cercare il pubblico, deve essere un evento misterioso e sacrale. *Elettra* è stata cercata: la gente deve muoversi per questi luoghi, attraverso i piccoli paesi. Pensiamo all'ipotesi di un racconto, che come un serpente si snoda attraverso tutte queste piccole realtà. I teatrini possono far sì che ritrovi la "sacralità", l'essere evento da cercare, completamente in antitesi rispetto agli altri eventi di comunicazione. Il teatro deve tornare ad essere stanziale, radicarsi in un territorio, ma, ancor prima, in uno spazio: poter vivere solo in quel determinato spazio, così che diventi unico ed irripetibile. Oltre tutto questi teatrini offrono una possibilità incredibile: sono gioiellini, modellini del teatro barocco: e noi abbiamo a che fare ancora con teatri barocchi, luoghi diventati ormai una prigione per i registi. Questi teatrini, dunque, offrono la possibilità di una sperimentazione radicale sui modelli di rottura dello spazio barocco; sulle possibilità di scardinamento e reinvenzione dello spazio barocco in funzione di una ricerca di modelli percettivi completamente diversi, che servono per ridare forza alla comunicazione teatrale.

Più recente è *La ragione degli altri*: forse una risposta più mediocre, più "ragionevole", appunto. Quando si è riproposto il problema dei piccoli teatri - ogni anno ne riaprono due o tre - mi dissi che per dare una risposta paradossalmente distributiva, avremmo dovuto dimostrare che si poteva distribuire anche teatro di altissima qualità, spezzando una sganzerata abitudine del nostro teatro di guitti per il quale il teatro può andare ovunque. Ora questa risposta sta avendo un esito incredibile.

Mi viene in mente un altro approccio, più umile ma importantissimo. A Rosignano, un organizzatore sta mettendo in piedi un modello affascinante: un sistema che fa perno sul teatro di Guardistallo, al quale un consorzio di Comuni, ancora più piccoli, fanno riferimento.

Per concludere: questi luoghi che abbiamo fatto rinascere dall'archeologia del teatro, alla luce delle mie esperienze, sono estremamente importanti, ma al problema del loro uso può dare una risposta giusta solo un teatro che torni a funzionare e non il teatro attuale. Ma è possibile individuare un numero ampio di funzioni che i teatrini possono svolgere: l'organizzazione territoriale, la stanzialità, il radicamento, la sperimentazione e ricerca dello spazio. E la formazione: se l'Italia avesse un po' di scuole funzionanti, questi piccoli teatri potrebbero essere fondamentali per la vita, la prassi delle scuole: dove possono lavorare gli aspiranti registi? dove possono imparare la "prassi" del teatro? Stiamo pensando, ora, ad una scuola sulle due regioni - Umbria e Toscana - che possa effettivamente essere un sistema scolastico e non un lebbrosario.

Ultimo aspetto: le "case". E' possibile che in Italia ci si lamenti sempre perché gruppi nascenti, giovani, bravi, che vogliono sperimentare, non abbiano un posto dove farlo? Nelle grandi città non ci sono spazi: ma allora perché non offrire questi teatrini, con investimenti minimi, in cambio di servizi? I giovani gruppi potrebbero stabilire un rapporto con il paese, potrebbero provare, fare spettacoli: è una via già praticata in parte, ma andrebbe sistematizzata. Una nota a margine: è buffo notare come, parlando di questo problema, si tocchino tutte le magagne strutturali del teatro italiano, incapace di rispondere a queste esigenze, come a tante altre.

Due piccoli punti di vista: in Umbria c'è una situazione, per certi punti di vista privilegiata, con tante strutture a disposizione, ma d'altro canto, queste strutture sono vuote. Quella regione è economicamente non molto fiorente; mentre il territorio in cui opero, il Comune di Spoleto, è, dal punto di vista economico, davvero disastroso: la disoccupazione è superiore alla media nazionale e il 30% è giovanile, non ci sono industrie né agricoltura: l'unica risorsa è legata proprio alla cultura. Secondo me, quindi, questi piccoli teatri, sui quali la Regione ha investito, potrebbero diventare un vero centro culturale, non solo sede di episodici eventi. Un centro culturale a dimensione europea, le cui strutture dovrebbero essere adoperate con una programmazione annuale, concordata: una rete culturale e turistica. Per iniziativa di alcuni Assessori alla cultura, si è cercato di creare un consorzio: è stato molto difficile, viste le molte discussioni, ma credo fondamentale che, magari con il Teatro Stabile, si riesca ad adoperare queste enormi risorse. Ho proposto un evento abbastanza visibile e vistoso, contemporaneamente, in tutti questi teatri, attorno ad un unico tema: stiamo lavorando a questa idea, che è l'unica vera strada per attivare simili strutture. Attorno ad un tema comune si dà vita ad una serie di spettacoli, concerti, mostre, che facciano diventare questo evento visitabile in vari giorni, anche come possibile itinerario turistico. Purtroppo le somme a disposizione degli Enti locali sono esigue, quindi bisognerà capire con quali risorse, anche private, si potrà realizzare questo progetto. Credo sia ormai indispensabile perseguire l'idea del centro polinucleare, un enorme città, attivo dapprima in Italia e poi a livello internazionale. Un'altra considerazione da fare è che questi teatri dovrebbero tornare ad essere luoghi di vero, grande dibattito civile ed artistico, come è sempre stato il teatro. Trovare oggi uno spettacolo capace di coinvolgere immediatamente gli spettatori è molto difficile: i teatrini potrebbero diventare dei piccoli centri di drammaturgia, una risorsa per mettere in scena testi italiani, contribuendo così alla elaborazione di un nuovo teatro nazionale. Ma i nostri tempi sono molto diversi dal passato: stiamo vivendo una grande trasformazione e il concetto stesso di arte si è completamente modificato. Non possiamo più seguire l'economia di mercato come unico parametro possibile, e non solo nel campo dello spettacolo: dunque tali strutture possono servire a mettere insieme un cantiere culturale che non accetti le semplici regole del mercato e, da questo punto di vista, è opportuno che i teatrini siano continuamente in funzione, con una attenzione particolare alla formazione, all'istruzione teatrale, oggi ridotta quasi a zero.

Occorre un'altra educazione, una scuola di teatro nazionale, non umiliata e degradata come è avvenuto per l'Accademia, e in questi piccoli centri è possibile ricreare un humus favorevole. Oggi cerco ancora una definizione della professione d'attore, la più indefinita, e non si è mai riflettuto e ricercato, seriamente, se esista o meno una disposizione genetica per il teatro: dunque i piccoli centri potrebbero essere dei veri laboratori scientifici destinati a scoprire il fondamento di quest'arte.

Per quanto riguarda, infine, il Friuli Venezia Giulia, un'altra realtà che conosco bene, è evidente che sia una regione naturalmente a vocazione internazionale, ma è difficilissimo attuare e rendere pratica questa tendenza. Dunque la vita culturale deve conservare quanto è nato e si è sviluppato nella storia dei singoli territori - a questo non si deve abdicare - concretizzando un disegno di valore internazionale.





PIETRA, CIELO E PAROLE

di Bernard Faivre d'Arcier (*)

*Una città rinasce
e vive grazie ad un
Festival: un miracolo
che si ripete ogni anno
nel Sud della Francia*

Avignone è senza dubbio la città francese maggiormente "italiana", e deve la sua architettura alla presenza, durata oltre un secolo, del Papato, che non si limitò alla costruzione di quella notevole roccaforte che è il Palazzo dei Papi, ma anche a numerosi edifici che completano l'immagine di città-castello. E' stato il caso a fare del Palazzo dei Papi un luogo teatrale. Quando il destino di Jean Vilar, fondatore del Festival, incontrò quello della città, Avignone aveva la tradizione teatrale tipica di certe cittadine del Sud, più aperte all'operetta e alla cultura provenzale che non al teatro moderno. Il più conosciuto e il più antico festival francese, infatti, è nato nel 1947 da un'esposizione d'arte contemporanea organizzata, da due collezionisti (Christian e Yvonne Zervos) che vollero anche una sezione teatro. Per questo chiamarono Jean Vilar.

Jean Vilar era allora in guerra contro il teatro borghese, senza sapore e senza rischi. E voleva rivolgersi ad un pubblico nuovo, spinto dall'etica repubblicana che cercava di trasmettere all'estetica teatrale. Pertanto l'architettura imponente del Palazzo dei Papi (una corte interna, chiusa da mura immense e austere) mal si adattava a diventare spazio teatrale. Vilar disse, di questo luogo divenuto ormai mitico, che era scomodo e privo di forma. Ma con il passare degli anni trovò tre elementi che diventeranno simbolo della magia di Avignone: la pietra, il cielo e la parola. Dalle prime rozze tavole si è arrivati ad una scena molto più elaborata, e dagli iniziali tremila posti, che dominavano

una scena piuttosto piccola, si è arrivati ad una sala in legno di capacità più ridotta concepita da un architetto italo-francese e dallo scenografo del Théâtre du Soleil. Dopo alcuni perfezionamenti tecnici, la Corte d'Onore è diventata un luogo ottimale per lavorare: era necessario fare questi lavori perché numerosi registi temevano di non riuscire, viste le dimensioni del luogo. La natura del Palazzo, pur offrendo vantaggi incomparabili, ha comunque il sopravvento sulla Cultura: il luogo è aperto alla pioggia e al vento di mistral, ai rumori della città. Le mura, gigantesche, che costituiscono il fondale della scena, sono la sfida per tutti gli scenografi che si devono confrontare con questo luogo: far finta di niente, integrarle nella scenografia, combatterle o sottometerli...

Molto spesso questa presenza è così massiccia che l'immaginazione degli scenografi converge verso il suolo, il pavimento della scena. L'utilizzazione di una architettura carica di storia costringe dunque tutti i registi a porsi alcune domande: uno spazio simile spinge ad un certo tipo di scenografia (dalla quale non si può prescindere senza rischi) e pertanto a un certo repertorio e ad uno stile? La prima reazione è di voler popolare un così grande spazio con tanti protagonisti e dunque di far ricorso a pièces storiche con battaglie, truppe in armi, parate... E' vero che la Corte d'Onore si è rivelata, nel corso dei 50 festival, il luogo più scespiriano di Francia: Vilar l'aveva capito sin dal primo anno (con il *Riccardo II*), ed è stato seguito da molti altri registi, come Ariane Mnouchkine che vi ha presentato, coprendo le mura di splendide tele di seta, tutto il suo ciclo scespiriano. Ma il suo spazio può certamente essere occupato anche da un solo attore (Vittorio Gassman, per fare un esempio), o da un solo danzatore: da quando, trenta anni fa, è arrivato al festival Maurice Béjart, tutti i maggiori coreografi vi hanno allestito i propri spettacoli di danza contemporanea. La Corte, dunque, è migliore delle previsioni, se la si tratta bene...

E può essere indimenticabile: di notte, come nell'allestimento di *Soulier de Satin*, di Claudel, firmato da Vitez e durato fino all'alba; o con il cielo stellato: *Don Giovanni* lancia la sua imprecitazione alle stelle nella versione di Lassalle. Resta il fatto che questa architettura medioevale sembra anacronistica, in rapporto all'evoluzione del teatro che ha spinto tanti (troppi) registi di oggi a preferire le piccole sale. Negli

anni 60, quando il teatro era scarsamente finanziato, si sognava un pubblico molto ampio e diversificato. In questi anni, i registi preferiscono rapportarsi ad un pubblico ridotto, stimando il proprio lavoro comprensibile solo in simili condizioni. Il festival ha conosciuto questa evoluzione, la città non manca di risorse, con una vasta gamma di luoghi storici, diventati anch'essi celebri. Il pubblico apprezza il loro *charme*, tanto che il secondo criterio di scelta degli spettacoli (il primo è il titolo dell'opera) è il luogo in cui viene allestito. Si va a vedere che cosa c'è alle "Carmelitane" o ai "Celestini", i cui chiostrini sono indimenticabili: spazi da cinquecento posti, il piacere dell'aria aperta, il fascino di un'architettura storica nel centro della città, un dispositivo scena-sala che si presta a numerose variazioni.

Questi luoghi sono stati scoperti proprio dal Festival. Il chiostro delle Carmelitane, ad esempio, una volta in rovina, è stato notato grazie a fotografie aeree. E' stato il Festival a farlo restaurare e a farlo scoprire agli stessi avignonesi. La longevità del Festival ha condotto anche ad allestimenti permanenti: è il caso delle Cappelle, numerose in un'antica città pontificia; o della Certosa, creata dall'altra parte del fiume, a Villeneuve lez Avignon. Il suo uso culturale ha salvato questo monumento dall'oblio: ora è sede di un Centro Nazionale dedicato alla Drammaturgia. Anche un antico convento, il Saint Louis, è stato ristrutturato per accogliere un Centro di formazione professionale per i tecnici dello spettacolo. Di fatto i luoghi offerti dalla storia hanno permesso al Festival di radicarsi nella città, di offrire agli artisti un notevole campo di ricerca e di proporre ogni anno nuovi percorsi agli spettatori. Da circa trent'anni, poi, si è sviluppato un settore parallelo aperto: l'*Off*. Questo fenomeno ha fatto di Avignone una città-teatro, perché tutto ciò che può ricevere uno spettacolo, qualunque ne sia la dimensione, è stato utilizzato: cave, granai, giardini, negozi... L'*Off* conta attualmente 98 luoghi che accolgono più di 400 spettacoli.

Avignone si presenta ogni estate come un avvenimento multiforme, dove, a prima vista, tutto coesiste in un disordine apparente, ma lo spettatore che sa trovare il filo di questa matassa confusa, impara presto a scoprire ed apprezzare come il teatro contemporaneo ha sposato l'architettura di una così bella e antica città.

(*) Direttore del Festival d'Avignone

QUÉBEC LO STATO DEL TEATRO

di Jacques Vézina

La situazione teatrale del Québec è esemplare per comprendere i principi che guidano il sostegno delle arti in Canada: è in Québec, infatti, che l'attività teatrale è maggiormente sviluppata e il governo di questa provincia è quello che, per ragioni politiche e storiche, ha dato più importanza al sostegno del teatro e delle arti.

Tutte le compagnie teatrali canadesi sono, senza eccezioni, imprese private, la cui responsabilità spetta, in ultimo, al consiglio d'amministrazione. La composizione dei consigli muta enormemente a seconda dei casi: alcuni sono composti da un numero ristretto di artisti, generalmente i fondatori della compagnia; mentre altri, specie nelle compagnie più antiche, sono più ampi e riuniscono persone provenienti da ambiti diversi. Nessun rappresentante del governo, comunque, siede nei consigli d'amministrazione di compagnie e il Governo non si interessa della loro composizione: questo sistema presenta vantaggi e svantaggi, poiché se lo Stato non interviene nell'amministrazione, non è neppure responsabile, in principio, della situazione finanziaria. Il Québec conta 109 compagnie teatrali professionali attive, di cui 90 senza scopo di lucro, 40 senza scopo di lucro non sovvenzionate e 60 a scopo di lucro. Annualmente queste compagnie producono circa 300 spettacoli, in 10.000 rappresentazioni che raccolgono 2 milioni di spettatori (su una popolazione di 7 milioni di abitanti).

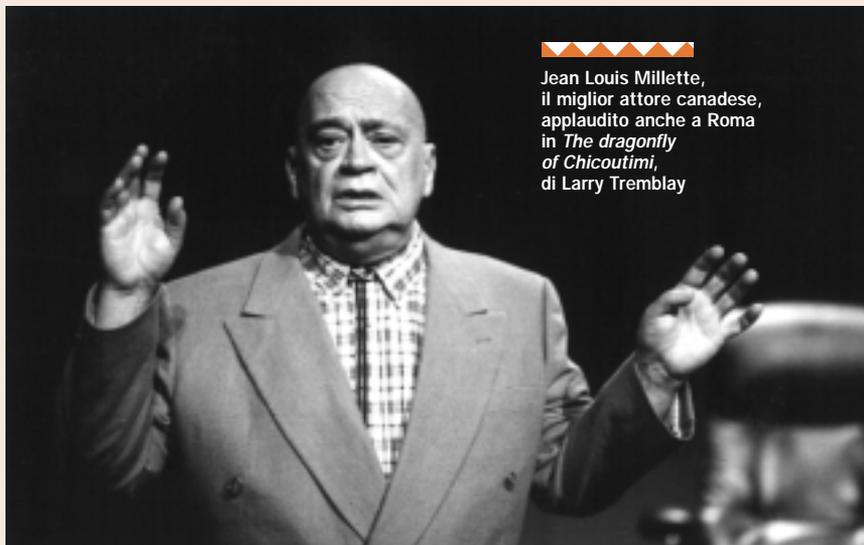
Vorrei puntare l'attenzione proprio sulle compagnie sovvenzionate e senza scopo di lucro: come tutta la popolazione del Québec, queste 90 compagnie sono dislocate in modo ineguale nel territorio della provincia, ma con una maggioranza residente nella regione di Montréal. Pochi gruppi possiedono un proprio teatro: solo tredici, infatti, hanno un luogo di residenza, dove presentano stagioni diversificate e, generalmente, quattro nuove produzioni l'anno. Un teatro, in particolare, il Théâtre d'Aujourd'hui, si è dedicato esclusivamente alla produzione quebecchese. Gran parte delle compagnie residenti è stata fondata negli anni 50 e 60: sono le più antiche che può vantare il Québec, e per questo hanno un buon sostegno da parte del Governo.

La maggior parte delle compagnie non ha un proprio teatro: generalmente diretti da registi e autori, questi organismi si dedicano a nuove opere, specie quebecchesi, creando un nuovo

ATTUALITÀ
ESTERO



La regione canadese da anni ai vertici della produzione mondiale di teatro. Un modello? Forse, ma con qualche pericolo...



Jean Louis Millette, il miglior attore canadese, applaudito anche a Roma in *The dragonfly of Chicoutimi*, di Larry Tremblay

FOTO YVES DUBE 1995

spettacolo l'anno che presentano in sale prese in affitto, tra le 300 attive nella regione. Da circa dieci anni, inoltre, alcune compagnie si dedicano alla diffusione all'estero. È il caso di *Carbonio 14*, diretta da Robert Lepage; del Théâtre Ubu, del Théâtre des Deux Mondes e del Carrousel. Il dato importante da sottolineare è che più del 70% degli allestimenti sono di opere teatrali quebecchesi, ma la posizione degli autori indipendenti che non possiedono una propria compagnia è piuttosto problematica. Va meglio per quegli autori che, possedendo una propria compagnia, possono vedere regolarmente in scena i propri spettacoli: il che spiega perché, ogni anno, si costituiscono nuove compagnie. Il sistema dei finanziamenti verte, soprattutto, sui Consigli delle Arti, organismi regionali, di creazione governativa, che sostengono le compagnie. Il funzionamento di questi Consigli segue due grandi principi: il primo, detto *arm's length* (la lunghezza di un braccio), indica la distanza stabilita tra le decisioni del Consiglio e gli interessi politici: il Governo non deve intervenire in queste decisioni. Il secondo principio è quello del giudizio tra pari: tutte le decisioni del consiglio sulle sovvenzioni devono seguire una consultazione di un comitato composto da artisti del settore, che, dopo aver analizzato dossier specifici, suggerisce al Consiglio le decisioni da prendere per ciascuna compagnia. Le sovvenzioni sono di due tipi: quelle al funzionamento, per sostenere l'insieme delle spese di una compagnia; e quelle ai progetti,

che permettono ad un gruppo non sovvenzionato per il funzionamento di ricevere un sostegno per un progetto specifico. Per parafrasare Churchill, possiamo dire che questo sistema, anche se imperfetto, è il miglior sistema possibile. Mette al centro degli interessi politici la distribuzione di somme riservate agli artisti e postula che siano gli artisti i migliori giudici della pertinenza e della qualità del lavoro dei colleghi. Ma il teatro, nella giovane società del Québec, deve lottare per conquistare definitivamente un proprio spazio: sia sul fronte dello Stato che in quello del pubblico. Da qualche anno il governo canadese e quello del Québec - alle prese con deficit considerevoli - cercano di ridurre le spese. La Cultura non è sfuggita a queste restrizioni e le somme dedicate alle arti sono costantemente diminuite a partire dagli anni 90. Se, fino ad ora, il Québec ha salvaguardato i propri stanziamenti, è forte il pericolo che segua l'esempio del governo federale. Infine, per ragioni comuni ai paesi occidentali, come la concorrenza dei piaceri di massa e per altre ragioni specifiche del Québec, abbiamo constatato una inquietante diminuzione di pubblico, fino al 20% in meno in certe regioni. Queste sono, dunque, le grandi sfide del teatro quebecchese: se le risposte non sono ancora state trovate, le si dovranno cercare nella solidarietà del teatro e della solidarietà di quest'ultimo con la popolazione del Québec.
(* *Direttore del Cead, Centro Autori Drammatici, del Québec*

LA PERIFERIA E L'IMPERO

di Andrea Porcheddu

Fabien Jannelle, direttore dell'Onda, l'organizzazione nazionale francese per la diffusione artistica, fa il punto sul sistema teatrale e sul decentramento d'oltralpe



FOTO BIRGIT PARIGI

D. *“La Francia è Parigi, tutto il resto è campagna”, diceva qualcuno: ma oggi, almeno per il teatro, non è più così. Come si è sviluppato il decentramento artistico francese?*

lo Stato delegare alcune prerogative alle Regioni, che sono un'istituzione relativamente recente se paragonate a quelle italiane. Ma lo Stato non ha delegato la Cultura: è, questo, un aspetto molto interessante, perché si ritiene che la questione culturale fosse di natura particolare. Jack Lang, allora ministro, seguì le indicazioni dei professionisti dello spettacolo che vollero conservare il loro rapporto diretto con lo Stato: questo perché lo Stato francese ha una tradizione di imparzialità, è una rappresentazione della Repubblica, neutra e per tutti i cittadini, mentre più si scende di livello, più si è vicini alle realtà locali, più i giochi dell'elettoralismo e del clientelismo si fanno forti. Allo stesso tempo, comunque, lo Stato è stato “deconcentrato”, ovvero si è creato lo “Stato nelle Regioni”: quindi la Repubblica opera in tutte le Regioni, ed in particolar modo per la Cultura. Sono stati create le Drac, Direzioni Regionali degli Affari Culturali, che offrono tutti i servizi del Ministero della Cultura, proprio come piccoli ministeri. Questo permette allo Stato di essere molto più vicino alle realtà locali: altrimenti come essere informati, in un ufficio del Ministero di Parigi, sulla qualità del lavoro di una piccola compagnia o di una scuola di un piccolo paese? Si deve anche considerare il fatto che la Francia ha conosciuto, a partire dal 1982, una esplosione di attività culturali: era dunque indispensabile una corretta informazione sulla qualità dei nuovi gruppi.

Dobbiamo fare molta attenzione alle parole, che spesso non rappresentano la stessa realtà da un paese all'altro. In Francia la decentralizzazione è un fenomeno recente: perché abbiamo dovuto attendere il primo governo socialista, nel 1982, per vede-

Certo, se vogliamo, le responsabilità non sono le stesse: il Ministero centrale - noi lo chiamiamo proprio “La centrale” - definisce la politica e i grandi orientamenti; nomina i direttori degli organismi finanziati dallo Stato; infine effettua valutazioni. Poi, tutto il complesso lavoro di applicazione “quotidiana” è di responsabilità dei Drac.

D. *Dal 1981 al 1991 il bilancio della Cultura è passato dai 3 miliardi di franchi a 10 miliardi: qual è l'attuale situazione economica dello spettacolo e quali le prospettive?*

Se in quegli anni il budget della Cultura è enormemente aumentato, oggi ci troviamo di fronte ad una stasi, se non ad un calo dei finanziamenti. Questa diminuzione è dovuta a due fattori: innanzi tutto la Cultura non è più una priorità nazionale. Jack Lang, grazie alla sua amicizia con Mitterrand, era riuscito a portare la Cultura in primo piano - cosa che nemmeno per Malraux fu possibile, perché non disponeva di finanziamenti -, costringendo il Ministero delle Finanze a raddoppiarne il finanziamento. Il Ministero delle Finanze è il peggior nemico dello spettacolo: quei funzionari non concepiscono di dover finanziare con denaro pubblico dei privati, dal momento che tutta la Cultura, in Francia, è privata e regolata dal diritto privato, seppure di interesse pubblico.

Il secondo aspetto è legato alla crisi sociale, alla disoccupazione, alla povertà: in questo contesto, di forti tensioni, la Cultura non rappresenta più un valore. Sono dunque molto pessimista per ciò che riguarda lo Stato, ma devo segnalare un fenomeno interessante: gli Enti locali sono, oggi, i maggiori sostenitori della Cultura. Il finanziamento pubblico della Cultura in Francia è coperto, al momento attuale, per il 25% dal Ministero della Cultura, il 25% da altri

Nella foto a sinistra:
la facciata del nuovo
Théâtre des Abbesses,
della Municipalità
di Parigi

Ministeri, ed infine per il 50% dagli Enti Locali, per i quali, dunque, la Cultura è diventata una priorità.

D. *E questo ha comportato una riscoperta delle culture e tradizioni locali - come la basca, la corsa - che si affianca al vasto problema dell'integrazione razziale e culturale, fortemente sentito dal mondo dell'arte: pensiamo, ad esempio, non solo al lavoro di Peter Brook, ma anche a manifestazioni come Black, Blanc, Beur...*

C'è stato un movimento, negli anni 70, di riscoperta delle lingue regionali, ma oggi, al di là della Corsica che possiede una propria lingua, non è un aspetto rilevante della cultura francese, che è tendenzialmente e storicamente centralista, al contrario, ad esempio, della realtà italiana. Per quel che riguarda, invece, il problema della integrazione culturale, si registra un fenomeno duplice: da un lato alcuni artisti francesi, che provocatoriamente chiamerebbero "bianchi", si interes-

sano sempre più alle culture extraeuropee, specie africane o maghrebine, e cercano di trovare un linguaggio universale, comune. È un fenomeno che avviene anche in Inghilterra e Olanda. Poi esiste un altro fenomeno, più marcatamente francese, che è legato al Rap e alle culture urbane: al di là degli aspetti di moda, ci sono fermenti culturali molto importanti nelle periferie. Il Rap - molto spettacolare, televisivo - e il graph hanno smesso di essere fenomeni marginali, ma stanno diventando un movimento culturale rilevante, fatto di professionisti che lavorano in teatri: basti pensare che Jean-Claude Gallotta ha scelto proprio degli *hip-hopper* per la nuova creazione. Il problema dell'integrazione francese, derivato dalla colonizzazione, della guerra d'Algeria, si è sviluppato con l'arrivo in Francia di numerose famiglie: ora ci troviamo alla terza generazione, e questi giovani, del tutto francesi, hanno inventato un nuovo accento, una nuova lingua. E la cultura ufficiale si deve necessariamente confrontare con questa nuova cultura popolare, con segni esteriori unici e originali, ricca di energia, di creatività, di forza e di violenza. Ma è un fenomeno troppo recente per essere razionalizzato: l'unico pericolo è che questi giovani gruppi facciano della frattura sociale l'unico tema della loro ricerca artistica.

Parigi città spettacolo

di *Hélène Macé de Lepinay* (*)

La politica del Comune di Parigi in favore del teatro è naturalmente contrassegnata dalla specificità di Parigi nell'ambito delle grandi città. Innanzi tutto Parigi è la capitale di uno Stato che, malgrado le più recenti evoluzioni, eredita una tradizione centralista. La nostra città accoglie, quindi, delle istituzioni culturali prestigiose, come l'Opéra o la Comédie Française, che sono teatri nazionali. Inoltre Parigi è una collettività locale a partire dal 1977 ed è dunque uno dei più giovani comuni di diritto pubblico francese. Infine Parigi eredita, nell'ambito artistico, un'attività privata notevole: la missione della Città, quindi, non è tanto di stimolo ma di sostegno e inquadramento, perché, nell'ambito teatrale, l'offerta è più che abbondante, grazie ad un centinaio di teatri, e molti con più sale, capaci di offrire circa 60.000 posti ogni sera. L'azione della città di Parigi si attua in diversi livelli. I teatri municipali sono il cuore del nostro intervento, e si compongono di due strutture importanti: lo Châtelet, teatro musicale di Parigi, dedicato principalmente al repertorio musicale, lirico e coreografico, che propone una stagione eclettica; e il Théâtre de la Ville, teatro municipale popolare, che oltre alla sua programmazione di prosa e musica intensa, è diventato il punto di riferimento della danza contemporanea in Europa. Questi due teatri dispongono di budget di produzione importanti, cosa che non accade per gli altri teatri municipali, più agili, che assicurano una presenza culturale nei quartieri poco attrezzati della periferia: il Théâtre 13, il Théâtre 14 Jean-Marie Serrau, il Théâtre Silvia Monfort nel Quindicesimo e il Théâtre Paris-Villette nel Diciannovesimo. L'ultimo nato dei nostri teatri municipali è il Théâtre des Abbesses, aperto nel novembre 1996 nel Diciottesimo, e la cui gestione è stata affidata al Théâtre de la Ville. Questa magnifica sala di 425 posti, completa armoniosamente la grande sala da 900 posti e i suoi primi mesi di attività hanno registrato un notevole successo di pubblico. Una struttura originale completa questa organizzazione: la *Maison de la poésie*, nel Théâtre Molière, che presenta, tra la sua biblioteca e la sua sala di esposizione, spettacoli legati alla poesia. Sono felice che, grazie ad una politica di prezzi molto attenta e malgrado le caratteristiche molto differenti, tutti i teatri municipali hanno saputo conquistare il pubblico dando priorità alla creazione contemporanea: una sfida permanente per tutti noi. Un'altro livello d'azione della municipalità parigina, è l'Associazione per il sostegno del teatro privato (A.S.T.P.): creata nel 1964, raggruppa una cinquantina di teatri e beneficia di tre tipi di risorse: un finanziamento

professionale assicurato da una tassa parafiscale e un contributo volontario; una sovvenzione dello Stato e una della municipalità di Parigi. Questo organismo originale aiuta gli spettacoli attraverso un meccanismo di garanzia parziale dei deficit e di anticipo sull'allestimento degli stessi; il che dà vita ad una notevole solidarietà tra i componenti, tra i quali il Théâtre Mogador (1790 posti) o il Théâtre de la Huchette (100 posti). La Città di Parigi aiuta un certo numero di teatri, che aderiscono o meno a questa associazione, nell'ambito dell'"Aiuto ai Luoghi": 18 teatri sono stati finanziati nel 1996, perché particolarmente interessanti per il lavoro svolto, o per una programmazione molto diversificata (Théâtre de la Bastille), o per la produzione di compagnie residenti (Compagnie Jacques Mauclair), o infine per la particolare ricerca su autori contemporanei (Théâtre Ouvert). Ma questa azione non potrebbe essere presa in considerazione senza la prospettiva dell'"Aiuto agli spettacoli": innanzi tutto è previsto un "Aiuto ai progetti", grazie al quale le compagnie che presentano uno spettacolo a Parigi, con una struttura professionistica, possono chiedere un contributo al Consiglio di Parigi, al fine di finanziare la produzione o lo sfruttamento di luoghi parigini. Nel 1996 una cinquantina di progetti sono stati finanziati in una trentina di teatri. Esiste poi l'"Aiuto ai Festival" - il più conosciuto a livello internazionale è il prestigioso *Festival d'Automne*, grazie al quale nel 1996 Parigi ha ricevuto la visita di Carmelo Bene e di Luca Ronconi, mentre l'ultimo nato è *Paris Quartier d'Eté*, che presenta una programmazione in luoghi insoliti durante l'estate. Infine cerchiamo di incoraggiare le Associazioni che svolgono un lavoro di base, come il teatro delle Marionette di Parigi, che ha lavorato molto per il riconoscimento di questo tipo di spettacolo, o come l'Associazione della Regia teatrale, che conserva la memoria del teatro parigino. Per concludere, personalmente ripongo una grande attenzione al patrimonio parigino delle strutture e degli edifici teatrali: la Città di Parigi possiede un gran numero di teatri che valorizza al meglio, e desidera contribuire ugualmente a preservare questi stabili carichi di storia e di emozioni, in accordo con il Ministero della Cultura e, naturalmente, con i proprietari degli stessi edifici. Il Théâtre de l'Athenee gode in questo momento di una vasta azione di restauro: spero che la riuscita di questa operazione spingerà altri proprietari ad investire in simili iniziative. Sono, infatti convinta che sia mio dovere tendere ad un equilibrio sempre da inventare tra patrimonio e creazione, necessario alla vitalità culturale della nostra città. (*) *Assessore alla Cultura del Comune di Parigi*



IL NUOVO TEATRO VESUVIO

di Gianfranco Capitta

LA STAGIONE

TEATRALE



*La lingua di
Napoli si
impone con
forza sulla
scena
italiana:
Ruccello,
Cappuccio e
Servillo nei
teatri Eti.*

Altre volte, nel corso di questo secolo, la lingua di Napoli è stata lingua "internazionale": ad esempio prima e dopo la Grande guerra, e poi lungo la ricostruzione mondiale degli anni 50. Non è detto che la causa fosse solo quella, drammatica, dell'emigrazione, mentre è sicuro che il veicolo principale siano state le canzoni e l'intero repertorio di una cultura che sapeva "parlare" e farsi capire in tutto il pianeta (e anche sugli strumenti specifici si potrebbe discutere, se fosse solo merito di nostalgia, lacrime, mandolini...). In ogni caso il panorama che quella lingua disegnava era, pur contrastato e drammatico, quello vitale e assoluto (anche sotto la luna) che dalla *Fenesta ca lucive* arriva a specchiarsi nella *Fenesta a Marechiaro*. Una cartolina certo, ma dall'impatto linguistico fortissimo e dalle ascendenze

sempre meno circoscritte: dove nasce geograficamente *That's Ammore*, il successo di Dean Martin, alias Dino Crocetti, che Enzo Moscato propone deliziosamente tra i suoi *Embargos*?

Da qualche anno invece, quella stessa forza d'urto l'ha conquistata sulla scena italiana la Napoli teatrale (senza far finta di rimuovere una tradizione onorata che va da Pulcinella ai De Filippo). E il paragone con la canzone nasce dal fatto che l'una sembra il negativo fotografico dell'altra. Sotto la schiuma di colore e folclore, qui è il fango in ebollizione del vulcano a parlare, la disarmonia dei fantasmi e degli odori, la memoria di splendori perduti e di abissi vissuti o sognati: in senso non più solo metaforico, un vero inferno napoletano. Sull'esplosione della nuova scena partenopea post-Eduardo, da più di quindici anni a que-

Brevi

Un incontro per discutere della valenza didattica della comunicazione teatrale e delle finalità e criteri dei programmi di formazione teatrale: ne hanno parlato i responsabili dei progetti selezionati dal Ministero della Pubblica Istruzione e gli operatori teatrali per la realizzazione dei corsi di aggiornamento sull'educazione teatrale per docenti delle scuole di ogni ordine e grado, nell'ambito del Protocollo d'intesa, firmato lo scorso settembre tra Dipartimento Spettacolo, Eti e Ministero Pubblica Istruzione. Alla riunione hanno partecipato Cristina Loglio, Maria Grazia Nardiello, Antonio Portolano e Onofrio Cutaia in rappresentanza degli Enti coinvolti e gli esperti Giorgio Testa, Anna Oliveiro Ferraris e Cesare Scurati.

Assegnati i premi Idi per il 1996: la medaglia d'oro per la migliore novità italiana è andata, ex aequo, a *Il racconto del Vajont*, di Marco Paolini, e a *Un anno nella vita di Giovanni Pascoli*, di Melania Mazzucco e Luigi Guarnieri. Medaglia d'oro alla regia assegnata a Luca Ronconi, per *Quer pasticciaccio brutto*. Le maschere con lauro d'oro per la migliore interpretazione sono state assegnate a Rosa di Lucia, Virginio Gazzolo, Marcello Mastroianni e Lucilla Morlacchi. Infine i riconoscimenti speciali hanno premiato Isabella Pieroni e il regista russo Roman Viktjuk.

L'avanguardia storica e la nuova avanguardia: se ne è parlato a Scandicci, negli spazi del Teatro Studio, in un'iniziativa promossa dall'Eti e dal Centro toscano di Giancarlo Cauteruccio. Accanto agli spettacoli, un convegno, curato da Renzo Tian e Franco Quadri, cui hanno partecipato critici, studiosi e artisti.

È in edicola *Primafile*, il mensile di Editori Riuniti. Nell'ultimo numero un inedito di Henry James, *Il giro di vite*, nella versione, sconosciuta, curata dallo stesso autore.

Guidateatro registi italiani: 2400 schede di registi di teatro, radio, televisione da 35 anni di Théâtreon. L'archivio di di Elda Vernara sulla regia è in vendita presso la Théâtreon: tel. (06) 58.23.00.47

A sinistra un momento di *Desideri mortali*, scritto e diretto da Ruggero Cappuccio. A destra una scena di *Il Misanthropo*, nella versione partenopea di Toni Servillo.

sta parte, si è già detto e scritto moltissimo. Una vera rivoluzione "copernicana" quella compiuta e imposta da Enzo Moscato e dai suoi compagni di scrittura, che ha fatto arrivare a parlare di "Napoli renaissance" e di altre formule facili che assommano insieme il nuovo cinema partenopeo e gli sforzi di recupero di un'antica capitale culturale, la giunta Bassolino e la gavetta ventennale di Teatri uniti.

Quello che non si può discutere è invece l'affermarsi di questa "nuova lingua teatrale sulla scena italiana; proprio mentre si agitano spettri di razzismi e secessioni, il fatto di essere riuscita a diventarne il centro pulsante e capitale, l'unico ricco insieme di inventiva e di tradizione. In grado di usare questa e quella non per farsene alibi di impotenza, ma per un conflitto fecondo. Per tornare ancora al paragone con la canzonetta solare, che ha rincorso per decenni la sua modernità, il teatro napoletano di oggi ha fatto del moderno e delle sue scientifiche norme piazza pulita. Contemporanea in maniera assoluta e spesso dolorosa, questa scena fruga senza pudore nella memoria storica e in quella ancestrale, individuale e collettiva. I suoi giovani autori (Cappuccio ha oggi trentatré anni, Ruccello ne aveva trenta quando è scomparso, nel 1986) spaziano da un buio presente esistenziale a un fioco passato che solo la scena rende vivido. Dove la macchina linguistica di Ruccello fa vivere allo stesso modo la dama "antirisorgimentale" (e per certi versi pasoliniana) protagonista di *Ferdinando*, come la spettatrice di televisioni antelucane sul limite dell'horror in *Paesaggio notturno con ospiti*. E Cappuccio può passare dalle riscritture di Shakespeare a gattopardesche congetture bio-



FOTOGRAFIE DA CANNONE & JULISSE

grafiche su Tomasi di Lampedusa. Uno spettacolo limite, esemplare di questa ricchezza e varietà, è *Il Misanthropo* di Toni Servillo. Il testo è di Molière, per di più nella traduzione magistrale e rigorosa di Garboli, ma non sono solo i volti della star del "nuovo cinema Vesuvio" a dargli un marchio che ne rivela il luogo di appartenenza, una continuità paradossale che da quelle civetterie crudeli risale al precedente *Zingari* di Viviani. E' proprio un modo di "vivere" il teatro, di inventarlo, estremo, ogni sera; per comunicare con l'altro, saltando perfino l'immediata comprensibilità dello spettatore pigro. Come ci ha abituato (e fatto godere) ogni volta Enzo Moscato, con i suoi deliri barocchi e struggenti che mescolano il francese e latino, teologia e matematica, con il fetore inarrestabile e irresistibile dei vicoli dei Quartieri.



26 **ARLECCHINO
IL SERVITORE
DI DUE PADRONI**

LA VOCE
DEL PUBBLICO



Continua l'iniziativa Eti-Teatro Valle per dare voce alla giovane critica scolastica.

È un Arlecchino nuovo, attuale, meno giullaresco e più umano quello interpretato da Alessandro Haber in *Il servitore di due padroni*. Lo vediamo entrare in scena vestito poveramente, senza la classica giubba colorata, ma con un camicione dai colori scuri spenti, sporchi, che copre uno stomaco affamato ed uno sdrucito paio di braghe. Sul palco si muove sgraziato, pesante, con atteggiamento sottilmente spalvaldo e beffardo, scuotendo il capo e il fazzoletto da pirata legato sulla fronte, ansimando per fame e per altre voglie: la sua attenzione è tutta lì, concentrata nel trovare il modo di soddisfare i propri appetiti. E per inseguirli fa e disfa, ingarbuglia situazioni già complicate senza curarsi delle conseguenze, mentre attorno a lui cuori si struggono di passione, amori infranti spingono la gente al suicidio...

La commedia di Goldoni è sentita dal regista Nanni Garella come una sinfonia di due diverse voci: una è quella dei servi poveri ma dopotutto felici, che vivono senza drammi la loro vita quotidiana e che hanno in Arlecchino il personaggio-sim-

Teatro Valle
**ARLECCHINO,
IL SERVITORE
DI DUE PADRONI**
di Carlo Goldoni.
regia Nanni Garella
Con Alessandro Haber
Paolo Bessegato
Ruggero Cara
Bruna Rossi.
Scene e Costumi
Antonio Fiorentino

bolo; costui pur di riuscire a guadagnare il doppio si sobbarca l'impossibile compito di servire due padroni. Ma al di là della trama, i due padroni sono in fondo quelli che ogni uomo si trova davanti e dinanzi ai quali deve compiere delle scelte: il dovere o il piacere.

Le interpretazioni risultano convincenti e in particolare, dopo il memorabile Arlecchino di Haber, quella del bravo Paolo Bessegato nei panni di un applaudito Pantalone, e del divertente Umberto Bortolani che dà corpo e voce al pretenzioso Dottor Lombardi. Notevole è anche la briosa interpretazione del Brighella di Ruggero Cara. La regia di Garella si fa sentire anche per la scelta di non utilizzare alcun tipo di scenario, ma solo un semplice pannello colorato dalle luci, che ora è blu, ora rosso, ora giallo secondo le varie ambientazioni, facendo risaltare, così, con chiarezza le figure degli attori ed i loro movimenti grazie anche alle luci "radenti" studiate da Gigi Saccomandi. La sera del 28 gennaio al Valle di Roma scrosciano gli applausi alla fine di questa divertente commedia che ha lasciato il pubblico contento e soddisfatto. Il che non è poco.

Giacomo Oddo
Liceo Ginnasio Statale "Aristofane"

Teatro Duse

LA ROSA TATUATA

di Tennessee Williams
regia Gabriele Vacis
con Valeria Moriconi,
Massimo Venturiello, Emma
Dante, Giovanna Detoni
scene, costumi e luci Lucio
Diana e Roberto Tarasco

Bologna: ecco i pareri del pubblico su *La Rosa Tatuata*

«Se l'allestimento teatrale fosse stato concepito ad imitazione della versione cinematografica, ne sarei rimasta sicuramente delusa»: Daniela, studentessa diciannovenne, paragona la commedia appena vista ed il film del 1955 interpretato dalla coppia Magnani-Lancaster, e aggiunge: «Ho trovato la regia di Vacis molto equilibrata, attenta a non cadere in quei facili indugi e in quei toni eccessivamente chiassosi nei quali la forte caratterizzazione mediterranea della protagonista potrebbe indurre, appesantendo,



FOTO DI TOMMASO LEPERA/STUDIO LEPERA

di conseguenza l'intera opera». Pressoché unanimi e concordi i giudizi sulla qualità dello spettacolo e degli attori della compagnia. Ad esempio Liliana, insegnante, esprime in questi termini il proprio parere: «Straordinaria la Moriconi, tutti gli attori alla sua altezza: complimenti a chi ha diretto e scelto le musiche dello spettacolo e a chi ne ha realizzato la scenografia. Il film con la Magnani? Troppo colore, preferisco i toni della Moriconi e,

nonostante abbia molto apprezzato il *Mimi Metallurgico* Massimo Venturiello, devo ammettere che Burt Lancaster mi aveva affascinato di più. E' comunque uno spettacolo che verrò a rivedere tra un paio di giorni...». Entusiasta dell'interpretazione della protagonista è Francesco, studente di 21 anni, che però rileva come «lo stile ed il linguaggio caricato di espressioni ed inflessioni dialettali adottato dal co-protagonista maschile appare

a tratti non del tutto convincente. In aggiunta, cambierei alcuni aspetti della scenografia: se Williams poteva aver attribuito alla presenza dei manichini in scena un qualsivoglia significato, penso che questo sia stato smarrito completamente nella versione di Vacis. Avrei preferito, comunque, una scenografia più realista». Anche Michele, studente di 25 anni, ci confida che avrebbe gradito una scenografia più ricca ed incisiva e che, comunque, della regia ha apprezzato «alcune soluzioni di taglio quasi cinematografico come i frequenti effetti sonori che riescono ad ampliare lo spazio-tempo scenico». Infine Giovanni, quarantenne agente di commercio, che, con la moglie Ivana, confessa la sua soddisfazione per uno spettacolo di cui non cambierebbe una sola virgola. Dall'entusiasmo mostrato