

# eti informa

anno II • numero 4 • 1997

*mensile d'informazione  
dello spettacolo*



**LA DISCUSSIONE: IL PUBBLICO**

**LA STAGIONE: DON GIOVANNI E IL SUO SERVO**

**LE CITTÀ DELLO SPETTACOLO: MOSTAR**



**Quando abbiamo** pensato di dedicare un numero di *Etinforma* al "pubblico", ci siamo chiesti se non fosse pleonastico. Il teatro esiste perché incontro tra qualcuno (almeno uno) che guarda e qualcuno (almeno uno) che agisce. Dunque, avendo fino ad oggi noi di *Etinforma* parlato di chi il teatro lo fa (come e perché), abbiamo necessariamente anche parlato di chi il teatro lo va a vedere... Ma è proprio a questo punto che sono emersi i primi dubbi.

Non è forse sotto gli occhi di tutti che l'attuale crisi (organizzativa, distributiva, produttiva) del sistema teatrale italiano e della sua stessa capacità creativa affonda in gran parte le sue radici nel progressivo distacco ovvero in un rapporto, per così dire, strabico tra il prodotto e chi di tale prodotto deve fruire?

Siamo certi che un testo venga scelto ed allestito o che un'iniziativa sia finanziata e organizzata pensando anche al pubblico e non solo per rispondere ad obblighi amministrativi, a scadenze burocratiche o a narcisismi personali? Non proviamo spesso, da spettatori, la sensazione che il teatro rischi di diventare una macchina celibe che produce solo per mantenersi in vita?

Insomma, vorremmo un teatro "necessario": ad un pubblico, ad una comunità.

Un teatro che, nei modi e nelle forme che l'artista ritiene opportuni, sia specchio del presente, interprete e critico, che sappia anticipare e prefigurare il futuro. Un teatro così non ha bisogno di consumatori, ma di partecipanti. Non ha bisogno di clienti, da conoscere con indagini di mercato e da convincere con sottili strategie, al solo fine di somministrare loro esattamente ciò che si aspettano di vedere. Ma ha bisogno di un pubblico coinvolto in una attività comune, espressione di una comunione di emozioni, idee, desideri.

E allora, forse, gli strumenti di promozione del prodotto teatrale possono anche essere omologhi a quelli utilizzati per la promozione commerciale, ma il fine resta assolutamente diverso, perché diverso e unico è il momento in cui il "cosiddetto cliente" incontra il "cosiddetto prodotto". Il prodotto teatro non si può vendere perché è "giovane", è "vincente", è "sim-

patico", è "in", perché ha un "cuore di panna", ma perché il teatro parla a noi di noi, è dialogo, qui ed ora, tra chi si esibisce e chi vi assiste.

Certo, nessuna espressione artistica, forse, più del teatro è al limite tra arte e mestiere e, dunque, tra pubblico e cliente, tra partecipazione e consumo. Crediamo tuttavia che il mestiere (amministrativo, organizzativo, tecnico) si debba fermare un attimo prima dell'aprirsi del sipario; così come quel consumatore "promosso", "convinto", "agevolato", "informato" debba al momento in cui le luci si spengono tornare ad essere come tanti secoli fa semplicemente spettatore.

Il "consenso", un valore oggi per la nostra società, condiziona spesso, troppo spesso, anche nel teatro le scelte: una scelta miope che confeziona prodotti da consumare (cloni di spettacoli televisivi), che impedisce il ricambio generazionale, che confina la ricerca. Miope, perché le formule commerciali si usurano rapidamente e, allora, si è costretti a partire per un insensato inseguimento all'ultimo divo del momento, a qualche volgarità in più, pensando così di trattenere un pubblico che invece è sempre più confuso e distratto. Sempre meno, infatti, riesce a cogliere l'unicità, la vera particolarità dello spettacolo teatrale: in altre parole la sola vera ragione per cui vale la pena uscire di casa, affrontare alcuni significativi disagi, pagare un biglietto.

Ma c'è anche chi da un'altra prospettiva reca la medesima offesa allo spettatore, penso a quel teatro che pratica lo "spettatore unico", il solo in grado di capire, sentire, emozionarsi, quel teatro che teorizza uno snobistico silenzio di applausi.

Il punto vero allora non è il consenso, il punto è la partecipazione, il dialogo e il confronto tra platea e palcoscenico, il passaggio di emozioni che suggellano in quell'attimo una comunità. Il mestiere del teatro non può che essere al servizio dell'arte teatrale. E ancora una volta viene in mente la straordinaria esperienza artistica ed organizzativa del Piccolo Teatro: "... Il teatro resta un luogo dove una comunità ascolta una parola da

accettare o da respingere, perché anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li abituerà a decidere della loro vita individuale e della loro responsabilità sociale" (dal "Manifesto del Piccolo Teatro", 1947).

## IL PUBBLICO E LO SPETTATORE

di *Giovanna Marinelli*

4  
IL TEATRO  
À LA MODE

di Francesco Tèi(\*)

*Molinari, storico del teatro,  
affronta la questione  
pubblico-evento scenico.*

IL PERSONAGGIO

**N**essuno, forse, è più adatto di Cesare Molinari (storico del teatro e docente universitario: un esperto dell'argomento) ad affrontare in prospettiva sia storica che contemporanea il nodo e la questione cruciale del rapporto tra il pubblico e l'evento teatrale, tra spettatore e spettacolo, fotografando questo rapporto nella sua più precisa essenza, e natura psicologica.

**D. Subito una domanda diretta, cruda: ma che cos'è che oggi non va più nel rapporto tra lo spettatore e il teatro? Che cos'è che rende questo legame incompiuto e per molti versi non autentico?**

Intanto bisogna specificare un "dove", cioè di quale realtà stiamo parlando, perché quello che vale qui in Italia non vale in Francia, in Germania o in Inghilterra. Limitiamoci, allora, a casa nostra, che conosciamo meglio. Ebbene: io ho la sensazione - nonostante tutto - che quello che non funziona è che il teatro viene interpretato, ancora oggi, come un fatto mondano, e non come fatto di cultura. Nel migliore dei casi, cultura e mondanità si affiancano. E se esiste una mondanità teatrale "tradizionale", legata alla programmazione più classica ed ufficiale, esiste, per così dire, anche una mondanità teatrale "giovane". Anche negli spazi underground, o dedicati alla ricerca, ci si va, insomma, perché ci si "deve" andare. Inutile dire che la sopravvivenza della componente mondana è, oggi, un paradosso.

È ridicolo pensare che si cerchi ancora oggi l'occasione di sfoggiare - alle "prime" - gli abiti da sera, o di gala, o alla moda. Anche se accade molto di più nei teatri riservati alla lirica: ancora esiste una certa differenza di censo tra chi frequenta gli spettacoli d'opera, più costosi, e quelli di prosa, dove il prezzo dei biglietti è più alla portata di tutti. Del resto, questa differenza c'è sempre stata: per tutto l'Ottocento la prosa era, dal punto di vista mondano, un teatro di serie B rispetto a quello in musica.

**D. Insomma, al pubblico il teatro in sé non interessa affatto.**

Si intuisce, è chiaro, un rapporto falso con il fatto spettacolare ed artistico; salvo eccezioni, il pubblico mondano, compreso - come ho detto - anche quello

giovanile, "alternativo", non è affatto un pubblico che ha il gusto della cultura e dell'arte, un pubblico attento, sensibile, a cui piacciono veramente le cose che va a vedere. Perciò non esiste un vero rapporto tra lo spettatore e il teatro. Nelle sale giovanili, d'avanguardia, sembra che ci sia una partecipazione maggiore, che si avvertano un'identificazione e anche una risposta più forti. Non è, per lo meno, come nei teatri ufficiali, dove da decenni gli stessi applausi e le acclamazioni non significano più nulla. Ma anche questa differenza è, almeno in buona parte, illusoria; anche nei teatri "nuovi" impera esclusivamente la mondanità culturale, sia pure, appunto, "alternativa". Sempre, s'intende, salvo eccezioni. Rare, per la verità.

**D. L'ideale potrebbe essere che il teatro diventasse - effettivamente - un fatto di cultura. Ma non è, invece, proprio questa natura "colta", questo aspetto al limite dell'intellettualismo a tenere lontano il grande pubblico dei teatri, a affievolire il suo interesse?**

Bisogna intanto accettare, una volta per tutte, il fatto che si è registrato un grande, radicale mutamento storico, e che lo "spettacolo" è uscito, ormai, dal mondo del teatro. Una volta, è inutile quasi ricordarlo, il teatro era tutto lo spettacolo: occupava lo spazio preso dal cinema, dalla televisione, perfino dal rock e dai grandi eventi sportivi. Oggi il mondo del teatro è diventato un piccolo settore, segnato da un elemento, per così dire, artigianale. Ed è riservato a chi ha il gusto di queste cose un po' insolite, particolari. Gli appassionati di teatro sono nel Duemila come gli amanti degli orologi a molla rispetto alla massa di coloro che usano e preferiscono gli orologi digitali. È una zona quasi di antiquariato, di élite: c'è chi dice che è giusto proteggere, difendere fermamente il teatro proprio per questa sua residualità, perché è più marginale e prezioso.

E anche perché vi si sente e vede il lavoro vivo, concreto, tangibile dell'uomo di fronte a noi in carne e ossa. Cosa che continua a renderlo unico tra i vari linguaggi espressivi.

**D. Insomma, il teatro si è visto rubare spazio dalle altre, più moderne forme di spettacolo...**

Faccio un esempio: pensare allo spettacolo teatrale come forma di divertimento e di intrattenimento è diventato quasi un paradosso. A teatro, un tempo, si andava - nelle grande maggioranza dei casi - solo per divertirsi. È ovvio, certo, che c'erano distinzioni di generi anche allora. Il teatro, poi, aveva una diffusione incredibile, davvero capillare. Fino all'ultima guerra, qui da noi, la sua distribuzione era un qualche cosa di straordinario, di efficientissimo. Le persone anziane si ricordano ancora di quando, anche nei paesi più piccoli, si vedevano compagnie di guitti che recitavano in piazza, usando solo delle coperte come costumi. Oggi, invece, il teatro è diventato una cosa rara, almeno qui in Italia. Invece sia in Germania che in Francia posso dire di essere rimasto pressoché sconvolto dalla quantità e dalla qualità degli spettacoli e dalla partecipazione attenta, intesa del pubblico.

**D. Può essere un fatto di educazione al teatro fino dall'infanzia e dagli anni della scuola? Come accade, per esempio, in Inghilterra?**

È possibile, anzi molto probabile. Un'altra ipotesi potrebbe essere anche quella dell'esistenza - all'estero - di una tradizione di drammaturgia più forte e più vigorosa di quella che abbiamo avuto in Italia. Direi, comunque, che nel complesso una drammaturgia di spicco - a "punte" isolate - negli ultimi cinquant'anni non la si è vista né in Italia né all'estero. E infatti, per la prima volta in tutta la storia del teatro, oggi il repertorio delle compagnie è fatto molto più di riprese che di novità, di testi del passato piuttosto che di lavori contemporanei.

**D. Un male?**

No, direi perché così - in un certo senso - il teatro diventa qualcosa di assoluto. E il pubblico ha l'occasione di diventare più competente, perché il repertorio è sempre quello, limitato, e lo spettatore assiste più volte allo stesso dramma, che finisce per conoscere abbastanza bene. Così non fa più caso all'intreccio, ma a come l'opera viene interpretata e recitata.



**D.** *A proposito della partecipazione del pubblico, si immagina che gli spettatori di quattro secoli fa, che assistevano ai drammi appena scritti di Shakespeare, si entusiasmassero con il cuore e con le emozioni alla vicenda delle sue tragedie. Ma era davvero così, oppure in idee del genere c'è anche un po' di mito?*

Nessun mito. Nei secoli scorsi era proprio così: ci sono un numero altissimo di testimonianze in questo senso, tutte autorevoli e concordi. Persino in Italia si arriva ad estremi come i fischi e le aggressioni al "cattivo" e il "tifo" da stadio per gli eroi. Ingenuità? Può darsi. Certamente, era un pubblico che si lasciava prendere, che si lasciava andare senza freni all'emozione. Oggi le emozioni le si vanno a cercare in maniera spasmodica, a teatro così come al cinema. È come per il divertimento: c'è una voglia frenetica di divertirsi, ed è proprio allora che non ti diverti. Le emozioni cercate non arrivano, oppure, se arrivano, non sono vere emozioni.

**D.** *Forse anche gli attori, in passato, tentavano di stabilire una presa diversa sul pubblico...*

Sì, erano più impudichi, tiravano molto di più all'effetto, all'espressione marcata dei sentimenti. L'espressività dell'attore di oggi è più formalizzata, più parca, quasi più stilizzata. Anche se l'attore vuole trasmettere un'emozione sua, questa - il più delle volte - non passa. Tant'è che, di solito, l'emozione del pubblico di fronte ad un interprete o a uno spettacolo è più fatta di ammirazione che di partecipazione.

Il teatro, al limite, potrebbe anche scomparire nella forma in cui noi lo conosciamo. Ma resterà, sempre, alla radice di tutte le altre forme di spettacolo. Una scena di un film, quando viene girata, non è altro che un frammento di teatro. È la tecnica, la ripresa che poi lo trasformano in cinematografato. Ho visto una volta un concerto di David Bowie a New York. Ebbene, mi ha impressionato fortemente proprio dal punto di vista strettamente teatrale. Ed era questa teatralità la cosa più coinvolgente per tutto il pubblico, molto più della musica stessa, e anche la tecnologia diventava scenografia, non asettica, ma poetica, di grande suggestione.



IL TEATRO  
APERTO

di Andrea Porcheddu

LA DISCUSSIONE



*Il Pubblico. Ne parla Leo de Berardinis, dopo l'abbandono della sala da parte degli abbonati della Pergola e del Mercadante di Napoli...*

**D. Cos'è il pubblico?** Il pubblico è l'altro attore - lo si è sempre detto - e non deve essere un osservatore passivo. Teatro significa *visione*, intesa in termini sapienziali: l'esempio classico è Omero, che seppur cieco vedeva, e come lui anche noi dobbiamo chiudere gli occhi al mondano, e aprirli sull'invisibile. Già nella Roma antica, il teatro diventa spettacolo, la *visione* diventa guardare senza vedere. E dunque la distinzione va fatta tra 'teatro' e 'spettacolo': il pubblico deve avere la possibilità di partecipare al teatro, e non solo di guardare lo spettacolo. Di chi è la responsabilità? Io non la do mai al pubblico: semmai ai politici, per la mancanza di una politica culturale e teatrale in Italia; e agli artisti, che se si dissociassero da questo anti-sistema vigente, potrebbero far cambiare le cose. In effetti, il fallimento del teatro pubblico è il nodo della questione: la grande illusione, la Liberazione, la fondazione dei Teatri, la nascita della regia...

**D. E invece cosa è successo?** Se il pubblico e l'attore devono essere la stessa cosa, l'evento teatrale avviene solo quando esiste una comunicazione reale: ogni cittadino deve ricostruire il proprio spettacolo grazie all'impulso dell'attore. L'attore riceve dal cittadino un altro impulso di energia, e può recitare in modo diverso, in uno spazio mentalmente unificato, non separato. E invece ci troviamo di fronte a barriere economiche, sociali e razionalistiche: dunque il nodo è proprio nella rifondazione del teatro pubblico in Italia. Non si possono fare ghettonizzazioni economiche, non si deve pretendere di capire l'arte, ma solo di intuirlo: il pubblico deve sapersi abbandonare a se stesso, all'incontro con l'attore...

**D. Altrimenti?** Il teatro può far male, malissimo. Capita spesso, nei miei spettacoli, che reciti scendendo in platea: non per un fatto formalistico, ma per tentare - guardandosi negli occhi con lo spettatore - un nuovo umanesimo. Nell'ultimo spettacolo, il *King Lear n°1*, la sala è quasi sempre illuminata, anti-wagneriana, proprio per guardarsi negli occhi, nel tentativo di ottenere una trasformazione dell'attore e dello spettatore: così quando si esce dallo spazio unificato, che mi ostino a chiamare "paradigma" - paradigma della democrazia e laboratorio -, si è fatta esperienza di nuove ipotesi di vita.

**D. Ma se il pubblico rifiuta queste ipotesi, come è successo a Firenze e Napoli?**

L'abbonamento. L'abbonamento può essere comodo e utile, ma è sbagliato come prassi: non si può vendere un pacchetto di spettacoli, tutti uguali, perché poi, di fronte ad uno spettacolo diverso, sono da aspettarsi reazioni come quelle dei primi tre giorni della Pergola o del Mercadante. Negli anni Settanta abbiamo inventato le "cantine romane" perché non avevamo altro: la nostra intenzione, però, era di andare al Quirino, in modo da offrire ai cittadini diverse visioni. Uscendo da un evento teatrale vero, l'uomo dovrebbe avere nostalgia della bellezza di quel mondo, tanto da rivendicarla nel quotidiano. Convivenza, solidarietà, democrazia vera: così la poesia diventa teatro politico, ovvero apertura delle menti e delle coscienze. L'artista è chi lavora con i politici per cambiare le cose assieme, non per essere strumentalizzato. Quindi il problema del pubblico esiste solo relativamente: oggi c'è una grande richiesta di teatro, il pubblico potenziale c'è, ma manca una politica idonea e attori capaci. Se a Milano, al CRT, dove è stato fatto un certo tipo di lavoro, il pubblico applaude in piedi il *King Lear n°1*, questo non avviene alla Pergola: io devo andare, però, in tutti e due i luoghi, perché bisogna dare possibilità agli abbonati di vedere anche un *altro* teatro. Non si deve demonizzare l'abbonato, che è solo un tassello del grande sistema del teatro pubblico: ma è quest'ultimo da cambiare, perché non sia solo una velina del teatro privato.

**D. Si sta riflettendo molto sugli anni Settanta, quando l'Avanguardia scuoteva le coscienze e il pubblico cercava certo teatro: c'era maggiore attenzione, maggior impegno politico allora rispetto ad ora?**

Bisogna smitizzare un aspetto: le cantine romane sono state inventate per necessità, dal momento che mancavano i teatri. Una volta ho scritto una lettera a Franco Quadri, dicendo che se manca lo spazio sui giornali per il teatro, si devono inventare le "cantine" della critica... Allora, quando avevamo dieci persone in sala, potevamo considerarlo un "tutto esaurito": oggi l'attore e la partecipazione del pubblico sono migliorate, ma distorte dal fatto politico. Il pubblico è più aperto, naturalmente, nei luoghi in cui sono state fatte politiche sane, libere, dove l'artista, il politico e l'organizzatore sono responsabili. Aprendo il teatro alla città cambia tutto, ma non fa comodo a nessuno, tantomeno alla cosiddetta avanguardia. Il teatro è separato dal reale, e invece non può e non deve esserlo...

# ELISABETTA POZZI L'ENERGIA

di Diana Ferrero

## Un'attrice di talento e una storia d'amore. Con il pubblico.

**D. Peter Brook definisce il rapporto tra attore e pubblico attraverso il linguaggio dell'amore: è un corpo a corpo che termina nell'abbraccio. È un contatto in cui è forte il desiderio dell'altro, ma anche il timore dell'incontro. Per lei ha lo stesso significato?**

Si, sono convinta che la definizione più esatta del rapporto attore-pubblico l'abbia data proprio Peter Brook. Ogni attore ci si può ritrovare: deve sempre riuscire a sentire l'energia che arriva dal pubblico e nello stesso tempo deve essere in grado di restituirla in maniera direttamente proporzionale. Il ciclo di energie in gioco è imponderabile, ma è certo che proprio dal rapporto che si instaura *quella* sera nasce

*quello* spettacolo, che non sarà mai lo stesso del giorno prima o del giorno dopo. Come in tutte le relazioni, l'amore che si scatena tra due persone è un'esperienza unica e irripetibile, anche se poi ci si innamora altre volte...

**D. E' d'accordo quindi che il momento dell'incontro con il pubblico è "non la fine, ma l'inizio di un nuovo processo"? Nella sua esperienza, in cosa lo spettacolo si differenzia dalle prove?**

Durante la rappresentazione il pubblico si forma: all'inizio ci sono degli individui, alla fine, spesso, sono diventati un pubblico e, quando accade, l'attore lo avverte. Sente che piano piano tutte queste attenzioni, questi esseri umani che arrivano con i loro fardelli e problemi, improvvisamente abbandonano i loro pensieri e loro maschere, dimenticano un po' di se stessi diventando tutt'uno con la storia cui stanno assistendo. Tutto ciò può mutare profondamente il tono dello spettacolo rispetto alle prove: lì c'è solo l'occhio del regista, un elemento di osservazione; invece quando la sala si riempie, il lavoro, che prima era ancora freddo e inanimato, per la prima volta prende vita. E lo spettacolo viene immesso in un circolo diverso: per questo trovo assurdo e immorale che molti critici siano invitati alle prime rappresentazioni, se non addirittura alle anteprime, dove a svantaggio della qualità intervengono l'emozione e l'impreparazione di un evento che per la prima volta si fa diverso.

**D. Secondo lei, esistono delle condizioni favorevoli alla riuscita dell'evento?**

È indispensabile allestire uno spettacolo con attori molto bravi, con il contributo totale del regista e soprattutto con un'esigenza. Il problema è che non sempre gli spettacoli hanno la necessità di essere fatti. È lo stesso per i libri: se fin dalle prime pagine non sentiamo la necessità che ha portato l'autore a scrivere, non riusciamo ad andare avanti; mentre nel caso contrario possiamo finire un libro

di seicento pagine tutto d'un fiato. Per essere vivo, lo spettacolo ha bisogno di ingredienti indispensabili, ma l'esito comunque è imprevedibile. Il pubblico è la terza incognita: può capitare che uno spettacolo ammattissimo, atteso, desiderato come un figlio che non arriva, abbia un esito mediocre. Come sempre l'arte sfugge a qualsiasi razionalizzazione: si possono inserire nel computer tutti i dati per uno spettacolo di successo, farlo e ottenere comunque un fiasco.

**D. Il pubblico a teatro oggi. Crisi o ritorno?** La mia sensazione è che oggi il teatro stia andando benissimo. Il pubblico si è rinnovato, sicuramente a causa della famosa crisi di valori e del basso livello ormai raggiunto dalla televisione. Io voglio credere, anzi so per certo, che la gente non è al livello dei programmi proposti in TV; sono così le persone che gestiscono le reti televisive, ma non tutti gli spettatori. Oggi si cerca nel teatro la partecipazione a un evento puro, vivo, che avviene qui e ora, in contrapposizione con ciò che viene proposto dagli altri mezzi, che è mediato, artefatto, costruito prima. Si ha la curiosità e il bisogno di un evento privato e aggregante: nei momenti di crisi è naturale cercare l'aggregazione. Io mi ritengo una spettatrice media, vera, non un'adetta ai lavori. Quando vado a teatro riesco davvero a dimenticare i preconcetti e a volte posso ricevere delle emozioni anche da qualcuno che non usa perfettamente i propri mezzi. Oggi c'è bisogno di abbandono, di uno spettatore che si lasci andare a seguire una storia, che sia disposto a identificarsi e a ricevere un'informazione. Il teatro non ha bisogno di intellettuali, non è più come ai tempi di Brecht: la cultura è più fruibile, il pubblico è più maturo e preparato e non c'è più la necessità di un approccio esclusivamente razionale.

Le immagini di questa sezione sono tratte dal libro "Giovanni Verga fotografo". Giuseppe Maimone Editore, 1991



## QUEL PUBBLICO POCO FA...

di Renato Palazzi

*Uno sguardo  
critico sul  
passato recente e  
sull'evoluzione  
del costume:  
ecco gli  
spettatori  
vent'anni  
dopo...*

Sarà semplice nostalgia degli anni della giovinezza, o dovremo ritenere fondata la remota sensazione che nella prima metà degli anni Settanta, all'improvviso e per un certo tempo, sia miracolosamente apparso un pubblico nei teatri italiani? Prima, fino a tutti gli anni Sessanta, già si faceva un gran parlare di crisi per via dei quattro gatti che frequentavano le sale, qualche giovane zelante e un po' maniaco, alcuni vecchi sopravvissuti delle grandi platee borghesi dell'epoca fra le due guerre, quelle in cui Renato Simoni teneva il computo degli applausi e delle chiamate fra un atto e l'altro. Dopo, dagli anni Ottanta, si sarebbe andati verso la gloriosa melassa post-televisiva che tuttora invade poltrone, poltroncine e poltronissime in luogo di veri spettacoli.

Ma in quei primi anni Settanta - quando ancora l'abbonamento era un segno di adesione ai "cartelloni" di pochi teatri stabili, e non un comprare a scatola chiusa, la risposta a una sorta di indiretto "consigli per gli acquisti" - allora si che si è avuta l'impressione del formarsi di un pubblico autentico, un pubblico se non colto almeno debitamente informato, che sapeva distinguere Grotowski da Memè Perlini, un pubblico che si spostava da un teatro all'altro, non scoraggiato ed anzi incuriosito da spettacoli di ricerca, autori sconosciuti, spazi "alternativi" tra i più scomodi che la storia ricordi ma comunque in grado di suscitare il senso d'una partecipazione a fenomeni in atto. Nascevano, in quegli anni, nuove realtà pubbliche, semi-pubbliche, semi-private. Nascevano cooperative, gruppi, coppie sceniche. Nascevano nuove sedi centrali, semi-centrali, decentrate, tendoni ed edifici in muratura, cantine e palestre, aule magne e sale del sindacato. E in breve tempo, mossi dalla percezione vera o falsa che qualcosa, attorno al teatro, stesse realmente accadendo, si eran visti in fila ai botteghini intellettuali illustri e signore di buona famiglia, studenti e massaie, femministe e ragazzine provocanti. Alla seconda replica italiana della *Classe morta*, a Milano, per fermare la folla avevano dovuto chiamare la polizia.

Questa inopinata affluenza era sì miracolosa, ma certo niente affatto casuale. Il teatro, col suo contatto diretto, con la sua capacità di penetrare fisicamente negli strati della società, era la metafora vivente di quegli anni turbolenti, uno straordinario obiettivo su cui dirottare le energie che non venivano spese nelle manifestazioni di piazza. Il loro nuovo pubblico i teatranti se lo andavano a cercare nelle facoltà occupate, ai cancelli delle fabbriche, nelle scuole, nei quartieri, lo allevavano con seminari e laboratori dai quali non sarebbe uscito nessun attore professionista, ma solo consumatori più consapevoli, lo nutrivano persino con quelle occasioni in fondo ingiustamente



denigrate che erano i famigerati "dibattiti". Il rito di certi gruppi che introducevano in sala gli spettatori a uno a uno, accompagnandoli passo passo al loro posto, tutto sommato non era che il riflesso di un'utopia, quella per cui ogni formazione teatrale potesse scegliersi, curarsi il proprio pubblico.

Pareva l'inizio di un'età dell'oro, invece si rivelò un fenomeno di breve durata. Più volte, in seguito, mi sono chiesto quale catastrofe naturale provocò l'estinzione del pubblico, o quanto meno sera dopo sera lo indusse a restarsene a casa o a dedicarsi ad altro. Forse furono vittime della caduta di tensioni collettive, o mutarono abitudini, divenendo frequentatori di discoteche alla moda o di prestigiosi salotti letterari. Forse vennero inglobati dalla vasta platea televisiva. O, più probabilmente, si ritrassero delusi, non trovando nella programmazione del teatro ciò che avevano creduto di potervi cercare. Qualcuno pagò il prezzo di un eccesso di aspettative, in altri casi fu colpa degli artisti e degli organizzatori, che non seppero mantenere un'offerta a livello della domanda. Sta di fatto che ad uno ad uno li ho visti scomparire, come anziani parenti che da un anno all'altro non siedono più con noi alla cena di Natale.

In un anno ha raddoppiato il numero degli abbonamenti e ha registrato pressoché costanti 'tutto esaurito' in una città certo non facile come Messina. Ma Ninni Bruschetta, regista e direttore dell'Ente Teatro della città siciliana, non si cela dietro formule magiche: «Ho seguito - afferma - una regola molto semplice, quella che giuridicamente si definisce la *noemia diligentia*: ovvero ho fatto un cartellone scegliendo spettacoli belli. E la risposta è stata immediata».

**D. Ovvero?** Dal punto di vista dell'abbonamento classico abbiamo superato di poco la media del teatro, e cioè i 1100 abbonamenti, mentre è stato molto interessante il risultato ottenuto con un sistema di abbonamenti universitari e scolastici, portando i giovani a teatro insieme ai "grandi": con queste formule siamo arrivati a circa tremila abbonamenti, con un incasso di circa 500 milioni. Una cifra bassa dovuta ad una politica di prezzi mirata verso l'accessibilità,

## SÌ, IL TEATRO SÌ

di Andrea Porcheddu

**Ninni Bruschetta**  
spiega il successo ottenuto  
come direttore dell'Ente  
Teatro di Messina.

prevedendo riduzioni non solo per Cral o studenti, ma per tutte le associazioni culturali della città. Così, ad esempio, sono arrivati 35 abbonamenti da una libreria: questo ha ridato alla cooperativa che gestisce la libreria un ritorno notevole, perché molti studenti che vengono a teatro sono andati lì a cercare libri, come è stato per *Zio Vanja*, subito esaurito dopo lo spettacolo. Dunque la gestione del pubblico, in senso lato, in una città di provincia, è piuttosto semplice.

**D. E per quanto riguarda gli incassi dai biglietti?** Va molto bene: abbiamo registrato buoni incassi. Ad esempio 14 milioni per *Zio Vanja* di Stein e 10 per *Re Lear* di de Berardinis, dunque due lavori molto diversi, seppur accomunati dalla qualità:

dunque la gente è attratta dal teatro. Un teatro che deve essere sempre aperto: d'accordo con il direttore artistico della musica, abbiamo deciso di non fare una programmazione limitata, ma di sforzarci e di forzare la struttura del teatro per una programmazione continua, anche di attività collaterali come mostre, convegni, incontri... al di là della pubblicità, quello che funziona è il passaparola, che fa riempire in particolare le ultime repliche di tutti gli spettacoli.

**D. Dunque il pubblico ha voglia di teatro...** Non solo il pubblico c'è ma torna ad interessarsi al teatro: se si fa una programmazione che possa interessare e se si fa un teatro pulito, la gente torna a teatro, anche a distanza di anni. Devo dire che, per

la stagione di forte impatto che ho proposto a Messina, c'è stato un ampio dibattito: qualcuno ha polemizzato, altri hanno difeso, altri ancora hanno giudicato troppi gli spettacoli "d'avanguardia", ma in definitiva il pubblico risponde alla qualità con un rigore incredibile. E' possibile che un brutto spettacolo faccia successo, ma è sicuro che un bello spettacolo faccia successo. Nella nostra vita ci capita, ogni tanto, di leggere un libro che ci appassiona al punto tale da farci leggere tutta l'opera di quello scrittore: in questo caso è la qualità che fa il marketing. Ma un libro commerciale può, avere un riscontro immediato in termini di vendite: ma chi lo legge veramente? chi lo vive sentitamente? Ci troviamo spesso di fronte a teatri che hanno venduto prodotti che in realtà non sono stati fruiti, vissuti, compresi dal pubblico: lo spettatore se ne dimentica subito perché è andato a vedere lo spettacolo, si è seduto, ha trascorso la serata, e tutto è finito lì. Dobbiamo cercare una partecipazione attiva, stimolare il pubblico con il 'dietro le quinte'. Lo si faceva negli anni Settanta, prima che arrivasse Nanni Moretti con il suo dannoso, autocritico e delirante "No, il dibattito no!": io dico, invece, "Sì, il dibattito sì". Il dibattito è necessario perché il pubblico vuole essere informato e gli attori sono molto felici e disponibili a farlo. Dunque qualità, informazione e attività a tappeto: se non lo si fa è solo per pigrizia.

## Brillante come uno Smeraldo

Un teatro da 2100 posti, 250 mila biglietti venduti in un anno. A Milano lo Smeraldo è davvero una pietra preziosa...

«Dover riempire questo teatro è sempre e comunque una sfida, perché vive esclusivamente della vendita di biglietti: per noi, dunque, il pubblico è fondamentale»: chi parla è Oscar Pozzana, direttore del milanese Smeraldo, il teatro privato più grande d'Italia con i suoi 2100 posti.

«La passata stagione - continua Pozzana - sono stati venduti 250.000 biglietti, grazie alle scelte artistiche, sempre a favore del pubblico, di Gianmario Longoni, il proprietario del teatro. Andiamo incontro ai gusti del pubblico: non siamo un teatro di produzione, e cerchiamo di proporre ciò che noi riteniamo che il pubblico voglia, oltre a dare un taglio specifico alla programmazione, anche con musical stranieri, come *Cats* che due anni fa, in 35 repliche, fece 90.000 presenze con persone venute da tutta Italia, un grosso investimento che ha dato i suoi frutti. Il pubblico viene a teatro e rimane soddisfatto: non cerchiamo abbonati - lo Smeraldo avrà forse trecento abbonati - ma una programmazione eterogenea per un teatro d'intrattenimento e di qualità. Difficilmente il pubblico rimane deluso. Chi sceglie il nostro teatro, magari anche al di là del titolo dello spettacolo, sa comunque cosa troverà: spettacoli di grande livello, emozionanti, avvenimenti. Come è stato, il mese scorso, per *Evita*, una prima emozionante e all'altezza di Broadway».

La "filosofia" dello Smeraldo fa pensare a certi teatri di Broadway o di Londra...

«L'impronta è quella, anche se, naturalmente, ospitiamo compagnie italiane, operetta, i comici come Beppe Grillo, Albanese, Aldo Giovanni e Giacomo: qualcosa capace di soddisfare le esigenze e i gusti del pubblico». Qualcosa di commerciale...

«Certo: noi viviamo di botteghino. Il teatro, è inutile negarlo, non fa guadagnare: noi siamo venditori di biglietti e se il botteghino piange sono dolori. Non abbiamo sovvenzioni di alcun tipo, pur lavorando con sponsorizzazioni per grandi eventi - lo Smeraldo è un contenitore di una società che fa grandi eventi, e, da quest'anno, anche distribuzione -, ma la fortuna ci ha sempre aiutato». Dunque la crisi del teatro non passa per lo Smeraldo...

«Non è proprio così: quest'anno segna una riduzione di pubblico, anche se, quando da noi va male, va sempre meglio che non in altri teatri. La nostra mezza sala equivale ad un tutto esaurito in molti altri teatri: questa stagione, poi, abbiamo preso in gestione anche il Nazionale, per un totale di 4000 posti da gestire, e non è certo facile. Una grande scommessa, per ora vinta: Momix, Stomp, Harlem Gospel Singers e tanti altri hanno fatto sempre esaurito. Ma il teatro è sempre una grande preoccupazione...». (A.P.)



## LA PROMOZIONE DEL PUBBLICO: UN APPROCCIO DI MARKETING?

di Lucio Argano

*Gestione ed  
organizzazione.  
Nuove tecniche  
e tendenze.  
La parola ad  
un esperto...*

Quando si parla di "promozione del pubblico" andrebbe correttamente osservato che non si *promuove il pubblico* ma piuttosto un *prodotto per il pubblico*. In realtà si sottintende il concetto ben più importante della gestione di un rapporto con lo spettatore. In passato il teatro ha rivolto una attenzione distratta ed impersonale al proprio pubblico, preoccupato più da una impellente, giustificata, esigenza commerciale (vendere biglietti e riempire), che dalla curiosità di conoscere meglio la composizione e le esigenze dei propri spettatori.

La logica prevalente affermava il dominio del prodotto, "finché si offre un cartellone con i migliori spettacoli in circolazione si avrà il teatro pieno ed incassi", la rigidità delle forme di partecipazione (l'abbonamento), l'interesse per gruppi di clienti facilmente accessibili (le scuole, i circoli aziendali).

Le trasformazioni che interessano la nostra epoca ci obbligano a rivedere le modalità di gestione del pubblico. È cambiato il modo di fruire dei consumi culturali e l'ambito competitivo in cui il teatro agisce intende, in generale, l'utilizzo del tempo libero, in tutte le sue nuove forme, declinazioni e continue dinamiche. I megatrends ci parlano in prospettiva di una società che avrà sempre più tempo libero, per le modificazioni nel modo di lavorare e nelle abitudini: il sociologo De Masi ammonisce che i nostri figli dovranno "gestire l'ozio" e la cultura potrà giocare un ruolo importante in tal senso. Ma è cambiato anche il modo di comunicare; viviamo in un villaggio globale iperstimolante non in senso positivo, dove è perenne e frastornante "il rumore di fondo" della pubblicità, tale da confondere messaggi, segnali e dunque contenuti ed identità. Il futuro ci impone di ragionare in termini di *marketing* senza che su questo termine i teatranti si straccino le vesti o lo si confonda con le parole: *vendita* o *pubblicità*. Esso non è altro che un processo gestionale ben preciso ed un atteggiamento mentale, che, nel caso delle arti, ha quale scopo primario, come sostiene K. Diggles "di raggiungere un numero ed un pubblico appropriato di persone per stabilire una forma di contatto adeguato con la creazione artistica, cercando di conseguire un risultato finanziario compatibile con questo obiettivo".

Occorre individuare qual è il proprio pubblico di riferimento; da quali clienti, reali, potenziali e sospetti è costituito; quali le loro esigenze, bisogni culturali, comportamenti ed atteggiamenti; quali le variabili socio-demografiche, economiche, psicografiche che influenzano il loro rapporto con il teatro, come li si raggiunge e comunica con loro. C'è bisogno di costruire con lo spettatore un vero e proprio rapporto "ad-personam". Tale

azione si riconduce ad una o più fasi di analisi, di dati esistenti o attraverso ricerche di mktg qualitative e quantitative e successivamente nella patrimonializzazione di queste informazioni, mediante un database che permetta a monte la conoscenza dei propri mercati di riferimento (il pubblico ed i suoi vari segmenti) ed a valle la capacità di modulare una offerta (spettacolo/programmazione, prezzi, servizi, comunicazione) flessibile, misurandone l'efficacia.

L'offerta è data principalmente dal prodotto, per il quale in teatro userei il termine di "esperienza" costituita dallo spettacolo, dai suoi elementi caratteristici (l'autore, il testo, il regista, gli interpreti, ecc...) ma anche dal luogo fisico, dai servizi e dai prodotti collaterali. Fondamentali sono le politiche dei prezzi, le loro articolazioni e la capacità di potersi adattare su fasce di pubblico diverse, la trasversalità nelle collaborazioni con strutture culturali, le modalità e facilità di prenotazione ed acquisto, che si traducono in ulteriori servizi.

Infine la comunicazione, con la pubblicità certo, razionalizzata in mezzi non dispersivi, vicini al pubblico di riferimento e soprattutto con interventi di promozione diretta, indirizzata sia a gruppi precisi (con proposte ad hoc per nuove categorie come anziani, militari, sportivi, ecc...) sia al singolo cliente di cui possediamo informazioni, mediante strumenti contingenti e rapportati ai destinatari, come visite dirette, mailing postale, telefax, e-mail, telefono, direct marketing (sistema a risposta).

Il processo va esteso anche alle modalità di contatto con il pubblico, alla capacità di fornire informazioni puntuali ed attendibili, alla logica di servizio, investendo tutta l'organizzazione teatrale, fino all'ultima mascherina di sala.

Il pubblico cerca una esperienza di qualità complessiva rapportata ad un prezzo equo e, come sostiene Paolo Leon, tale requisito è dato dalla qualità culturale ed artistica ma anche e soprattutto dalla qualità organizzativa. L'acquisizione di pubblico passa inevitabilmente per il problema della formazione del potenziale spettatore, una missione che non compete solo alla società teatrale. Essa si basa su concetti come informazione, conoscenza, partecipazione e vede il coinvolgimento delle istituzioni, del mondo della scuola, delle collettività locali, delle biblioteche ed il sostegno al teatro di base, amatoriale ed universitario, oltre a occasioni di incontro con autori ed interpreti. Si avranno così maggiori opportunità di poter localizzare uno spettatore appropriato, risorsa ed ulteriore protagonista del "fare spettacolo", con cui stabilire un vero e proprio dialogo a doppia direzione.



## Finanziare la Domanda

di Mauro Carbonoli

Siamo alla vigilia della nuova legge per la prosa: credo sia questa l'occasione per rivedere il meccanismo delle sovvenzioni, che, a parer mio, è andato prevalentemente a favore della produzione, a scapito della domanda. Se la sovvenzione dello Stato, infatti, riuscisse a sostenere la domanda, potrebbe essere ipotizzabile, da subito, una politica di diminuzione dei prezzi dei biglietti. Quanto è stato fatto al cinema, dove il prezzo dello spettacolo pomeridiano è stato ridotto, potrebbe essere riportato, naturalmente con le dovute differenze, anche nel teatro: se il prezzo del biglietto influisce sulle scelte del pubblico, si dovrebbe abbattere questa barriera per far sì che il teatro abbia una maggiore incidenza sociale. I modi di riduzione dei prezzi sono molteplici, ed ogni organismo potrà escogitare soluzioni diverse: negli Stati Uniti, ad esempio, funzionano moltissimo le riduzioni attraverso i vouchers, distribuiti sistematicamente, che facilitano l'affluenza a teatro di un pubblico meno abbiente.

In Italia abbiamo superato i 14 milioni di biglietti venduti a stagione, mentre subito dopo la Guerra se ne vendevano poco più di un milione e mezzo: c'è, dunque, un innegabile aumento, cui non corrisponde, però, un rinnovamento del pubblico.

Il pubblico giovane è scarso: quando la sera andiamo a teatro, riconosciamo i volti degli abbonati, gli habitués del teatro. Ma i giovani non si abbonano, non prenotano, si muovono seguendo il passa-parola, si associano e si spostano in gruppo, con interessi e modi di accedere allo spettacolo dal vivo completamente diversi rispetto a quelli degli anni passati: a loro dobbiamo pensare, ridiscutendo, dunque, anche il sistema dell'abbonamento. L'altro aspetto sul quale intervenire è quello della formazione: cominciare nelle scuole di ogni ordine e grado e pensare al futuro attraverso la formazione di un nuovo pubblico. La nuova legge dovrebbe coinvolgere anche i mass-media, che poco o nulla fanno per il teatro (e quando fanno qualcosa, lo fanno male), e finalmente promuovere la soluzione degli squilibri territoriali e sociali: sappiamo che ci sono profonde differenze tra Nord e Sud, tra le possibilità dello spettatore del Nord e quello del Sud. Per la promozione si deve estendere l'informatizzazione dei botteghini, che facilita enormemente i rapporti e i servizi per lo spettatore singolo, per le scuole, le Università, le associazioni del tempo libero e della Terza età.

Il teatro non ha mai visto le grandi masse giovanili dei concerti Rock: bisognerà, allora, chiedersi il perché. Forse gli spettacoli sono troppo tradizionali, senza senza integrazioni tra le arti dello spettacolo (prosa, danza e musica): ringiovanire il pubblico anche rinnovando il linguaggio della scena, perché se abbiamo raggiunto i 14 milioni di biglietti venduti, potremmo rapidamente vederli calare senza un rinnovamento del pubblico. La formazione e la promozione non devono tralasciare nulla, tanto meno quel gigantesco collettore che è il teatro amatoriale, capace di raccogliere numerosissimo pubblico: se interveniamo nella formazione degli amatori, del loro repertorio e della qualità artistica degli spettacoli, avremo anche un miglioramento di quel pubblico, che è un pubblico potenziale per il teatro professionale. Dobbiamo ripensare l'intervento dello Stato e degli Enti Locali: trovare il modo perché vada oltre la produzione, e, favorendo un sostegno differenziato della domanda, tocchi concretamente il sociale.

(testimonianza raccolta da Andrea Porcheddu)

## QUANDO LA PLATEA NON TACE

di Mafra Gagliardi

*Cosa vuol dire recitare di fronte ai bambini?  
Confusione, merendine ma tanta passione.*

Il pubblico - diceva Cesare Musati - è "il personaggio che tace". Ma per il pubblico infantile la definizione non vale. I bambini che affollano la platea con i loro insegnanti sono tutt'altro che silenziosi. Quando le luci si spengono e il sipario si apre, si leva un grido. Non per paura del buio improvviso: piuttosto per il passaggio di una soglia, l'ingresso in un luogo e in uno spazio diversi, nel quale la finzione acquisita statuto di realtà e l'illusione scenica ritrova il suo spessore semantico ("in-ludere" non vuol dire "entrare nel gioco"?). L'aprirsi del sipario corrisponde all'incipit di un racconto, al "c'era una volta" o all'imperfetto ludico del gioco di finzione: "facciamo che io ero...". E neppure durante lo spettacolo il pubblico infantile è sempre silenzioso: anzi, risponde con tutta una serie di segnali ai messaggi che gli arrivano dalla scena. Segnali che gli attori del Teatro/Ragazzi sanno interpretare: un bisbiglio tra le file, un traffico di merendine o una frequentazione assidua della toilette sono chiari indici di non gradimento. Questo pubblico non è addomesticabile, non si lascia influenzare dalle critiche, non ha pregiudizi o teorie. È immune da qualsiasi riverenza nei confronti del drammaturgo famoso. Anzi, il drammaturgo non esiste proprio. Esiste lo spettacolo: il rapporto con l'attore, qui e ora, nella fisicità della scena, nello scambio d'energia. E se il rapporto non funziona nasconde la sua mancanza d'attenzione. Se invece funziona, ecco che il pubblico infantile diventa più personaggio di qualunque altro. Un personaggio appassionato che si lascia rapire nel senso etimologico del termine: afferrare, portar fuori da se stesso, risucchiare dentro la vicenda scenica. Sulla scena, letteralmente, lo spettatore vive: si identifica con trasporto nei personaggi, sperimenta il vortice dell'avventura restandosene al sicuro in platea. Il teatro gli offre una galleria di ruoli da interpretare, di vite da assaggiare; gli serve per sperimentare sul piano dell'immaginario la pluralità dell'esistere. Il pubblico infantile non si limita a guardare. O meglio, per lui lo sguardo riacquista il significato orale che ha nella fantasia inconscia e nella metafora del linguaggio corrente. Mangiare con gli occhi. Divorare con gli occhi. Questo sguardo è caratterizzato da una straordinaria intensità di percezione. Mentre l'adulto registra distrattamente un movimento o una forma e s'impegna piuttosto nel seguire il discorso, lo spettatore bambino viene investito dall'ondata d'urto dei segni visivi e uditivi proposti dalla scena in tutto il loro spessore. Colori, luci, suoni, forme, immagini: e parole come oggetti fonici, con un corpo sonoro che si può assaggiare attraverso la ripetizione. Segni intransitivi, spessi, impermeabili: che divengono, beninteso, anche portatori di senso, ma che hanno il loro primo impatto a livello percettivo. Forse questo volevano esprimere quei bambini di sei anni ai quali ho chiesto di fare un disegno sul teatro: hanno disegnato intorno ai personaggi in scena se stessi e i compagni come spettatori. Talvolta solo gli spettatori, rappresentati simbolicamente dagli occhi: una miriade di occhi, spalancati e attenti. Di questa complessità della ricezione infantile, pochissimo - quasi nulla - affiora nel cosiddetto "dibattito" che sembra ormai entrato nella pratica del Teatro/Ragazzi. A spettacolo concluso gli attori sollecitano il pubblico a fare domande. Alla fine, non gli attori andrebbero interrogati, ma piuttosto gli spettatori. Perché possano parlare di sé *attraverso* lo spettacolo. Perché lascino emergere la risonanza, l'emozione, i sogni che l'esperienza teatrale ha suscitato in loro.



12 **A TEATRO?  
QUASI MAI**

di Francesca Paci

**Un veloce sondaggio  
tra gli studenti  
universitari di Roma,  
per scoprire che...**

**P**rimavera in anticipo e sole conciliante sulle scalinate delle Facoltà universitarie romane, che si prestano così alla sosta, solitaria o condivisa in gruppo, degli studenti. Un'atmosfera dunque oltre che rilassante, anche abbastanza propizia per lo svolgimento di un piccolo sondaggio sull'interesse giovanile per il teatro, argomento che, certamente non nuovo al dibattito culturale italiano, necessita comunque sempre di rinnovate verifiche e di mirati monitoraggi.

Abbastanza fedeli alla situazione di stasi in cui, fatte le dovute eccezioni, langue da un po' di tempo il teatro italiano, i dati raccolti successivamente nei tre Atenei romani (La Sapienza, Torvergata e Roma3) e poi messi a confronto, non mostrano risultati di rilevante interesse nell'elettrocardiogramma del pubblico, reale o potenziale, giovane.

Nonostante il dato effettivo di un recente discreto abbassamento nell'età media degli spettatori teatrali, nonostante praticamente nessuno degli studenti interpellati (salvo le eccezioni che al solito confermano la regola) si sia dichiarato veramente non interessato al teatro, alla domanda verità *Con quale frequenza mediamente vai a teatro?* un buon 50% ha risposto "pochissimo" (1 o 2 volte l'anno); un 20%-25% "qualche volta l'anno" e solo l'esiguo rimanente ha parlato di una consistente settimanale presenza nelle platee cittadine. E' curioso però a questo proposito anche riportare il caso di una studentessa matricola che, lamentando la mancanza di una qualsiasi forma di teatro al suo paese (Vasanello, in provincia di Viterbo), ha confessato di amare moltissimo il teatro ma di non esserci concretamente mai andata!

Non dissimili quanto a coinvolgimento emotivo sono state le risposte relative ai contenuti ed alle forme espressive del linguaggio teatrale. Per lo più vaghi nelle aspettative e abbastanza generici nelle valutazioni, gli studenti intervistati a caso di fronte alle Facoltà di Lettere e Filosofia, di Fisica e di Giurisprudenza, hanno dato l'impressione di non conoscere quasi per niente la realtà del teatro, pur non sottovalutandola affatto. I generi preferiti risultano essere in larga maggioranza il comico e il satirico (televisione docet!); seguono, a pari merito, classici e commedie dialettali, mentre sono pochi coloro che affermano di preferire lo stile tragico o comunque serio e la messa in scena di storie legate all'attualità.

Naturalmente le risposte raccolte non sono distribuite omogeneamente nelle diverse Facoltà e nei diversi Atenei presi in esame e anzi rispecchiano, abbastanza fedelmente, quelle che le scelte universitarie dovrebbero connotare come attitudini o

disposizioni caratteriali. Gli studenti di Lettere sono dunque, come prevedibile, i più vicini al teatro oltre ad esserne i più assidui (!) frequentatori e sono gli unici, tra l'altro, fra i quali è emersa la preferenza per lo stile ed i contenuti delle cosiddette Avanguardie storiche. Un dato curioso da osservare è la maggiore vivacità e l'entusiasmo degli iscritti nei due Atenei più giovani (Torvergata e Roma3).

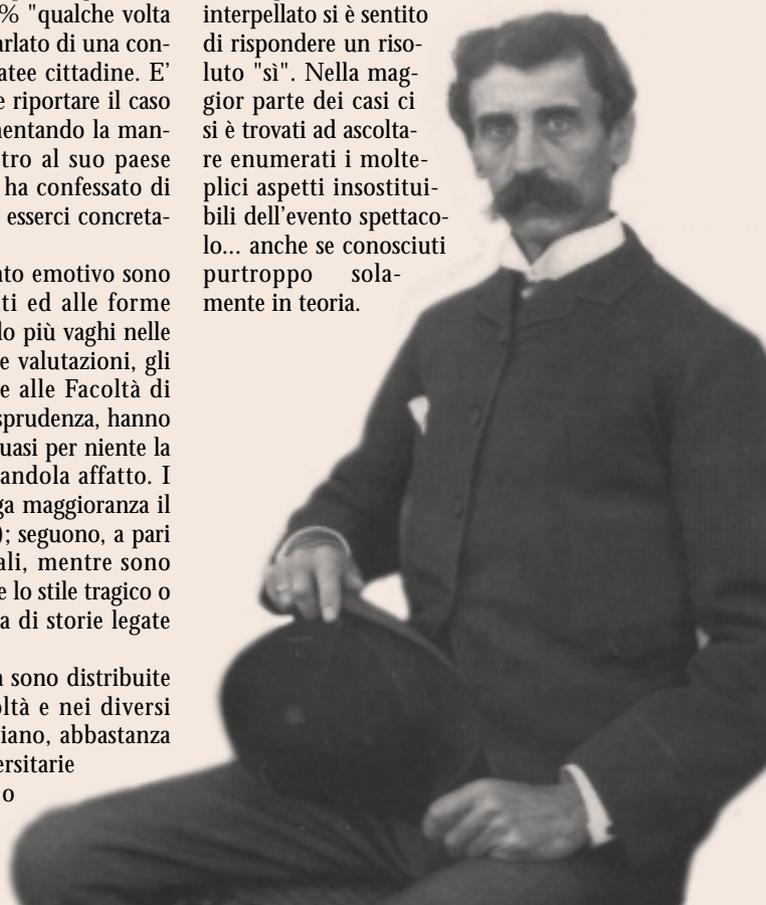
Interessanti anche per valutare la corrispondenza reciproca fra offerta e richiesta culturale, sono risultate le risposte al quesito sul *Che cosa ti piacerebbe vedere rappresentato a teatro che oggi vedi poco o quasi mai e che potrebbe invece spingerti ad andare più spesso?* La maggioranza (circa il 60%), ha parlato di vaghe storie contemporanee e di spettacoli molto divertenti, ma è sulle risposte diversissime del restante 40% che sono emersi curiosi suggerimenti: una studentessa di Giurisprudenza ad esempio, ha indicato come propria opzione spettacoli in lingua originale; uno studente di Lettere Antiche un qualsiasi rifacimento del *Cyrano di Bergerac*, e poi nuovamente da Lettere e da Fisica spettacoli tratti da culture extra-europee o minori; e ancora, da studenti di provenienze non identificate performance con gruppi musicali moderni presenti dal vivo sul palcoscenico, avvenimenti storici e reali anche di cronaca nera, eventi scenici realizzati con l'utilizzo dei nuovi media elettronici e del computer. Per finire la simpatica preferenza di una laureanda di Fisica che alla domanda specifica, dopo aver riflettuto un momento, ha risposto candidamente "Io!".

Per concludere, insomma, il dato maggiormente degno di nota è che in questo particolare momento storico e culturale, quantomeno nell'ambiente universitario romano, si ha l'impressione che si parli del teatro un po' come della presenza di extra-comunitari ed immigrati vari. Vale a dire che, come nessuno ammetterebbe mai di essere vagamente razzista, allo stesso modo alla esplicita questione nessun interpellato si è sentito di rispondere un risolutivo "sì". Nella maggior parte dei casi ci si è trovati ad ascoltare enumerati i molteplici aspetti insostituibili dell'evento spettacolo... anche se conosciuti purtroppo solamente in teoria.

**La gente  
e la strada**

di Flavia Bruni

Un teatro per spazi aperti protetti, "di strada" che lavora, però, con pubblico spesso non casuale e in luoghi circoscritti, come piccole piazze o cortili. Il Théâtre en vol, di Michèle Kramers e Puccio Savioli procede in una dinamica tra "dimensione del cielo" (assente nel teatro tradizionale) e intimità con lo spettatore. «Cerchiamo di creare immagini che possano evocare nello spettatore dei ricordi - afferma la Kramers -, in modo che egli possa continuare a sognare. Per noi il teatro rappresenta la possibilità di sentire il pubblico, abbattendo ogni tipo "barriera". Avviciniamo spettatori che non hanno una cultura teatrale, che non hanno mai toccato il fascino del teatro». Interazione col pubblico che si traduce in soluzioni sceniche sui generis. «Le tecniche di coinvolgimento del pubblico - continua - cambiano a seconda degli spettacoli: in *Lassù le ali non hanno ruggine* facciamo diventare lo spettatore anche attore. In *Orme - intorno alla costruzione di una torre*, gli spettatori si collocano intorno a un palchetto e vengono coinvolti con spumante e bigliettini». Che cosa si richiede ad un attore di strada? Grande capacità di reazione alle situazioni teatrali estemporanee. «Spesso dobbiamo improvvisare. Le reazioni delle gente non sono prevedibili, dunque abbiamo bisogno di una reattività maggiore». Incidenti di percorso? Una volta un ubriaco è salito sulla macchina volante e non voleva più scendere, ma la casualità crea momenti teatrali bellissimi: «Qualche volta ci siamo trovati in difficoltà, ma non bisogna lasciarsi schiacciare dal problema, bensì giocarci».





# A MOSCA! A MOSCA!

di Tatiana Proskournikova (\*)

*Da Dostoïevski  
a Tourguénev:  
a Mosca si  
riscopre la  
letteratura.  
Con un  
messaggio:  
"Dobbiamo  
vivere".*



N. K. RERICH BOZZETTO DI COSTUME PER IL PRINCIPE IGOR LA BOIARA E I FIGLI, 1912

Questa stagione, come quella precedente, è stata caratterizzata dalla evidente preferenza accordata dai teatri alla letteratura russa del XIX secolo. E se lo scorso anno in cima alla lista degli autori era Dostoïevski, oggi si trova spesso in cartellone il nome del suo eterno rivale: Ivan Tourguénev. Ma come i teatri stabili (ancora molto numerosi) sono ancora dei teatri di tradizioni, si possono trovare *I Karamazov* e *L'inferno* di Fokin, *K.J. di Crimea* di Guinkas e *L'adolescente* di Loubimov che replica adesso al Taganka il Dostoïevski de *I Karamazov*.

Questa vicinanza dei due grandi nomi permette al pubblico di discendere negli abissi delle anime tormentate per i mali del mondo e ritornare, con Tourguénev al piacere della raffinata psicologia e dello humour. Tra le numerose pièce che ci ha lasciato, spicca *Un mese in campagna*, forse oggi la più allestita (è annunciata una messa in scena, in aprile, alla Comédie Française). A Mosca è Serguei

Genovatch - vincitore del premio "La maschera d'oro" per il 1996 con la trilogia sull'*Idiota* di Dostoïevski -, a presentare quest'anno due spettacoli su testi di Tourguénev: *Un mese in campagna*, appunto, con i "Fomenko", il gruppo degli allievi di Piotr Fomenko; e *Le piccole commedie*, tratto da tre atti unici nei quali Tourguénev descrive la vita della profonda provincia, e reso entusiasmante dalla presenza di due attori del calibro di Irina Rozanova e Serguei Taramanaev.

Lo stesso Fomenko, poi, ha presentato al teatro Vachtangov una rilettura molto interessante della novella di Pouchkine, *La donna di picche*, e il ruolo della protagonista è andato alla grande Liudmila Maksakova. Una vera scoperta tra i grandi testi è la famosa *Il temporale* di Ostrovski nell'allestimento di Gueta Janovskaya che ha dato un nuovo afflato tragico al testo. Le sale sono sempre piene là dove si programmano i piccoli spettacoli da boulevard e si ritrovano tre o quattro attori conosciuti e

amati dal pubblico: senza abbandonare gli Stabili, recitano in piccole sale per il piacere di tutti. Ma l'evento della stagione teatrale di Mosca è la messa in scena di *Tre sorelle* per la regia di Oleg Sfremov, il direttore artistico del Teatro d'Arte (che il prossimo anno festeggerà i cento anni). In questo spettacolo, molto atteso, ritroviamo il Checov profondo e duro, con le sue atmosfere d'inquietudine e le sue aspirazioni per una vita nuova e diversa; con il tempo che passa come sabbia in una clessidra, ricordando che è la vita stessa a passare. "Dobbiamo vivere" una delle frasi del testo diventano una chiave di lettura per gli spettatori per trovare risposte alle loro proprie domande. Per Oleg Sfremov, regista di rara sensibilità, questo è un messaggio da inviare ai propri concittadini.

(\*) *Segretaria responsabile del Centro dell'Associazione Internazionale dei Critici Teatrali di Mosca*

## BARCELONA CAPITALE

di Francesc Massip (\*)

*Vitalità e successo  
del teatro catalano,  
termometro  
della dinamica  
culturale spagnola.*

**I**l 1997 segna due ricorrenze: vent'anni di democrazia e almeno altrettanti di preminenza estetica del teatro catalano nell'area spagnola, come già era successo all'inizio del Novecento e in tutto il Medioevo. Oggi Barcellona è la capitale del teatro iberico: è la città con l'attività spettacolare più interessante, diversa ed innovatrice della penisola, agli antipodi, dunque, dei fantasmi "provinciali" che emergono dal miope e mercenario sguardo di Vargas Llosa, che adesso si professa "guru intellettuale" della destra governante. Il teatro è diventato il termometro della dinamica culturale del paese, come dimostra la straordinaria crescita di pubblico: nell'anno 1996 Barcellona ha raggiunto 1.709.039 spettatori, una cifra record per il teatro. La progressiva normalizzazione della cultura in Libertà ha sollecitato la domanda, e il mercato teatrale si è visto costretto a moltiplicare l'offerta, creando un'abitudine, quasi una necessità, al teatro: è curioso osservare come

politici e amministratori frequentino le "prime" per farsi vedere (e, spesso, per loro è davvero una "prima" volta...). La diversificazione del pubblico ha favorito la nascita di sale alternative, con conseguente proliferazione di compagnie. Qui vivono le iniziative più sperimentali, normalmente di piccole dimensioni e mezzi modesti, ma fiorenti di idee e immagini sceniche. In quest'ambito, particolare attenzione è stata data, quest'anno, ad Harold Pinter, cui è stato dedicato un "Autunno-Inverno" ricco di iniziative, convegni e naturalmente spettacoli, tra cui *Ashes to Ashes* presentato dalla Royal Court Theatre di Londra, con regia dello stesso Pinter. Altri autori cruciali del teatro contemporaneo sono presenti a Barcellona: Botho Strauss, Ronald Harwood, Heiner Müller, Eric-Emmanuel Schmitt, David Mamet, ed altri. Vista la benevolenza del pubblico, poi, diversi gruppi hanno familiarizzato con il teatro musicale, un genere di spettacolo finora poco frequentato che si è rivelato un successo commerciale: si è assistito ad un revival di Stephen Sondheim e Leonard Bernstein (*Sweeney Tod*, *West Side Story*, *Company Chicago*), mentre due giovani drammaturghi catalani, Sergi Belbel e Jordi Sanchez, hanno presentato un musical autoctono. Questo fenomeno è servito per rianimare la strada emblematica dello spettacolo notturno barcelonense: il *Parallel*, che ospita teatri come il Condal, l'Arnau, il Victoria, l'Apollo e il Molino, recentemente ristrutturato. Molto interessanti sono, in questa stagione, gli spettacoli che possiamo chiamare "senza frontiere": è la internazionalità del teatro-immagine e del teatro gestuale. Notevole l'ultimo allestimento de La Fura dels Baus

(*Manes*), che torna all'origine rituale e "violenta" del teatro-punk, in spazi non convenzionali e con il tentativo di stabilire nuovi rapporti con lo spettatore, considerando dissolte le tradizionali barriere attori/spettatori. Un componente del gruppo, poi, Marcell Antunez, ha portato all'estremo un'esperienza di body-art: in *Epizoo* offre il suo corpo ad una specie di sacrificio rituale aperto; e in questa linea di drammaturgia "non testuale" circolano anche i gruppi più emblematici del teatro catalano contemporaneo: Comediants, Joglars, La Cubana, Zotal o Sèmola.

Un altro segno di normalità è dato non solo dal consolidamento di imprese teatrali private, come Focus e Anexa/Tresx3, ma anche dal fatto che le istituzioni possano portare avanti le nuove infrastrutture teatrali: da un lato la cosiddetta "Città del Teatro", alle falde del Mont Juïc, dove è la nuova sede del Teatre Lliure, il gruppo di Lluís Pasqual. Dall'altro il Teatre Nacional de Catalunya, che ha aperto il premiato Angels in America



di Tony Kushner, dove si è presentata la nuova, splendida compagnia diretta da Josep M. Flotats. E mentre il teatro Liceu risorge dalle sue ceneri con l'entusiastico contributo dei cittadini, consci del valore culturale ed emblematico del vecchio teatro d'opera, la creazione della televisione catalana, con 30 anni di ritardo per la proibizione franchista, ha fatto conoscere attori e attrici grazie al successo dei serial autoctoni, scritti da drammaturghi di livello (Josep Benet i Jornet, Guillem-Jordi Graells, Jordi Galceran e Sergi Belbel). Tutto ciò ha spinto al teatro il pubblico di massa, stimolato dalle presenze di volti noti delle telenovelas.

Tendenze, dunque, molto diverse, che mantengono però un clima teatrale vivissimo ed un'effervescenza creativa nella quale emergono eccellenti interpreti, buoni drammaturghi e notevoli registi. Solo quelli che non fanno nulla, hanno motivo di lamentarsi.

(\*) Critico teatrale e docente universitario.





MASCHERA IN AVORIO, DEL XVI SECOLO, DA BENIN CITY

## NEL CERCHIO MAGICO

di Andrea Porcheddu

*Il Griôt è una figura simbolo dell'Africa nera: narratore, storico, musicista, danzatore trasmette la cultura e la tradizione. Magari partendo da Ravenna...*



tenzio-  
ne e per  
trasmet-  
tere i mes-  
s a g g i .  
Il Griôt rac-  
conta delle sto-  
rie e, per farlo,  
deve innanzi tutto  
suscitare interesse, provo-  
care: magari dice che uno del  
pubblico ha fatto una certa azione, e quindi  
tutti gli spettatori si guardano tra loro, cer-  
cando di scoprire chi sarà stato. Così coin-  
volge, crea un'attenzione verso di lui, perché  
tutti vogliono sapere.

**M**andiaja N'Diaje, attore e autore di Ravenna Teatro, parla della figura del Griôt, il cantastorie africano. In attesa di inaugurare un teatro a Dakar...

**D. Chi è il Griôt?** Innanzi tutto è una famiglia: si nasce e non si diventa Griôt. E' un fatto di sangue, la casta di coloro che hanno il ruolo di trasmettere messaggi artistici e religiosi. Chiunque nasce da quella famiglia ha un'arte: musica, danza, canto, narrazione. Ogni etnia ha una di queste famiglie, un Griôt. Nelle etnie Wolof, ad esempio, non si usano strumenti a corde o a fiato, ma solo percussioni e canto ed il racconto è staccato dalla musica; nelle etnie del Fulbe, invece, si trovano maggiormente dei cantastorie, che suonano strumenti a corde e cantano.

**D. Come si instaura il rapporto con il pubblico?** Dobbiamo dire che Griôt è un termine francofono, mentre in lingua Wolof si chiamano *Guewel*. e questo termine significa "il cerchio", "fare il cerchio". Dunque il Griôt è colui che appartiene al cerchio. Di solito sono i percussionisti ad arrivare per primi, per richiamare la gente, che, incuriosita vuole vedere cosa succede. Le melodie, tra l'altro, trasmettono messaggi: i re, quando volevano comunicare con la popolazione, mandavano i suonatori per richiamare l'at-

**D. Ora state aprendo un nuovo teatro a Dakar, il Guediavaie Théâtre: come mettere in relazione la tradizione africana con l'esperienza maturata in Italia?**

Sarà inevitabile confrontarsi con i Griôt. Due di noi, che abbiamo avuto questa bellissima esperienza in Italia, vengono da famiglie Griôt - uno è ballerino, l'altro suonatore - mentre io mi sono formato come narratore. L'idea è fare delle ricerche sulla figura del Griôt, lavorare nelle scuole e nel quartiere che abbiamo scelto, poi, ci sono varie famiglie Griôt. Noi partiremo in giugno e stiamo valutando ipotesi di scambi e di rassegne: normalmente in Europa vengono gruppi africani o Griôt che purtroppo, però, per l'handicap ambientale, non riescono a provocare o coinvolgere come accade normalmente in Africa. Questa volta vorremmo essere noi a portare più di trecento italiani bianchi in mezzo a questa nuvola nera, *Guediavaie Théâtre*, e presentare alcuni gruppi italiani per far sì che ci sia un reale scambio. E' la nostra volontà di dialogo interetnico e scambio tra culture: dialogare in Senegal, con il resto dell'Africa, e con il resto del Mondo. Ci sembra fondamentale.

**D. Per continuare quanto avviato con lo spettacolo Griôt Fuler, dove il cantastorie africano incontra quello romagnolo...** Ultimamente ho visto in scena Giorgio Gaber: è un puro Griôt. Puro in tutti i sensi. La parola, il ritmo della parola, la musica, l'attenzione che riesce a raccogliere su di sé... davvero, un grande Griôt.



LUIGI NANNI BOZZETTO PER IL TEATRO IL SERVO, 1996

## DON GIOVANNI: QUEL FEROCO SEDUTTORE

di Andrea Porcheddu

*Sulle scene  
una nuova  
immagine del  
grande  
personaggio*

**D**on Giovanni e il suo servo, di Rocco Familiari, torna sulle scene, a distanza di quindici anni: un Don Giovanni vecchio, feroce, crudelmente legato alla vita passata, si confronta con un mefistofelico servitore: «Ho scritto *Don Giovanni e il suo servo* vent'anni fa, quando dirigevo il teatro Struttura di Messina - dichiara Rocco Familiari - e nacque da un'idea di regia per il *Don Giovanni* di Molière. Cercavo in quel testo cose che non ho poi trovato, quindi pensai di scrivere qualcosa più vicina alla mia sensibilità, più aderente alle mie esigenze espressive».

**D. E come andò?** *Don Giovanni e il suo servo* ebbe subito fortuna: se ne innamorò Aldo Trionfo; vinse, poi,

il premio Idi e, grazie a questo riconoscimento, fu possibile metterlo in scena l'anno successivo, con la regia dello stesso Trionfo e l'interpretazione di Giordana e Zanetti. Ci fu una buona accoglienza di critica. Dopo quindici anni, lo stesso Zanetti ha pensato di riproporlo in un'edizione completamente diversa, sia per regia che per chiave interpretativa, forse più in linea con lo spirito del testo.

**D. Cosa cercava nel Don Giovanni di Molière?** Ero influenzato da una visione romantica del *Don Giovanni*, sulla scia del giudizio di Goethe che affermava che *Don Giovanni* non è una commedia, ma una tragedia. Quando volli allestire il testo, cercavo questa connotazione tragica: pian piano, poi, sono arrivato alla visione di questo Don Giovanni vecchio, che imita se stesso. Addirittura Trionfo ipotizzava che tutto si svolgesse dopo la morte, come se i personaggi fossero dei fantasmi.

**D. Dunque un personaggio prigioniero, quasi, della propria maschera. Ma cos'è, oggi, il mito di Don Giovanni, entrato ormai nell'immaginario collettivo?** Gli studiosi che definiscono quello di Don Giovanni un mito, lo caratterizzano in questo senso per la presenza del soprannaturale, altrimenti Don Giovanni non meriterebbe una simile catalogazione. E', infatti, completamente diverso

da Casanova, personaggio reale, e certamente senza la stessa valenza tragica. Quindi, come tutti i miti, si presta a farsi divorare; ognuno ci trova quello di cui ha bisogno. Il mito, come il divino, è oggetto di violenza da parte dei fruitori. Don Giovanni rimane un personaggio tragicamente attuale: in fondo aspira all'eternità, ma probabilmente sbaglia mezzo. Il rapporto con l'altra metà del cielo è un rapporto, per fortuna, irrisolto... da qui nasce la tensione vitale. Nell'*Herodias*, che ho scritto subito dopo il *Don Giovanni*, ho esaltato il potere della bellezza: la potenza divina, il sacro e la tragicità della bellezza. L'ansia di *Don Giovanni* di catturare la bellezza, di catturare la donna, non è altro che un'aspirazione al divino, al sacro, con la coscienza che quando si riesce ad afferrarla, si finisce per distruggerla: da qui il rapporto ossessivo, quasi patologico.

Immagini tratte dal catalogo della mostra: *Dal teatro per il teatro, Don Giovanni e Arlecchino* - bozzetti di Gino Severini e disegni di Luigi Nanni. Roma, Galleria Navona 42 e Teatro Valle

**D. Veniamo agli allestimenti: se nel 1982 la regia fu di Trionfo ora, con un cast del tutto mutato, a dirigere Don Giovanni e il suo servo è Augusto Zucchi...**

Sono naturalmente due registi diversi. Trionfo doveva anche risolvere il problema di un interprete in qualche modo forzato nella parte: Andrea Giordana, pur essendo nell'immaginario collettivo il Don Giovanni ideale, era molto giovane. Quindi, sia pure utilizzando una maschera che riecheggia quella del *Casanova* di Fellini, c'era indubbiamente qualche difficoltà. Ora l'interprete è perfetto, non solo per ragioni anagrafiche, ma perché Corrado Pani ha ulteriormente caratterizzato il personaggio verso la decrepitezza, la vecchietta cattiva, che non può più soddisfare i propri desideri. Un Don Giovanni feroce, demoniaco. Il servo, poi, è un doppio in senso classico: non lo Sganarello o il Leporello tradizionali, ma un servo altrettanto feroce del suo padrone, che aspira a prenderne il posto. Il gioco è proprio nella dialettica tra due posizioni: una di graduale abbandono, l'altra di progressiva sostituzione. Alla fine il servo propone uno scambio delle parti, ma Don Giovanni ha un ultimo guizzo di fierezza e decide di sottrarsi a questo castigo, che considera più feroce della morte. Ma sarà il servo, comunque, a condurre il gioco.

**D. Un termine è tornato spesso: ferocia. Una visione che estende anche al contemporaneo?**

Nel testo, sotto traccia, c'è un conflitto di classe, che emerge spesso, una tensione concreta sulla realtà sociale. I grandi temi sono sempre attuali: è il solo modo di fare teatro che mi interessa. Pur apprezzando il teatro del quotidiano, minimalista, cerco di affrontare temi alti, assolutamente sempre validi. Per la prossima stagione, ad esempio, si riprenderà *Il Presidente*, un testo molto attuale. E' stato un testo "profetico", come ha riconosciuto Masolino d'Amico, e va ripreso, a mio parere, proprio perché, dopo i casi Ross Perot negli Stati Uniti e Berlusconi in Italia, è ancora più necessaria una riflessione sul potere della realtà virtuale.



LUIGI NANNI BOZZETTO PER IL TEATRO COMMENTATORE, 1996

## Il mito di un contabile...

di Franco Cuomo

È mito letterario e teatrale solo per caso, per l'equivoco ricorrente che di solito induce a considerare la seduzione come esercizio di erotismo e perfino, in certi casi, d'amore. Ma Dongiovanni non ama (questo è scontato, si capisce) e nemmeno appaga pulsioni erotiche. Come mito, è ascrivibile più alla scienza che all'invenzione artistica. La sua ricerca è fondata sul rigore della sperimentazione, e sui riscontri matematici che se ne possono dedurre. È il puro razionalismo del vivisettore crudele, che rigetta ogni fine di piacere in nome della curiosità scientifica, annotandone con archivistica pedanteria i risultati in un'agenda. È l'ansia burocratica della registrazione contabile, che nella schedatura consacra se stessa. Così asettico e prevedibile nei suoi rituali, il Dongiovanni non è Casanova, ma neanche Sade o Restif de la Bretonne. Le loro matematiche divergono: per Dongiovanni è fondamentale annotare quante donne ha avuto in un periodo o un posto ("... in Ispagna son già milletré"), per Casanova quanti orgasmi ha procurato alla medesima donna in una notte ("... per sette volte le diedi prova del mio ardore"). E proprio in questo è il fallimento di Dongiovanni, che per annotarle tutte non ne possiede nessuna. Come interpretare altrimenti il suo proposito di "aumentar d'una decina" la lista in una notte? È evidente che per metterle in catalogo gli basta considerare compiuto il suo progetto di seduzione al momento in cui ritiene che l'amplesso, se richiesto, non verrebbe rifiutato. Gli basta uno sguardo, un rossore,

un ventaglio lasciato cadere, e il seguito è del tutto irrilevante: per il solo fatto di avere mostrato disponibilità la signora è già in lista, e si può passare alla successiva. Dieci in una notte, a questo punto, rappresentano un ben misero - e accessibilissimo - traguardo. Più nobili valenze acquista il numero nella prospettiva libertina casanoviana, laddove l'ansia di seduzione (inflitta o subita) si tinge di nostalgia iperboliche. "L'amore mi serba in vita solo per permettermi di morire ancora", scrive a una delle sue innumerevoli amanti, che poi non sono che una, poiché tutte le adora e ognuna è l'unica della sua vita. "Prendi l'anima mia e dammi la tua...". Anche Casanova annota trionfi d'amore nei suoi "capitolati", ma senza sottrarsi mai all'emozione. È un glossatore delle cose che ha amato, e ne serba intatto il ricordo; Dongiovanni è un archivista di ciò che non ha amato, e che non potrebbe ricordare senza un appunto. Anche quando parlano lo stesso linguaggio, non è possibile confondere la vanagloria dongiovannesca con la grazia del gentiluomo casanoviano. "Amarne una è far torto alle altre". Vale per entrambi. Ma allora, per non far torto a nessuna, Casanova le ama tutte; Dongiovanni neanche una. "Chi a una sola è fedele verso l'altre è crudele". Vale anche questo. Però le due infedeltà seguono percorsi opposti. Casanova è infedele perché fedele a tutte, e perciò traditore di ognuna. Dongiovanni è infedele tout-court, lucidamente, per pura speculazione filosofica. Vorrebbe assomigliare a Faust, potendo, ma non ha un'anima decente da barattare in cambio di qualcosa. E anche al momento di darsi lo fa per un invito a cena.

## NELLA BUCA D'ORCHESTRA

di Michele dall'Ongaro

### Torna a splendere il Don Giovanni di Mozart grazie alla lettura di Abbado.

L'allestimento ferrarese del *Don Giovanni* di Mozart diretto da Claudio Abbado che, fatto insolito per i nostri media, ha raggiunto un pubblico molto vasto grazie alla diretta radiofonica e la diffusione televisiva, consente qualche osservazione a proposito del capolavoro mozartiano e la lettura che il maestro milanese ha proposto. Il 3 novembre 1787, qualche giorno dopo la "prima" al teatro Nazionale di Praga, del 29 ottobre, la cronaca del *Prager Oberpostametzzeitung* descrive uno strepitoso successo: "Intenditori e musicisti concordano nell'affermare che Praga non ha mai ascoltato nulla di simile. Il signor Mozart (!) ha diretto personalmente; quando è entrato in orchestra è stato accolto da una triplice ovazione, che si è ripetuta quando ne è uscito". La serata era in onore della arciduchessa Maria Teresa, sorella di Giuseppe II. Già in questa occasione l'ambiguità "scandalosa" dell'opera ispira un intervento di autocensura: Mozart e Da Ponte, infatti, pensano ad un libretto epurato, in cui mancano la prima scena di violenza a Donna Anna e l'altro tentativo di stupro di Zerlina nel finale del primo atto. Ancora Mozart gioca sulla doppia corda del dramma e della commedia concludendo la "prima" con il lieto fine ed il sestetto "morale", e chiudendo invece la ripresa viennese del 7 maggio 1788 (un semi-insuccesso) con il dissoluto punito dalle fiamme infernali. Dimostrazioni forse un po' esteriori di aspetti legati ad una doppiatezza di fondo che permea il lavoro, ponendo agli interpreti perfino problemi di equilibrio formale. La prima fonte di ambiguità è proprio nel libretto, concepito da Da Ponte sullo schema della tradizione dell'opera buffa con tre parti serie (il Commendatore, Donna Anna e Donna Elvira), tre buffe (Leporello, Zerlina e Masetto) e due realistiche (Don Giovanni e Donna Elvira). Schema che serve a Mozart per lavorare su tipologie consolidate alterandone però le caratterizzazioni ed i meccanismi - insomma per rispettare le convenzioni teatrali superandole - ricorrendo ad espedienti esclusivamente musicali. Si pensi, ad esempio, al fatto che al protagonista non sono mai affidate grandi arie realmente importanti. È Cesare

Garboli, con un acutissimo, breve saggio (*Fabulas - Immagini del Novecento* in Garzanti) che ce ne spiega il motivo: per capire Don Giovanni non dobbiamo chiederci *chi è*, ma *che fa*, come agisce in relazione agli altri. Con i sottomessi simula e canta recitando (e quindi denunciando) la sua condizione di privilegiato alla prese con gli strumenti del potere: la frode e la violenza. Con gli aristocratici è spettatore ironico e immoto. Quindi prototipo e, al tempo stesso, esatto contrario dell'"attore". E decidendo quando entrare o uscire dal teatro recita e non recita nello stesso momento: per questo non può avere grandi arie. È spettatore della sua stessa azione - continuamente interrotta - che è quella del sedurre. Il tutto, poi, si placa di fronte al convitato di pietra: l'invito a cena visto come ultima conquista. Abbado, tra i pochi, evita i due principali trabocchetti di certa tradizione interpretativa, ovvero la farsa buffonesca e l'appesantimento tardo-romantico. Dirigendo l'opera come se fosse una prima esecuzione assoluta, Abbado spazza via alcuni luoghi comuni: ad esempio l'ouverture appare nella sua essenziale drammaticità, che ritroviamo intatta all'arrivo della statua del Commendatore. I recitativi cessano di essere la parte noiosa ed incomprensibile fra un pezzo e l'altro ritornando drammaturgicamente determinanti. La scrittura asciutta, tersa di Mozart nuovamente si appropria dei cliché (il mandolino per la serenata, il coretto erotico-pastorale per i villici) per superarli con figure di sorprendente novità (il prototipo di serie dodecafonica del Commendatore "Non si pasce di cibo terrestre") e la sovrapposizione poliritmica delle orchestre nella festa che chiude il primo atto. Abbado snuda l'evidenza strutturale senza infingimenti, svelandone quasi l'intima vocazione cameristica sia nella concertazione che nella vocalità assolutamente pertinente degli interpreti. In fondo è giusto che Don Giovanni al fine precipiti in orchestra: se il suo destino deve essere quello di sfuggire al teatro che detesta per essere libero di agire, è lì che deve andare, l'orchestra come "finzione delle finzioni", per dirla con Garboli, e cioè come metafora di quella morte che sembra tentarlo, stavolta senza ambiguità.

## Tra etica e vitalità

di Guido Di Palma

Don Giovanni sembra avere perso i bagliori sulfurei che l'hanno accompagnato sino all'Ottocento: l'insaziabile sessualità degli eroi di Tirso, di Molière e di Mozart non è più eversiva, e, soprattutto, non suscita alcun imbarazzo morale: "Per i cervelli contemporanei - scrive Giovanni Macchia - quei Don Giovanni non sono altro che degli erotomani". Inoltre l'impossibilità di resuscitare il Commendatore e i principi etici che rappresenta, condanna Don Giovanni a non aver un nemico: come ha osservato Rousset il complesso mitico della leggenda, rimasto senza antagonista, è stato anestetizzato. Tuttavia le scene (non solo) teatrali sono ancora popolate da Don Giovanni Tenorio che, a volte camuffato, esercita ancora una certa fascinazione. Sarebbe interessante ripercorrere le messe in scena dell'ultimo mezzo secolo alla luce di questa mutilazione etica che poi si traduce in quell'imbarazzo nei confronti del Commendatore per il quale Max Frisch si chiede "Cosa ce ne facciamo oggi di questo spaventapasseri?". Segno del disagio nei confronti del personaggio sono per esempio le esitazioni di Jouvett a interpretare il protagonista del *Don Juan* di Molière: in un primo momento infatti riserva a sé il ruolo di Sganarello e pensa a Gérard Philippe per *Don Juan*. Antoine Vitez in una messa in scena del 1978 sceglie per sé il ruolo del Commendatore facendone la cifra del destino tragico di un protagonista intellettuale e provocatore. Venendo a tempi più recenti e ad operazioni drammaturgiche che giocano sulla

contaminazione, si ricorda la messa in scena di Glauco Mauri di un *Don Juan* in cui le figure del seduttore e del suo servo si confondono con i clowneschi Hamm e Clov di *Finale di partita*. Nella chiave di lettura beckettiana, il Commendatore incarna l'angoscia di una vita sprecata nella ripetizione di un rituale del desiderio il cui senso è dimenticato. Così Don Giovanni, come Krapp, ricomponne e rievoca personaggi e situazioni del passato illudendosi di trovarvi un significato. Qualche anno fa, la piccola compagnia "Cirqué Ubu" di Saintes diretta da Alain Le Bon allestì un *Polichinelle* su *l'autre Don Juan*. Due personaggi apparentemente lontani, ma sino a un certo punto. La rapacità di Pulcinella, incarnata dal burattino Punch, l'appetito pantagruelico e insaziabile di vita, l'indifferenza a qualsiasi continenza sociale: Punch è un piccolo caos irridente che beffa persino la morte, riempiendola villanamente di botte: l'ordine del mondo è rovesciato. Ma cosa c'entra Don Giovanni? Lo spettacolo di Le Bon riconduce Don Giovanni alle sue radici popolari e al rovesciamento carnascialesco dell'ordine costituito. Dunque il Commendatore non è più lo spaventapasseri di pietra della morale controriformista, ma il nemico degli appetiti vitali, mentre l'impenitente libertino incarna nella forma più assoluta e paradossale il desiderio. Il mito, scrostato dalla sua spiritualizzazione cristiana, è rilanciato e l'eroe abnorme della ripetizione sembra avvicinarsi all'interpretazione di Blanchot dove "l'uomo che introduce nella notte la vivacità e il brio del giorno" rimane un archetipo ancora operativo, una macchina desiderante capace di travolgere tutto, persino la propria negazione.



# MOSTAR IL RITORNO AL TEATRO

di Stefano Gabrini (\*)

LE CITTÀ

DELLO SPETTACOLO



## *Distrutta dalla Guerra, la città rinasce stringendosi attorno ai giovani del teatro.*

**M**ostar, Bosnia-Erzegovina: la Belfast dei Balcani, città divisa dal fiume Neretva in Mostar Est (Musulmana) e in Mostar Ovest (Croata), cristallizzata nelle sue divisioni così come l'ha lasciata la sanguinosa guerra scatenata dai Croati contro i Musulmani. E' il punto nevralgico della fragile federazione Bosniaco-Croata. La distruzione della parte Est è la pesante eredità che la pulizia etnica ha lasciato alle genti la cui sola colpa è quella di essere di religione Musulmana. La tensione, al momento, è ancora forte: la città è tuttora sotto il presidio delle forze armate internazionali di pace. Il nuovo tessuto sociale della città - oltre la metà della popolazione è ora composto da profughi - e la scomparsa quasi totale della intelligenza, profilano una città in stato di allerta culturale. Ora, in questa "Mostar anno zero" - nuove aggressioni ustascia permettendo - la risensibilizzazione della gente alla cultura si impone come necessità fondamentale per evitare che lo sbandamento di valori consolidi il diffondersi di realtà mafiose dal momento che instabilità e a-cultura nutrono le edere malavitose.

Muhamed Hamica Nametak, ex attore della prestigiosa compagnia del Teatro di Marionette e di Figura di Mostar - una compagnia ora sparsa nel mondo, in esilio è tornato, nel '95, nella sua città, nella parte Est della città, con la profonda conoscenza dello stato delle cose e con appassionata volontà di fare il possibile per riaccendere il sacro fuoco dell'arte nella sua "grad opsjednunt pozoristen" ("città invasata dal teatro", così Mostar era definita).

Prima della guerra, la città di Mostar aveva, infatti, una ricchissima tradizione teatrale: c'era un Teatro Stabile, il teatro di Marionette e di Figura, il Teatro dei Giovani, quello Popolare e Folcloristico, un Teatro Sperimentale e di Ricerca, e infine il Teatro Amatoriale...

Di tutto ciò restano in vita solo il Mostarski Teatar Mladih, il Teatro dei Giovani: composto da 25 ragazzi, al massimo venticinquenni, diretti da Sejo Dulic, e ospitati all'Omladinski Centar; la compagnia amatoriale del faticante Narodno Pozoriste; e il Pozoriste Lutaka, quel Teatro di Marionette e di Figura che fu raso al suolo dai bombardamenti e ricostruito nel '96 dall'European Union Administration of Mostar.

Il Pozoriste Lutaka - ricavato da una ex sinagoga donata nel '52 dalla comunità ebraica alla città per attività culturali dedicate all'infanzia - è stato da poco inaugurato dal suo nuovo direttore, Nametak appunto, ormai unico professionista teatrale presente a Mostar Est. Il nuovo teatro, dotato di una sofisticata tecnologia, sarà il punto

di riferimento, nave-faro, della cultura teatrale (ma non solo) di Mostar: oltre alla programmazione di spettacoli di vari generi teatrali (ospiterà il teatro di Marionette e il teatro di Prosa, ma anche balletti, concerti, cineforum...), il Pozoriste Lutaka sarà la sede di un articolato progetto di laboratori di formazione teatrale. In gemellaggio con il SARTR (Sarajevskj Ratni Teatar, Teatro di guerra di Sarajevo) è nata la scuola del teatro di Marionette e di Figura con lo scopo di rinnovare quest'arte, famosa nell'ex-Jugoslavia, e di tenerne alta la tradizione. Parallelamente, continueranno stabilmente anche i "Laboratori Teatrali di Ricerca" (allestiti dallo stesso Nametak, da Alberto Musacchio e dal sottoscritto, con il contributo di professionisti internazionali invitati per work-shops specifici, così come è avvenuto nel Dicembre del '96 con il laboratorio diretto dal gruppo teatrale *Laminarie* di Bologna, premiati al Festival del Teatro Giovani di Mostar).

Protagonisti dei laboratori e della performance sono 12 tra ragazze e ragazzi mostarini, pochi dei quali maggiorenti, entrati nell'affascinante gioco del teatro privi di qualsiasi precedente esperienza scenica-teatrale.

Lo scoppio della guerra, la più crudele e disumana, quella etnica, ha reciso di netto l'infanzia di questa generazione, che nel 1991 aveva 11-12 anni, segregando l'adolescenza nelle cantine, unico rifugio possibile durante i quasi quattro anni di bombardamenti. E proprio in una cantina si sono svolti i laboratori teatrali (prima di approdare al teatro, agibile solo dal dicembre scorso). Tornare nella cantina, nel luogo della paura, per riemergere a nuova vita, acquistare fiducia in se stessi per ricominciare a sperare e sognare, attraverso il laboratorio teatrale, vero e proprio "viaggio" alla scoperta del proprio corpo, della propria voce, della propria capacità immaginifica. Un viaggio attraverso la memoria, diretto alla crescita, per riappropriarsi di ciò che è stato strappato a questi ragazzi: l'adolescenza. E li abbiamo visti lavorare con straordinaria vitalità, assaporando per la prima volta dopo quattro anni, la gioia di sentirsi vivi: gli esercizi teatrali affrontati con curiosità e con passione, l'allestimento del primo spettacolo, l'esibizione di fronte a un pubblico, l'amicizia tra di loro e tra loro e i "maestri", gli scherzi, la voglia di ridere, di cantare, di urlare, l'allegria, la crescita, le confessioni, la scoperta...

(\*) Regista, autore, vincitore del premio internazionale "Grozdanin Kikot", per i meriti nello sviluppo dell'educazione teatrale dei "Laboratori Teatrali di Ricerca" svolti con ragazzi mostarini nel '96.

## Per tornare ragazzi

di Hamica Nametak

Sono tornato a Mostar per continuare ciò che avevo iniziato durante la guerra, un laboratorio teatrale per i giovani, forse con quella stessa generazione che ero stato obbligato a lasciare, forse con un'altra, per afferrare quel tempo perduto, non-vissuto, per comprenderlo, lo come loro. Sono tornato per insegnar loro come rapportarsi con il proprio spazio, per insegnare come rapportarsi con il proprio corpo, per conoscerlo, per conoscere il proprio spirito, il proprio tempo, per renderli coscienti del proprio spazio, per insegnare come osservare la realtà da tutti i lati, per insegnar loro che la verità deve essere guardata da più punti di vista per essere certi di essa. Sono tornato di nuovo nella cantina, dove abbiamo iniziato, dove una generazione è entrata bambina e ne è uscita adulta. Siamo tornati nella cantina per poterla capire, attraverso il lavoro di laboratorio teatrale, per capire tutti i suoi spazi, per capire i suoi pori, per superarla, oltrepassarla, e finalmente uscire fuori, come un grido, come un urlo, nello spazio aperto. Pronti per una vita che è nelle nostre mani. Sono tornato per insegnare che ogni uomo, fino alla fine della vita, deve mantenere dentro di sé una parte dell'infanzia... Dico sempre ai ragazzi: ognuno è attore, soltanto che non sa quanto lo sia. Scopritelo...



ILLUSTRAZIONE DI FABIAN NEGRIN

## UNA PROTESTA CULTURALE

di Bruna Gambarelli (\*)

Nell'agosto 1996 abbiamo partecipato alla XVII edizione, la prima dopo la guerra, del Festival *Days of the Youth Theatre* di Mostar. Tornati in Italia, abbiamo elaborato il progetto "Ne tako nego ovako" ("non così ma così") che comprendeva un laboratorio teatrale da svolgersi a Mostar e un'indagine conoscitiva delle realtà teatrali di Mostar, Sarajevo, Tuzla e Belgrado. Il progetto si è concluso nel dicembre 1996 dopo alcune settimane di soggiorno in Bosnia. Il processo del laboratorio era già il risultato che tutti volevamo, ma mostrare il lavoro svolto insieme ci è sembrato naturale, e lo abbiamo *aperto al pubblico*.

Noi abbiamo incontrato il pubblico in due diversi momenti: come attori sul palco, sorretti dall'attenzione costante degli spettatori presenti, e come spettatori, in mezzo, a nostra volta, al pubblico di Mostar. Il teatro è stato, qui, una forma di protesta culturale ancora viva e feconda a cui aderire, assistendo a spettacoli in condizioni che da noi scoraggerebbero anche i più assidui sostenitori: d'inverno, esposti alle più rigide temperature (i teatri sono

evidentemente privi di gas) in una situazione davvero imprevedibile, ma, spesso privi anche di un edificio integro, essendo molti i danni e i crolli conseguenti alla guerra. Un pubblico eterogeneo come noi non ce l'aspetteremmo, composto di anziani, giovani e bambini, uomini e donne indifferentemente, segue attento, silenzioso, critico. Marko Kovacevic, direttore della sezione per la prosa del Teatro Nazionale di Sarajevo - da noi incontrato durante la nostra indagine sulla Ex-Jugoslavia, che ci ha portati in contatto con sedici realtà teatrali -, ci ha detto che a Sarajevo è stato il pubblico a contribuire alla nascita di una nuova arte teatrale, questo perché a Sarajevo ci sono molti rifugiati dalle zone rurali che non hanno mai visto il teatro e che non sanno cosa sia il teatro. Non si tratta solo di una nuova visione estetica, ma proprio di un nuovo tipo di energia che ha contribuito alla nascita di una nuova drammaturgia; in precedenza si era chiuso il contatto tra il pubblico e gli attori. Questo ruolo della cultura e del teatro in Bosnia Herzegovina al tempo della guerra è realmente un esempio di protesta umana e culturale.

(\*) Bruna Gambarelli, con Febo Del Zozzo e Fabiana Terenzi, è componente del gruppo bolognese Laminarie



# DESIDERI MORTALI

LA VOCE

DEL PUBBLICO



Teatro Valle  
**DESIDERI MORTALI**  
di Ruggero Cappuccio.

Con Claudio Di Palma  
Ciro Damiano  
Imma Marolda  
Gea Martire  
Nadia Baldi  
Paola Greco  
Anna Contieri  
Gina Ferri  
Sabrina Ferri  
Annamaria Senatore.  
Voce solista  
Antonella Ippolito  
Costumi Carlo Poggioli  
Musiche Paolo Vivaldi  
Disegno  
Mario Buonoconto  
Luci Stefano Martino  
regia  
Ruggero Cappuccio

Una schiera di donne in abiti di inizio Novecento, la rievocazione di vite trascorse, il pensiero che ricorre a piaceri terreni, il desiderio, condanna eterna ed estenuante per le anime dei morti. Ed in un solo istante siamo in Sicilia, all'epoca del tramonto borbonico, nel momento rivelatore del trapasso del regime, mentre già incalzano i tempi nuovi. E di nuovo nella malinconica e macabra atmosfera di un sogno durante il quale ritornano personaggi, riaffiorano ricordi. Sono i *Desideri Mortali* di Ruggero Cappuccio, originale interpretazione del *Gattopardo*, che vede l'alternarsi dei due protagonisti del celebre romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa che, a sua volta, diviene personaggio della sua stessa opera. L'intero spettacolo è dominato da una forte coralità: danze, canti, voci, bisbigli e preghiere confondono il protagonista, un Claudio Di Palma che si destreggia abilmente tra i tre personaggi del testo, tra i tre fantasmi che si alternano fra i ricordi e le ombre di un inquietante e gravoso passato. Il peso degli errori è reso ancora più insopportabile dalla consapevolezza di non potere più nulla di fronte al lento ma inesorabile tramonto di un'Italia che "non è mai stata così divisa da quando è unita". Affiora dalle parole del protagonista una profonda e pungente critica dei tempi e della società,

una sottile ma significativa polemica contro la colonizzazione della propria terra: è l'orgoglio del popolo siciliano ad emergere dall'invettiva, è il desiderio di rivendicazione delle proprie origini, una sorta di rivalsa e di affermazione di se stesso. Proiettati sullo sfondo, i disegni di Mario Buonoconto mostrano volti scheletrici e scenari funerei, di epoche ormai trascorse e vissute. E proprio l'aver vissuto rappresenta il tormento interiore dei personaggi, suscitando in loro il desiderio di ingannare il tempo ingannando loro stessi: ecco allora il valzer di morte, la patetica rievocazione dei balli che si tenevano a Palazzo Lampedusa e di ciò che un tempo era ma ormai non è più. Costantemente presenti, come ombre sullo sfondo, i musicisti accompagnano il coro di anime nel ritorno alla vita, sottolineandone il tono drammatico con melodie dirette dal vivo da Paolo Vivaldi, validamente assistito dal percussionista Carlo Martinelli. Come in una realtà onirica, i personaggi sono sfuggenti, irreali, fantasmi in carne ed ossa, vittime prima della loro vita ed ora della loro morte, prigionieri di un incubo infinito.

Eleonora Tantarò e Diletta Perretta  
Liceo Scientifico M. Malpighi

## CIRANO DI BERGERAC

di Edmond de Rostand  
con Pino Micol  
regia Maurizio Scaparro

### Cirano alla Pergola

di Marco Giorgetti

Buon successo alla Pergola del *Cirano* diretto da Scaparro: Elena Coradeschi, insegnante fiorentina sessantenne, frequenta abbastanza spesso il teatro: «ho già visto alcuni allestimenti di questo testo, addirittura alla Comédie Française, e ho studiato approfonditamente l'opera all'Università». Le sue impressioni sullo spettacolo sono sostanzialmente positive: «nell'insieme un bello spettacolo - afferma - anche se un po' troppo sopra le righe il personaggio centrale. Mi sembra che Rostand richiedesse per *Cirano*, accanto all'arguzia e allo spirito una maggiore autorevolezza e un peso

diverso. Ottima, comunque, la regia per una serata positiva, senz'altro uno spettacolo da vedere». Ettore Bassola, antiquario cinquantenne, torna per la prima volta alla Pergola dopo molti anni. Ricorda un'edizione del *Cirano* con Gino Cervi, e ha trovato «un po' "sguarnita" la recitazione di contorno al protagonista. Mi è piaciuta - afferma - la semplicità dell'allestimento, che riesce ad andare direttamente al senso del testo e della storia. In teatro deve contare soprattutto la recitazione. Mi è sembrato però di notare troppo dislivello fra il protagonista, un bravissimo Micol, e gli altri interpreti». Un'altra insegnante fiorentina, che ricorda solo la versione cinematografica del *Cirano*, con protagonista Depardieu, trova la versione teatrale di Scaparro «suggestiva, dissacrante: di solito si ha un'idea romantica di Cirano, mentre questo allestimento non corrisponde a una simile idea. Le



FOTO DI TOMMASO LEPERA / STUDIO LEPERA

Scaparro: «ho trovato lo spettacolo molto diverso da quello della prima edizione, che era senz'altro più drammatica. Questa mi è sembrata interpretata in chiave più vicina alla Commedia dell'arte. Sono rimasta un po' delusa. Ho i ricordo di un Cirano vestito di bianco in quella edizione, mentre quello attuale è vestito di nero. Non mi è piaciuta la mancanza quasi completa delle scene, lo avrei comunque visto più "allestito". Tanto più che la settimana prima avevo

partito che si conoscono a memoria - conclude - erano rese in un modo e con un linguaggio particolare, forse per la traduzione». Infine Mirella, casalinga, frequenta molto spesso il teatro, pur non avendo alcun abbonamento. Ricorda il *Cirano* di diciassette anni fa, sempre con Micol e con la regia di

assistito allo spettacolo Un mese in campagna, che aveva un bellissimo allestimento scenico». Un giudizio sostanzialmente positivo, comunque: «un valutazione positiva, senza entusiasmi; straordinaria la regia: tutto quello che ho visto di Scaparro mi è piaciuto».

## Spettacoli e attività collaterali

PERIODO 20 MARZO -  
23 APRILE 1997

### ROMA

#### SPETTACOLI

**DALL' 1 AL 20 APRILE**  
**I VIAGGI DI GULLIVER**  
*Teatro Valle*

**DAL 2 AL 20 APRILE**  
**EDIPO A COLONO**  
*Teatro Quirino*

#### INCONTRI

**3 APRILE**  
**Teatro e Università**  
**EDIPO A COLONO**  
*Università di Roma Tor Vergata*  
*Facoltà di Lettere, aula 8*  
*ore 16,00*

#### I CONCERTI DI ROMA SINFONETTA

**6 APRILE**  
**"IL '900 RUSSO"**  
*Musiche di Prokofiev-Skrjabin, Schostakovitch*  
*Teatro Quirino*  
*ore 11,30*

### FIRENZE

#### SPETTACOLI

**DALL'8 AL 15 APRILE**  
**IL PRIGIONIERO DELLA SECONDA STRADA**  
*Teatro della Pergola*

**DAL 16 AL 23 APRILE**  
**NELLA GIUNGLA DELLE CITTÀ**  
*Teatro della Pergola*

#### INCONTRI

**29 MARZO**  
**Giocar di versi**  
**DANTE RACCONTA... L'AVVENTURA DEL MONACHESIMO**  
*Teatro della Pergola*  
*ore 18,00*

**4 APRILE**  
**Giocar di versi**  
**LA BEAT GENERATION**  
*Teatro della Pergola*  
*ore 21,00*

**18 APRILE**  
**Giocar di versi**  
**OGGI IN VERSI**  
*Teatro della Pergola*  
*ore 18,00*

### BOLOGNA

#### SPETTACOLI

**DALL' 1 AL 6 APRILE**  
**IO**  
*Teatro Duse*

#### INCONTRI CON L'ATTORE

**20 MARZO**  
**TATO RUSSO E GLI ATTORI DELLA COMPAGNIA DEL TEATRO BELLINI/TEATRO STABILE DI NAPOLI**  
*Teatro Duse*  
*ore 17,30*

**3 APRILE**  
**EROS PAGNI, CAMILLO MILLI, UGO MARIA MOROSI, MARCO SCIACCALUGA E GLI ALTRI ATTORI DELLA COMPAGNIA DEL TEATRO DI GENOVA**  
*Conduce il Prof. Giuseppe Liotta*  
*Teatro Duse*  
*ore 17,45*



## Brevi

### Torna il Progetto Mediterraneo

L'Eti, d'intesa con il Consorzio Délyphinos Produzioni, composto da dodici organismi stabili di promozione e produzione del teatro per l'infanzia e la gioventù, ha dato il via alla II edizione della fase formativa del progetto I porti del Mediterraneo, destinato alle giovani generazioni. I motivi della ripresa del progetto sono legati, oltre che al significativo successo dello scorso anno con l'evento teatrale *Migranti*, a profonde ragioni di carattere sociale e culturale.

Si tratterà di condurre un processo formativo e di perfezionamento di artisti italiani che incontreranno un cospicuo numero di artisti "mediterranei" attraverso due/tre stage articolati in altrettanti periodi di lavoro. La durata di questi momenti formativi è prevista in 10 gg. ciascuno (in luoghi significativi del bacino mediterraneo, nel periodo agosto-settembre), durante i quali, sotto la direzione artistica di Marco Baliani, si approfondiranno pratiche ed esperienze teatrali concrete, attraverso una modalità di creazione artistica fondata sul lavoro di ensemble. Proprio il valore formativo di queste tappe è elemento fondamentale del progetto. I temi di approfondimento riguarderanno in particolare: la funzione e creazione del coro in relazione al personaggio; il rapporto tra coro e voce; il rapporto tra coro e movimento. Il Mediterraneo, come luogo

culturale e geografico, sarà la cornice di riferimento del progetto, enucleando tematiche e sostanze narrative che faranno da base al complesso degli esercizi, allenamenti e stimoli formativi. Saranno ammessi a partecipare attori e attrici, con età inferiore ai 35 anni, che abbiano già maturato esperienze significative nel campo del teatro ragazzi e giovani o che dimostrino una forte motivazione ad impegnarsi verso un pubblico giovanile e infantile. Le domande di partecipazione dovranno pervenire all'Eti, anche via Fax, all'Ufficio Promozione e Centro Studi, entro il 5 aprile 1997, corredate da un personale curriculum, da una o più fotografie. Per ulteriori informazioni è possibile contattare la Sig.ra Anna Selvi, che curerà il progetto, ai numeri: 06/69.95.12.86; Fax: 06/67.97.493-69.94.15.14

### Teatro e scuola

Costituito ed operativo presso l'ETI, l'ufficio per il coordinamento del Protocollo d'Intesa, firmato nel settembre del 1995, tra Ministero della Pubblica Istruzione, Dipartimento dello Spettacolo e Ente Teatrale Italiano. L'ufficio risponderà per qualsiasi informazione in merito ai rapporti Teatro-Scuola, ai corsi di aggiornamento relativi all'educazione teatrale per docenti delle scuole di ogni ordine e grado e per operatori teatrali e, infine, su altri progetti in corso di attuazione. Tel. 06/69951270-284-289-FAX 6797493

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



LA GIORNATA MONDIALE

DEL TEATRO



profondamente cambiato la società. Ma non ha potuto far scomparire la povertà e la fame. Non ha potuto evitare i conflitti e le guerre. E noi ci disperiamo qualche volta della nostra impotenza davanti a questa triste realtà.

Che cosa possiamo fare? Che può fare il Teatro?

## IL TEATRO IL MONDO LA PACE

di Jeong Ok Kim (\*)

*Arriva dalla  
Corea il  
Manifesto per la  
giornata  
mondiale del  
Teatro.*

**A**i giorni nostri, mentre vedo il mondo incamminarsi verso la sua unificazione, credo ancora di più alla necessità della pace per l'umanità. Secondo noi il mondo da creare deve essere quello dell'intesa e dell'armonia, affinché si sviluppi senza divisioni né discordie. Un mondo dove non ci sia uniformità, ma una diversità creativa che è l'essenza stessa del nostro essere. Questa non potrà realizzarsi se non attraverso la mutua accettazione gli uni degli altri. È lo spirito d'apertura e di comprensione presente in ciascuno dei nostri incontri teatrali, che ci permetterà di conservare la personalità e l'originalità di ciascuno. Nel ventesimo secolo, l'uomo ha scoperto il progresso eclatante del mondo materiale e della tecnica, che hanno

teorici. Noi speriamo inoltre di vedere questa situazione tragica di un ventesimo secolo che finisce e si trasforma nella fioritura di un promettente secolo ventunesimo; un mondo divenuto disumano che si evolve verso un mondo più altruista e generoso. Credo di abitare in un paese ai confini del mondo. Fino al diciannovesimo secolo la Corea è stata una dei paesi più chiusi al mondo esterno. Posta com'è in una regione remota dell'Oriente.

Oggi è qui che gli artisti drammatici di tutto il mondo stanno per riunirsi entro il 1997 per il ventisettesimo congresso dell'ITI. Seul, la nostra capitale, che è rimasta in disparte dal mondo per così tanto tempo, sta per diventare il nuovo centro dell'Arte drammatica mondiale. È necessario che questo incontro a livello universale possa suscitare la nascita di nuovi centri. In un mondo unificato, ogni nazione potrà essere un centro, e le nozioni di Oriente e Occidente, come quelle di Nord e Sud, dovranno essere superate. Questo mondo dove le divisioni geografiche spariranno e dove il Centro sarà là dove si trova ogni nazione, questo mondo vedrà sparire la ristrettezza di vedute di dogmatismo e la meschineria dell'ignoranza; questo mondo diventerà quello della diversità creatrice e dell'originalità di ogni individuo. Dobbiamo guardare a un nuovo millennio, e creare un Nuovo Mondo.

(\*) *Regista e presidente dell'ITI-Unesco della Corea*

## Per festeggiare il teatro

di Maurizio Giammusso (\*)

Il 27 Marzo l'Unesco celebra la "Giornata mondiale del Teatro", attraverso l'ITI, l'Institut International du Theatre. Sui palcoscenici e nelle aule universitarie di tutto il mondo si svolgeranno spettacoli, letture e convegni per riaffermare l'importanza del Teatro come luogo di arricchimento culturale e di scambio civile fra gli uomini. Come ogni anno, si leggerà anche un "manifesto del teatro" che di volta in volta viene affidato ad una personalità diversa, a cominciare da Jean Cocteau e Luchino Visconti negli anni Quaranta. Quest'anno il compito di scrivere il manifesto è toccato al regista coreano Jeong Ok Kim, presidente dell'ITI del suo paese, una designazione significativa, poiché proprio a Seul si svolgerà a settembre il congresso mondiale dell'ITI. Nato a Parigi nel 1950, come diretta emanazione dell'Organizzazione mondiale per la cultura e l'educazione (Unesco), l'ITI è presente in 74 paesi. L'Italia vi aderisce ufficialmente dal 1986. La sua missione è di alto profilo culturale e politico insieme. Scopo dell'Istituto, afferma la Carta costitutiva, è "di incoraggiare gli scambi internazionali nel campo della conoscenza e della pratica delle arti teatrali, drammatica, lirica e della danza, al fine di rendere più forte la pace e l'amicizia fra i popoli, approfondire la comprensione reciproca e sviluppare la cooperazione creativa fra tutte le persone che praticano il Teatro". A questa tradizione di alto profilo si uniforma anche il messaggio del presidente dell'Istituto coreano, che il Centro italiano dell'ITI è lieto di anticipare attraverso Etinforma.

(\*) *Presidente del Centro Italiano dell'ITI*

In occasione della Giornata Mondiale del Teatro, l'Eti è lieto di ospitare, nelle pagine di Etinforma, notizie relative al Centro Italiano dell'ITI, Istituto Internazionale del Teatro. Per maggiori informazioni sull'ITI: Tel. (06) 48.90.46.51

**EDITORIALE**

Il pubblico e lo spettatore di Giovanna Marinelli



**IL PERSONAGGIO**

Colloquio con **Cesare Molinari**  
Il teatro à la mode di Francesco Tei



**LA DISCUSSIONE** Il pubblico

**de Berardinis: Il teatro aperto** di Andrea Porcheddu  
**Pozzi: L'energia** di Diana Ferrero  
**Palazzi: Quel pubblico poco fa...**  
**Bruschetta: Sì, il teatro sì**  
**Argano: La promozione del pubblico...**  
**Carbonoli: Finanziare la domanda**  
**Gagliardi: Quando la platea non tace**  
**Sondaggio: A teatro? quasi mai** di Francesca Paci  
**La gente e la strada** di Flavia Bruni  
**Brillante come uno Smeraldo**



**ATTUALITÀ ITALIANA**

Formidabili quegli anni... di Antonio Audino  
**Teatro Yiddish**  
**Ovadia: Un canto universale** di Paola Bertolone  
**Myers: Per un teatro diretto** di Guido Boursier



**ATTUALITÀ ESTERO**

**A Mosca! A Mosca!** di Tatiana Proskournikova  
**Barcellona Capitale** di Francesc Massip  
**Il Griôt, nel cerchio magico** di Andrea Porcheddu



**LA STAGIONE TEATRALE**

Colloquio con **Rocco Familiari**  
**Don Giovanni: quel feroce seduttore** di Andrea Porcheddu  
**Il mito di un contabile** di Franco Cuomo  
**Nella buca d'orchestra** di Michele Dall'Ongaro  
**Tra etica e vitalità** di Guido Di Palma



**LE CITTA' DELLO SPETTACOLO** Mostar

**Il ritorno al teatro** di Stefano Gabrini  
**Per tornare ragazzi** di Hamica Nametak  
**Una protesta culturale** di Bruna Gambarelli



**LA VOCE DEL PUBBLICO**

**Desideri Mortali**  
Cirano di Bergerac



**LA GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO**

**Il teatro, il mondo, la pace** di Jeong Ok Kim  
**Per festeggiare il teatro** di Maurizio Giammusso

**eti**informa

MENSILE DI INFORMAZIONE  
DELLO SPETTACOLO  
anno II • numero 4

DIRETTORE RESPONSABILE  
Renzo Tian

VICEDIRETTORE  
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE  
Giovanna Marinelli  
Ilaria Fabbri  
Ninni Cutaia  
Donatella Ferrante

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO  
REDAZIONALE E MARKETING  
Angela Cutò

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE  
Giuseppe Commentucci,  
Ester Corleone  
Diego Cuccaro

UFFICIO STAMPA  
Andreina Sirolesi

PROGETTO GRAFICO  
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE  
Theo Nelki

HA COLLABORATO  
Elisa Serra

STAMPA  
Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE  
Marzo 97

**HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO**

Lucio Argano, Antonio Audino, Paola Bertolone, Guido Boursier  
Flavia Bruni, Franco Cuomo, Michele Dall'Ongaro, Guido Di Palma, Diana Ferrero  
Stefano Gabrini, Mafra Gagliardi, Bruna Gambarelli, Maurizio Giammusso, Marco Giorgetti  
Francesc Massip, Hamica Nametak, Jeong Ok Kim, Francesca Paci, Renato Palazzi  
Diletta Perretta, Tatiana Proskournikova, Eleonora Tantarò, Francesco Tei

ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE  
ETI via in Arcione 98, 00187 Roma  
tel. (06) 69.95.12.75 fax (06) 67.97.493

PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA  
ETI • Ufficio Promozione tel. 06/69.95.12.97 • 69.95.12.82