

etiinforma

anno II • numero 1 • dicembre 1996

*mensile d'informazione
dello spettacolo*



**LA DISCUSSIONE: IL TEATRO
COME LUOGO DI DIALOGO CIVILE**

IL PERSONAGGIO: JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

LE CITTÀ DELLO SPETTACOLO: PALERMO



Al suo secondo anno di vita, Etinforma si presenta rinnovato nella veste grafica e arricchito nei materiali informativi, nei commenti e negli orientamenti. Immutato rimane il suo obiettivo di fondo: quello di creare le condizioni per un vero e scambievole dialogo con il lettore-spettatore. Ora è circa un anno dicevamo che nella vita teatrale c'è un momento di importanza centrale, non sempre abbastanza considerato: rivolgersi allo spettatore non soltanto per farlo ascoltare, ma anche per farlo parlare, esprimersi. Non si tratta soltanto di far conoscere meglio allo spettatore il teatro, questo mondo dove molto rimane da esplorare; ma anche di far sì che il teatro impari a conoscere meglio e più a fondo lo spettatore, questo sconosciuto. Ma di quale teatro, di quale spettatore stiamo parlando? Qual è il teatro che le persone chiedono, quali sono le esigenze che il teatro, e non altre forme di spettacolo, può soddisfare? Così come ogni pubblico sceglie (ma non sempre in piena libertà) il "suo" teatro, allo stesso modo ogni teatro, ogni progetto teatrale, dovrebbe scegliere il suo pubblico. Scegliere a chi parlare, a chi rivolgere domande, da chi sollecitare risposte.

E queste domande, queste risposte, questo gioco, dove l'illusione nasconde, nei casi migliori, la verità, non possono che riguardare, direttamente o indirettamente, il nostro oggi, il nostro tempo presente. Nella parola che forse più di ogni altra contiene l'essenza del teatro, la parola "rappresentare", c'è un significato nascosto ma illuminante. In latino, "repraesentare" ha un'accezione secondaria: è un termine tecnico del linguaggio commerciale che vuol dire pagare in contanti, senza dilazioni. Questo ci aiuta a capire che il teatro paga qui e adesso: è l'esatto contrario sia delle cambiali che del denaro plastificato. E non può sfuggire all'obbligo di parlarci, sia pure con le sue metafore e le sue allusioni, del nostro presente, del nostro appartenere a un tempo, a una società, a un costume. E su questa appartenenza, o sul rifiuto di accettarla, basa le sue fantasie, i suoi scontri, finanche la sua comicità.

Quale sia esattamente questo teatro, e quale il suo necessario legame con la vita civile, non è facile

definire. Forse ci aiuta Peter Brook quando dice che il teatro "è qualcosa che la gente non può trovare né a casa né in strada, né al bar né con gli amici, né sul divano dello psicoanalista né tantomeno in chiesa o al cinema. Il teatro è un'arte tutta espressa al presente, l'arena dove si può produrre una concentrazione vivente. L'attenzione concentrata su un gruppo di persone crea un fascio di intensità del quale le forze che governano in permanenza la vita quotidiana di tutti possono essere isolate, e per ciò stesso essere percepite in modo più netto". Queste sono le condizioni del dialogo, il modo di dar voce a ogni individuo nel momento in cui si riconosce come parte di un gruppo. Di proposito non abbiamo usato la parola "impegno", anche se la natura del discorso avrebbe potuto tirarla in ballo. Perché la parola è datata, e il concetto potrebbe apparire svuotato dei suoi contenuti storici. Ma riportare il teatro a una civile funzione di confronto di idee, a un dialogo che coinvolga le emozioni, le fantasie e i progetti di chi vive in una data società e ne rappresenti liberamente i conflitti, è già un compito-impegno sufficientemente definito. Un simile teatro, naturalmente, non s'incontra sempre all'angolo della strada. Ma il suo costituirsi dipende anche da noi. Dietro alla crisi del teatro c'è anche una "questione morale". Le ragioni della "mancanza di vivacità" del teatro, diceva verso la metà del nostro secolo un grande scrittore come Nicola Chiaromonte, sono prima di tutto morali: rivelano uno stato di demoralizzazione. "Sono ragioni non dissimili da quelle che spingono la gente a parlare con disdegno della politica, perché tanto al mondo tutto andrà sempre nello stesso modo. Lo sdegno - e anche lo scoraggiamento - possono esser giustificati, ma la conclusione è falsa: che l'individuo partecipi o non partecipi alla politica, egli rimane soggetto al gioco delle forze politiche; la scelta è tra la passività e una partecipazione quale che sia. Lo stesso si può dire del teatro: la scelta è fra subirlo e farlo. Ma il teatro ha luogo sempre". Questo, ancora oggi, potrebbe essere chiamato il dilemma dello spettatore. E' a lui che rimane, comunque, l'ultima parola. Vorremmo creare le condizioni necessarie per pronunciarla.

TEATRO PRESENTE

di Renzo Tian

COLLOQUIO CON

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

di Andrea Porcheddu

IL PERSONAGGIO



LA MEMORIA DEGLI SCONFITTI

José Sanchis Sinisterra, classe 1940, drammaturgo, regista, docente, fondatore di El Teatro Fronterizo, particolarmente attento non solo alla storia della sua Spagna, ma anche, e soprattutto, al rapporto tra teatralità e narrazione epica, tra vita della scena e vita sociale. Lo raggiungiamo nella sua Sala Beckett, uno spazio dedicato alla ricerca e alla sperimentazione a Barcellona. Si presta, disponibile e simpatico, ad una conversazione sui temi a lui più cari.

D. *Sin dalla sua nascita, nel 1977 - anni piuttosto difficili per la Spagna - il Teatro Fronterizo ha spesso avuto un ruolo scomodo nella vita teatrale spagnola: vuole ripercorrere le tappe fondamentali della storia della compagnia?*

vi del gruppo e le scelte etiche ed estetiche andavano controcorrente rispetto alle tendenze dominanti del teatro nel periodo della transizione politica. Come ebbi modo di scrivere nel momento della fondazione del gruppo "per creare una vera alternativa al teatro borghese, non basta portarlo ad un pubblico popolare, né modificare il contenuto ideologico delle opere rappresentate se l'ideologia si infila e si mantiene nei codici stessi della rappresentazione, del linguaggio, e delle convenzioni estetiche che, dal testo fino all'organizzazione dello spazio, configurano la produzione e la ricezione dello spettacolo. *Il contenuto sta nella forma.* Solo con una trasformazione della stessa teatralità il teatro può incidere nelle trasformazioni che generano la

dinamica storica". Da qui un ambizioso programma di revisione e di messa in discussione dei componenti della teatralità: la naturalezza del testo drammatico e del modo di scrittura, la nozione di personaggio e le sue relazioni con la funzione scenica dell'attore, l'imperialismo della storia e la struttura della trama, i concetti di unità e coerenza estetica, il preteso carattere discorsivo della rappresentazione, la frontiera tra drammaticità ed epica, la plasticità dello spazio: "tutta una serie di domande apparentemente formali che però mettevano in discussione il valore, il senso, e la funzione, del teatro nella Cultura e nella Storia". Tutto ciò, così come la vocazione interdisciplinare della prospettiva, divennero sufficienti per certo teatro spagnolo degli anni '80, che non solo rinunciava ai contenuti politici e sociali (siamo in una democrazia, perché?...) ma praticava un mimetismo europeista, si orientava verso un notevole incremento della spettacolarità e rinunciava alla ricerca e alla sperimentazione a favore di un ampio consenso. *El Teatro Fronterizo*, intanto, proseguiva nel suo incerto cammino verso una estetica della sottrazione e della spogliazione. Fu il momento dell'insperato successo di *La noche di Molly Bloom* (1977) e di *Ñaque o De piosos y actore* (1980), che produssero una certa sorpresa nel mondo teatrale, senza che questo, però, garantisse il lavoro o al gruppo di passare la frontiera della sopravvivenza. Abbiamo passato momenti difficili, ma abbiamo superato la voglia di scioglimento: poi *El Teatro Fronterizo* ha aperto un proprio spazio, nel 1988, la Sala Beckett, la cui "filosofia" e traiettoria è difficile da spiegare in poco tempo, ma che si distingue, nel panorama delle sale alternative spagnole, per la ricerca sul testo e nell'appoggio alla nuova drammaturgia.



D. *Quale ruolo può avere il teatro - forma di comunicazione anacronistica (ma per questo eterna e contemporanea, come ricordava Pasolini), e assolutamente virtuale - nel contesto politico di una società?*

Confesso di essere piuttosto scettico rispetto alla influenza del teatro "nel contesto politico di una società". Oppure, quanto meno, ho perso l'ingenuo ottimismo della mia fase brechtiana, quando consideravo determinante questa influenza. Oggi credo che la relazione tra arte e società sia più complessa di quanto si pensi, ma non per questo

rinuncio a portare la mia riflessione e la mia pratica teatrale verso i processi sociali e politici del nostro tempo. Per presentare *El cerco de Leningrado*, che andrà in scena nel maggio '97 al Théâtre de la Colline, a Parigi, ho scritto - mi si consenta un'altra autocitazione - che "non affermerei che il teatro aspi-

ra a cambiare il mondo. Nel migliore dei casi, *aspira* a che il mondo cambi. Semmai *si ispira* a quello che cambia nel mondo. Oppure *respira* i cambiamenti del mondo... E solo di questo vive. Per quel che mi riguarda cerco soprattutto che il mondo cambi il mio teatro:

è un obiettivo modesto, ma non sempre facile. Costruire un ponte - fragile - tra la realtà obiettiva e la soggettività, e permettere che qualcuno passi dall'una all'altra: questa potrebbe essere una delle missioni del teatro. L'altra: mantenere viva e attiva la mancante capacità ricettiva dei cittadini, forgiare spettatori attenti, sagaci, creativi, capaci di cooperare con la proposta aperta, indeterminata che la scena offre. Questo incontro effimero che la rappresentazione stabilisce tra la scena e la sala, si giustifica solo con la interazione che è suscettibile di scatenare: una interazione generatrice di turbolenze forse micro-

Confesso di essere piuttosto scettico rispetto alla influenza del teatro "nel contesto politico di una società"



*Credo assolutamente che il futuro del teatro
si basi sulla necessità di stabilire vincoli intensi
e complessi tra spettacolo e spettatori*

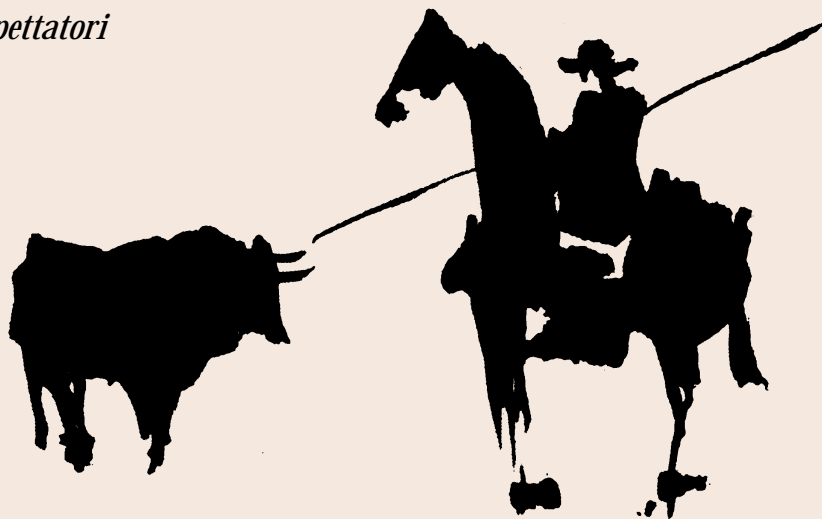
scopiche, il cui destino o il cui effetto sul tessuto sociale, però, nessuno può prevedere. Se, come affermano gli scienziati, un alito di vento a Hong Kong può tramutarsi in una burrasca a New York, le emozioni di un adolescente a Parigi non potrebbero scatenare una rivoluzione in Bolivia?"

D. *Mejerchol'd vedeva il pubblico come "creatore": qual è il suo rapporto con il pubblico? Come raggiunge ed incontra la sala?*

Credo assolutamente che il futuro del teatro si basi sulla necessità di stabilire vincoli intensi e complessi tra spettacolo e spettatori. Non mi riferisco alla famosa "partecipazione" fisica che sosteneva il teatro di rito o festivo degli anni '60 e '70, fino ad una cooperazione che converte la ricezione in una attività creativa e critica. Il teatro non è una forma di comunicazione virtuale: ritengo, anzi, che sia l'unica comunicazione non virtuale che l'impero mediatico non abbia distrutto. Attori e spettatori partecipano ad un incontro reale e si stabiliscono dei circuiti di informazione ed energia che sono veri ed unici per ogni rappresentazione. Se il testo e lo spettacolo offrono zone sufficienti di indeterminazione che stimolino l'immaginazione, la sensibilità e l'intelligenza dello spettatore e se mettono in discussione i rigidi schemi etici e ideologici, allora il teatro può diventare un'isola di civiltà critica in questo universo fatto di cloni che la nostra pseudodemocrazia di gregari sta fabbricando.

D. *Nelle sue opere i protagonisti - gente umile, che vive al margine, senza possibilità di far sentire la propria voce - si trovano al centro della Storia, travolti dall'incedere implacabile della Storia: il lavoro sulla memoria quotidiana, minimale, che ne emerge fa costantemente i conti con la Storia. Ufficiale: come riesce a coniugare epica e teatralità? Come una intuizione politica si trasforma in spettacolo?*

hanno fatto capire come la dignità possa sopravvivere e non scomparire ancora cinque secoli dopo la sconfitta di un popolo. Esiste un eroismo ammirevole nel lavoro sulla memoria come territorio della resistenza, che il teatro, arte fortunatamente anacronistica, può contribuire a preservare... di fronte alla forte propaganda dell'oblio che ci impone la frenetica attualità.



Sento una inclinazione particolare nell'affrontare i grandi avvenimenti della Storia - la guerra civile spagnola, la conquista dell'America, l'utopia rivoluzionaria, la caduta del comunismo, i desaparecidos... - attraverso il punto di vista delle "comparse", dei personaggi insignificanti e anonimi, dei vinti. Mi interessa maggiormente la sconfitta che non la vittoria. I valori che ho conosciuto e che ho imparato ad apprezzare, rispettare e difendere venivano dalla rovina e dalla sconfitta: li ho coltivati con perseveranza. Più tardi, i miei contatti con i popoli dell'America latina mi

BOVA: LA SOCIETÀ HA BISOGNO DI TEATRO

«La mia esperienza, la mia percezione negli ultimissimi anni, è che il teatro stia rispondendo ad una domanda crescente della società civile per una offerta di maggiore qualità culturale»: chi parla è il Ministro Mario Bova, da qualche tempo alla Direzione del Dipartimento Spettacolo della Presidenza del Consiglio. «Questa crescente domanda è determinata dall'allontanamento che la società civile ha manifestato nei confronti di altri settori, come la televisione o il cinema, incapaci di rispondere adeguatamente sul piano culturale. È curioso come il teatro sia riuscito a mantenere i suoi spettatori e a difendersi rispetto all'avanzata della televisione: nel teatro la società civile trova risposte culturali soddisfacenti».

LA DISCUSSIONE



D. Ma il teatro vive con difficoltà, "resistendo" tra mille incertezze. Quali, allora, le prospettive per il futuro?

Ho l'impressione che sia una costante del teatro di vivere di crisi, come se questa fosse un fattore esistenziale. Se ci impegnamo a stimolare e far crescere la qualità e le manifestazioni di maggior significato, credo che il teatro italiano possa aprire degli spazi molto interessanti. Una politica di stimolazione determinata verso la qualità può ulteriormente rendere interessante, significativo e valido questo settore. Un impegno è quello di internazionalizzare il nostro teatro: dobbiamo aprire all'Europa, cercando di valorizzare sul mercato europeo il nostro teatro, di far conoscere all'estero quelle realtà nuove di alto valore ancora non note. Gli stranieri ci chiedono perché dall'Italia non esca altro che Strehler e Ronconi: dobbiamo rispondere che dietro questi maestri c'è un teatro vivo che può essere ben accolto in campo internazionale. Naturalmente prospettive sono legate non solo a processi di formazione più moderni e diffusi, ma anche alla sensibilizzazione della società civile, in particolare dei giovani, verso un teatro di respiro europeo.

D. Ed in questo contesto quale ruolo avrà l'Etì?

Sono fautore di un ruolo preziosissimo per l'Etì: c'è bisogno di un'agenzia pubblica del teatro per il superamento di problematiche strutturali del sistema teatrale. Penso alla diffusione del teatro in aree disagiate; ad un'azione rivolta a giovani, studenti e scuola; e ancora: a progetti e cooperazioni internazionali, alla conoscenza del teatro straniero in Italia... Uno spazio, dunque, di grandissima importanza.

D. Ha fatto cenno alle problematiche strutturali del teatro: tramontata l'epoca delle sovvenzioni a pioggia, si sta riformando la Commissione Prosa e si discute del Fus. Verso quale direzione stiamo marciando?

C'è un processo che va segnalato e che va assolutamente contro la distribuzione a pioggia e verso una più efficace utilizzazione del Fus in termini di produttività, qualità e risultati, con contenuti importanti di novità. Innanzi tutto il principio della indispensabilità, per la crescita del teatro, della promozione di realtà che presentano momenti, sia pur differenziati, di qualità; mentre devono essere scoraggiate quelle situazioni che non si esprimono a livelli sufficienti di qualità. In secondo luogo intendiamo affermare che il giudizio di qualità sulla cultura non può essere di competenza dell'autorità politica o amministrativa, ma

debbà essere una prerogativa esclusiva della stessa cultura. Pertanto il giudizio di qualità sarà espresso da commissioni di esperti. È un aspetto innovativo strettamente legato al concetto di libertà della cultura. C'è un fortissimo impegno da parte di tutti i protagonisti dell'evento teatrale: si va di più a teatro malgrado la crisi economica, gli autori e le compagnie esprimono una maggiore vivacità, il governo si è impegnato per una legge per nuovo funzionamento delle commissioni, il confronto europeo: tutto questo mi rende ottimista.

Il teatro è considerato uno strumento ottimale per l'educazione dei minori. In questo modo viene usato per la scuola: in un ambiente chiuso, come quello degli istituti minorili, in cui le questioni di educazioni sono fondamentali, il teatro non dovrebbe mai mancare. È uno strumento di educazione e di crescita civile, etica e culturale. C'è la possibilità di avvicinare i giovani alla realtà teatro, facendo conoscere e amare il teatro. Esiste, poi, un terzo aspetto, del tutto eventuale: dall'ingresso del teatro negli istituti noi ci attendiamo certamente una crescita culturale ed educativa dei minori: l'aspetto poi che tale iniziativa possa svelare attitudini particolari - non solo nel campo della recitazione, ma anche in tutte le professionalità che ruotano intorno al teatro - è senza dubbio gradevolissimo, ma eventuale. Non è detto, infatti, che il teatro possa garantire sbocchi occupazionali per i minori: certo, per noi sarebbe il massimo, ma preferiamo sussurrare sottovoce tale ipotesi, dal momento che non vogliamo assolutamente creare illusioni. Ritengo, infine, che attraverso l'osservazione e l'utilizzazione di queste indicazioni si possa superare il rischio negativo di certe iniziative: lo sfruttamento del minore come 'oggetto' di teatro, mentre noi desideriamo che siano 'soggetti' dell'attività. Soggetti compartecipi dell'azione educativa: l'idea più moderna e possibile, che noi seguiamo, è quella della partecipazione in un piano di parità tra docente e discente. E questo anche in campo teatrale: cerchiamo un'educazione complessiva, perché entrambe le parti hanno

IL CARCERE APRE AL TEATRO

di Giuseppe Magno (*)

qualcosa da apprendere e da insegnare. Così si può sfuggire all'aspetto negativo, non eliminare, ma limitare lo sfruttamento del minore come 'oggetto' di un teatro che altri fanno. Staremo

molto attenti a questo aspetto, dal momento che l'interesse massimo del nostro ufficio è nei confronti del minore, e quindi intendiamo procurargli tutte le possibilità che servano a tirarlo fuori da una situazione di rischio, mentre non intendiamo assolutamente avallare alcun progetto che utilizzi il minore senza lasciare nulla se non pericolose illusioni, dalle quali derivano immancabili delusioni, che non fanno altro che aggravare la situazione.

Spero che questa iniziativa, intrapresa in collaborazione con l'Etì, sia davvero una prima sperimentazione, della quale tenere conto. Dobbiamo muoverci con prudenza: sperimentare, vedere, capire, considerare i risultati di queste attività prototipali e poi svilupperemo queste attività nel senso indicato dall'esperienza. Intendiamo comunque avviare un discorso serio, durevole, con il mondo del teatro. Quando, come, in quali tempi: questo lo capiremo alla luce della concreta esperienza.

(*) Direttore Ufficio Centrale per la giustizia minorile (Testimonianze raccolte da Andrea Porcheddu)

UN TEATRO POSSIBILE

di Carlo Bruni

Ho seguito ai bordi del campo la riflessione sull'*Attore sociale*, le giornate internazionali di studio su creatività e handicap, che si sono svolte a Bari poco tempo fa. Non ho pensato né vissuto il progetto: ne sono stato affascinato come spettatore e certamente mi pongo il problema del suo senso. Un disagio educato, portato fuori, liberato cioè dal guscio, è sempre un fertilissimo terreno per la creazione artistica e si dice spesso che la patologia è parte costitutiva dello spirito dell'arte, eppure non è così semplice raggiungere queste conclusioni quando si ha a che fare con quello straniero che comunemente chiamiamo disabile; con la sua spiazzante attitudine a restituire verità originalità a ogni azione. È facile cadere

nell'idea che "handicap è bello" e che l'assenza di un pensiero astratto, pronto a filtrare ogni esperienza, sia la qualità principale dell'agire teatrale capace di sopperire a ogni rischio di errore. Comporre insieme ad un portatore di handicap significa offrirgli una "stanza" adeguata, non troppo grande, non troppo piccola, in cui dare spazio alla sua esigenza di comunicazione. Ecco allora Wolfgang Stange, della compagnia inglese Amici Dance Theatre, proporre al suo danzatore meticcio "danza con questo foglio di carta" e quindi aggiungere: "l'unico errore che lui potrebbe compiere è di abbandonare immotivatamente questo pezzo di carta. Il mio compito invece consisterà nel delimitare organicamente la sua proposta all'interno della nostra composizione". La messa in scena è un dialogo talvolta misterioso che si sviluppa in un rapporto di reciproco ascolto. E qui interviene l'attore degli Oiseau Mouche che, ci suggerisce che le qualità fondamentali richieste dalla scena sono: "essere responsabili di quello che facciamo sul palco, essere con il nostro compagno di scena e guardarlo... ascoltarlo, ma anche respirare con lui". Naturalità organica e rigore si

accoppiano e la ripetizione, se fondata su una scelta profonda, non è più un problema. In quelli che spesso consideriamo gli immondezzi dell'umanità, si manifesta l'essenza dell'uomo e non si tratta di sottrarre queste persone alla loro sofferenza. Per quanto riguarda l'arte scenica ci troviamo di fronte a una grande scuola che, come ogni grande scuola, non bisogna assorbire pedissequamente. In loro c'è l'evidenza di un dramma che non possiamo ignorare, il peso di un limite concreto e tuttavia non automaticamente valutabile con i nostri comuni parametri: è questa extraterritorialità che si manifesta come essenza teatrale. D'altro canto, non è forse ancor più tangibile questa potenza comunicativa in una occasione in cui conviviamo con tante lingue differenti e loro sembrano quelli in grado di muoversi con maggiore libertà? Ecco che si riaffaccia questa parola: libertà. Ma non si tratta di indirizzare le nostre aspirazioni di volta in volta verso l'handicap o il carcere o il manicomio, quanto piuttosto di riconoscere l'opportunità che quei disagi ci offrono per sentire più profondamente quello che siamo e forse, stimolati dalla loro arte, per agire contestando un mondo che non ci rispetta.

di Marco Baliani

Prima di toccare l'esperienza maturata con lo spettacolo *Migranti* nel progetto *I porti del Mediterraneo*, vorrei solo riflettere un momento sulla definizione di "teatro civile": è come se attraverso questo attributo si collocasse un certo tipo di ricerca teatrale all'insegna, credo, di una riscoperta di impegno sociale.

Sono invece convinto che il teatro per sua natura, e ancora di più in questo fine millennio, non possa che costituirsi come "civile". Questo attributo non dovrebbe essere una particolarità di un certo teatro ma dovrebbe annullarsi nella stessa parola "teatro". Se questa distinzione, invece, accade è perché la gran parte del teatro che si pratica e si vede ha da tempo cessato di essere un teatro civile; esso non parla alla polis, non cerca una comunità a cui dedicarsi, non vuole intessere con lo spettatore uno scambio reale di esperienze profonde, infine non riesce più a parlare la contemporaneità, che non vuol dire metter in scena contenuti legati al quotidiano, ma attraversare in profondità la realtà che ci circonda. Un teatro civile, infatti, presuppone una dimensione etica, nel senso proprio di *ethos*, di avere o cercare una dimora, un luogo a cui o da cui parlare e che motivi il perché del proprio parlare. Vorrei anche aggiungere

L'INCONTRO CON L'ALTRO

che non è il contenuto o i temi, le sostanze o l'intreccio a rendere "civile" un teatro, ma piuttosto il processo di costruzione, il modo di lavorare, la stessa modalità produttiva. Si può fare un grande teatro civile a partire da un testo classico, da Shakespeare come da una tragedia greca, come si può essere assolutamente fatui e reazionari pur partendo da temi attuali e nobilitanti come la tossicodipendenza o il razzismo. È sempre il linguaggio e la creazione artistica a permettere un sentire civile, ma occorre allora che le forme della creazione, la scena, la drammaturgia, la regia, il lavoro attoriale, che l'insieme di questi mestieri divengano procedimenti necessari a ciò che si vuole narrare, e sarà questa necessità a far precipitare poi i contenuti in forme utili, civilmente pregnanti. La maggior parte dei nostri teatri "pubblici" non hanno nulla di civile nella loro visione teatrale; non possiedono un'etica fondante un progetto (e questo lo si evidenzia nella assoluta sproporzione tra i costi di allestimenti esuberanti e la mediocrità dei risultati), si limitano al commercio di pièce scontate, a promuovere cartelloni privi di qualsiasi impulso vivente, provi di possibilità di confronto col reale: sono teatri non necessari.

L'esperienza di *Migranti*, spettacolo che nasce dal progetto Eti *I porti del Mediterraneo*, in collaborazione col consorzio Dêlphinos, è stato un tentativo di grande apertura nel cercare di non separare la fase processuale, dando al percorso un forte connotato formativo, da quella della realizzazione spettacolare. In questa scelta c'è per me già una civile presa d'atto di una funzione del *teatro come luogo di scambio esperienziale*, dove attori provenienti da diverse culture (con lingue, pratiche teatrali, e visioni del mondo profondamente differenziate) potessero concretamente, in scena, compiendo azioni e creando testo, scambiarsi narrazioni e visioni, cioè esperienze. Il mio impegno come conduttore e regista è stato concentrato in due direzioni di lavoro. In primo luogo formare un ensemble, un organismo complesso capace di *creare scena*, di divenire luogo privilegiato della costruzione di testo (da intendersi questa parola non solo come




 Festival d'autunno
 1996:
 una scena
 di *Migranti*
 di Marco Baliani.

scrittura ma come corpo dei linguaggi scenici). Scegliere un teatro di ensemble, privilegiare la dimensione corale e creare a partire da questa una costruzione drammaturgica, un work in progress della drammaturgia, credo siano elementi fortemente civili poiché presuppongono una concezione del lavoro artistico fondato sulla condivisione del progetto in ogni sua fase, sulla cooperazione e sulla solidarietà tra artisti. In *Migranti* ogni attore era anche autore, cioè portatore di storie ed esperienza che venivano scambiate all'interno dell'ensemble attraverso linguaggi diversi; era questo tessuto narrativo a costituire elemento di coesione del lavoro, insieme ad una serie di esercizi psico-fisici basati sull'ascolto e la percezione degli altri. Questo modo di procedere nel lavoro cerca di *non separare il mestiere dall'arte creativa*, permettendo ai singoli saperi di essere fruibili e utilizzabili (qui ancora di più vista la lontananza da cui tali saperi provenivano). Tale forma teatrale è antagonista ad un teatro invece fondato sulla parcellizzazione dei ruoli, sulla separazione delle competenze, sul narcisismo attorale o registico e sulla competizione tra artisti, che è la norma produttiva del teatro nel nostro paese.

In secondo luogo il mio impegno si è diretto a creare le condizioni (pratiche, concrete, cioè sceniche) per poter *pensare il pensiero dell'altro*, cioè fare esperienza della *differenza*. Questo secondo esercizio esistenziale mostra chiaramente il valore etico e civile del progetto, ma è stato anche una ricerca e un allenamento attorale: non è forse compito costante dell'attore il pensare e agire in differenza del personaggio che è sempre altro da sé? Ecco dunque che in *Migranti* il valore civile dello scambio e dell'incontro tra culture diveniva immediatamente ricerca artistica e formazione. Con ciò voglio dire che la pratica di un teatro veramente civile non è mai disgiunta da un rinnovamento linguistico, essa è anzi direttamente *modificazione del pensiero scenico*, altrimenti ritorneremmo a dare al teatro civile un valore puramente contenutistico.

In *Migranti* le sperimentazioni più interessanti sono venute proprio nel lavoro sul coro, nel rapporto che i singoli migranti, personaggi

costretti ad abbandonare le loro patrie, intessevano tra loro e tra loro e lo spazio. La scena era vuota, una tolda di nave in disarmo.

Bastava un palo di legno oscillante appeso ad una corda (memoria di un albero di nave) ed ecco che all'unisono i

ventitré attori oscillavano perdendo equilibri e certezze in sintonia col palo, come un cuore pulsante della nave e del mare.

Una condizione scenica concreta, i corpi incapaci di stare, diveniva forte connotazione drammaturgica, condizione di instabilità e propria di ogni migrante in partenza. Questa specie di rete di lacci invisibili legava ogni attore tra loro per tutta la durata dello spettacolo: ogni gesto, anche minimo, poteva riverberare in una coralità gestuale che ne accresceva la forza, creando allo stesso tempo una palpabile tensione emotiva in ogni scena. È un esempio per mostrare come la qualità di un lavoro tutto fondato sull'attenzione e l'ascolto senza i quali nulla di simile sarebbe possibile, divengono partitura drammaturgica.

Il percorso formativo-produttivo messo in atto da questo progetto, infine, credo sia anche un esempio non piccolo di politica culturale, anch'essa mossa da una visione civile del teatro, cosa assai rara nel nostro paese. Il Mediterraneo come luogo di conflitti e di culture, di scontri e di scambi, è divenuto uno spazio concreto di lavoro e di incontro tra artisti.



10 **MARCO PAOLINI**
LA VOCE DEL
VAJONTintervista di *Andrea Porcheddu*

D. *Nei suoi lavori il teatro diventa luogo di memoria, di testimonianza, di prova vivente della storia. Come è giunto a questo tipo di allestimenti?*

Gabriele è stato quello di fondare la parola su qualcosa, e la memoria era un'ottima base dalla quale partire. Mandare indietro le parole e i pensieri significa dare radici, spessore: e funzionava, veramente.

D. *Ha usato lo stesso procedimento anche per Vajont?*

Ad un certo punto, per mio conto, ho iniziato il lavoro di *Vajont*: e succedeva che provavo pudore nell'usare la tecnica del racconto, del dare corpo alla memoria, ai personaggi: non potevo spettacolarizzare una materia da trattare con un riguardo particolare, con rispetto per i vivi e i morti. Dunque tutto il mio lavoro diventava una base, sapendo che non appena il "teatro" fosse diventato visibile sarebbe stato un errore. E allora non sono partito dai personaggi o dal racconto ma dalla cronaca e dalla possibilità-necessità di rendere comprensibile una materia complessa: allora ecco gli artifici retorici che rendono paralleli, esempi, che rendono memorabili, ovvero degni di ricordo, nomi e date. Poi c'è stato l'aiuto di Gerardo Guccini, Alessandra Ghiglione e Gabriele Vacis, ma ho fatto da apripista per terreni sui quali, di solito, non ci si muoveva.

D. *E come si è sviluppato questo percorso?*

Naturalmente questo work in progress è fatto di oralità, di scrittura verbale fondata su un canovaccio - non nel senso classico - costituito da cardini di svolte, nicchie, passaggi temporali utile ad organizzare un materiale di oltre tre ore.

D. *Come vive il suo ruolo di cantastorie?*

Ci sono delle differenze tra la figura del narratore, che si fa voce di qualcosa, e quella del testimone di una storia come *Vajont*. Bisogna avere la legittimità di testimoniare: una patente che nessuno può dare ma che viene dall'aver fatto un lungo ciclo di conoscenza dell'argomento, di incontro con centinaia di testimoni. Quando tutto ciò si stratifica, al punto che si ha conoscenza della materia, non si è più interpreti, ma testimoni. Questo è il paradosso dell'attore: può testimoniare solo ciò che ha vissuto oppure può diventare testimone di qualche cosa di cui si impadronisce? L'attore può dilatare il proprio corpo, la propria espe-

rienza fino a diventare un testimone? Certo, non credo che si possa diventare testimoni credibili di tutto: le stragi, il dissesto geologico non hanno bisogno di testimoni prezzolati al servizio di ogni situazione. Vorrei che *Vajont* fosse un'eccezione solo per me e che ci fossero cose analoghe di altri. L'oralità può tendere - ed è una grossa responsabilità - a far cogliere il senso temporale, consequenziale di eventi tra loro staccati, con grande vantaggio rispetto a linguaggi visivi o audiovisivi, che devono ricorrere all'uso della scheggia.



Marco Paolini
in un momento
del suo spettacolo
Il racconto del Vajont

Quando ho iniziato a fare teatro, questo si svolgeva, per il 70%, fuori dai teatri, nelle strade, nelle piazze. Era una stagione particolare in cui la gente usava la strada come luogo di formazione. Ciclicamente si vivono fasi simili ed io avevo concepito il teatro come un territorio, in cui sorvegliavano degli edifici. Oggi, invece, per molti il teatro è semplicemente un edificio e chi aspira a far teatro vuole solo entrarvi. Ma i teatri sono luoghi senza finestre, dove l'aria ristagna, e invece bisogna farla circolare: e per me incontrare il pubblico alla fine dello spettacolo, o rispondere alle lettere o alla posta telematica, è come far circolare l'aria. Il lavoro sul pubblico significa instaurare un rapporto stabile: inizio sempre i miei spettacoli a Mira, in un bel teatro sul Brenta. E il pubblico viene, sempre, e senza passaggi televisivi, ma solo con rapporti, incontri nelle scuole, nei centri sociali.

D. *Porta i suoi spettacoli in spazi decisamente non usuali, lontani dalle strutture canoniche, incontrando persone che non frequentano le sale teatrali. Come si rapporta con il pubblico in questo tipo di narrazione?*

Si: affronterò *Il Milione* e Marco Polo. Mi sembra straordinaria l'attitudine di questo viaggiatore ad attraversare luoghi scevri da pregiudizi, senza una sua visione da anteporre alle cose. L'atto che rende straordinario *Il Milione* non è, comunque, il viaggio, ma il raccontare, la narrazione orale, di cui la versione scritta è solo una traduzione. Nel mio racconto sono partito dalla casa di Marco Polo e, invece che descrivere la Cina, ho fatto svolgere il viaggio a Venezia e in laguna, chiedendomi se - al di là dell'immagine poetica o stereotipata - esista la possibilità di raccontarsi nella città, per continuare a raccontare la mia terra, per vedere se è davvero quella in cui ormai gli opinion-leaders sono i commercialisti oppure se esiste ancora qualcosa di vitale.

L'amore impossibile di Renata

Renata Palminiello, con *Non solo per me*, ha portato sulla scena una storia di drammatica semplicità: nel suo monologo, ispirato alla sua reale esperienza, rivive un rapporto, un amore bellissimo, appassionato, divertente e tragico. Perché la protagonista ama un uomo malato di Aids, destinato a soffrire e morire. Ma l'Aids non ferma la loro storia, che Renata rivive, con dolcezza e intensità, offrendola senza pudori al pubblico.

D. Cosa può fare un attore, cosa può fare il teatro per sensibilizzare, o comunque per far parlare di un tema terribile come l'Aids?

R. Ho pensato molto a questo aspetto: oggi credo che la cosa fondamentale sia "diseroicizzare" i protagonisti delle vicende. Avvicinarli anziché allontanarli, e dunque, in un tipo di spettacolo come il mio, non tanto lavorare sulla distanza e la differenza per far vedere, ma usare la vicinanza e la comunicazione per far sentire. Quindi provare esperienze dirette, da spettatori e attori, in modo da eliminare le domande che provengono dalla curiosità morbosa di matrice televisiva: "ma è vero? ma chi è? ma come è andata?". Andando al di là della morbosità vorrei incidere sul piano emotivo.

D. Ha dato un taglio molto sentito, molto intimista, a volte addirittura paradossalmente divertente nonostante la drammaticità. E ha anche presentato lo spettacolo a studenti: come hanno reagito? Come ha risposto il pubblico a queste sollecitazioni?

R. Il pubblico reagisce in maniera molto diversa. Normalmente apre dei rapporti umani molto profondi, a volte delle vere e proprie amicizie. Solo all'inizio, a Milano, al debutto, ho trovato resistenza. Resistenza alla commozione ad esempio di chi conosceva i rapporti tra autobiografia e rappresentazione. Penso che questo spettacolo, che è il racconto di un'esperienza - forse intimista ma non naturalista - provochi domande, generi voglia di parlare. Magari non subito, ma dopo la prima reazione di silenzio c'è voglia di parlare, come quando qualcuno ci ha raccontato la propria storia noi abbiamo subito voglia di raccontare la nostra. Il teatro fatto in questo modo, secondo me, riscopre la necessità di rapporti veri: se è frutto di una necessità individuale dell'attore genera la necessità del pubblico di essere presente. Questo dà vita ad un piccolo nucleo rivoluzionario di persone che hanno bisogno di stare insieme, di fare progetti, di costruire qualcosa che vada al di là della solitudine cui sembriamo condannati. È veramente qualcosa che vivo sulla mia pelle. (A. P.)

di Gabriele Vacis

TEATRO SCUOLA CITTÀ E CIVILTÀ

Nella foto in basso una scena de *Il canto delle città* di Gabriele Vacis

CIVILE non è un aggettivo che possiamo far seguire alla parola teatro come facciamo per *comico*, *borghese* o *classico*. È civile il semplice fatto che il teatro esista. Di questi tempi, poi, ogni forma di teatro, anche la più facile, la più commerciale, è civile. Nel suo ultimo libro, *Il mondo perduto*, Michael Crichton descrive quest'ipotesi: i dinosauri non si sarebbero estinti per colpa del meteorite caduto nella penisola dello Yucatàn alla fine del cretaceo. Si sarebbero estinti per conformismo.

Michele Serra comincia a collaborare al quotidiano *La Repubblica*. Il suo primo articolo parla della tendenza a riempire di sangue, sperma e droga libri e film. Dice che gli scrittori e i registi "terroristi" descrivono proprio le nostre società terrorizzate da un benessere che più li cura e meno li rassicura... E in più, magari, c'è il pigro e dubbio gusto di alimentare a dismisura un senso della morte che è appena appena terrore di morire... L'articolo finisce invocando qualche timido segno di vita che non sia artefatta... Ma non tutti in una volta, in gruppo, per moda...

Il giorno dopo Eugenio Scalfari riprende l'articolo di Serra sulle pagine dello stesso quotidiano. E d'accordo, dice... Le nostre società sono feroci perché gli individui e le famiglie si sono chiusi in se stessi e i rapporti interpersonali si sono interrotti a dispetto della massa sterminata di informazioni che transita sulle autostrade della comunicazione...

Gli orrori che dilagano nei libri e nei film sono ovviamente solo lo spunto per parlare di qualcosa di più complesso. Serra è preoccupato del fatto che la produzione e il consumo dell'orrore sono complementari, che gli scandalizzati e gli scandalosi si capiscono al volo, sono fatti della stessa pasta. E a nutrire questa omologazione potrebbe essere l'informazione che induce a fare tutti le stesse cose, che riduce ogni questione complessa a contrapposizioni bisbetiche tra "buonisti" e "cattivisti", tra quarantenni e ventenni...

Anche Scalfari ha la stessa preoccupazione in fin dei conti, è preoccupato che la massa sterminata di informazioni produca più che altro esistenze isolate, private di senso e di ogni progetto



*Le città,
la scuola
e il teatro
sono luoghi
della realtà.
Salvagarne
l'esistenza,
magari
reinventandone
l'uso, è un'azione
civile in sé.
Sia che
gli spettacoli
parlino
di ingiustizie
sociali o di
due ragazzini
che si amano.*

di bene comune... Quando descrive la sua teoria sull'estinzione dei dinosauri Ian Malcolm, protagonista del romanzo di Crichton, ha una preoccupazione: è preoccupato di capire se anche la specie umana si estinguerà... Sarebbe per questo che tanta gente si incuriosisce alla questione dell'estinzione dei dinosauri, perché siamo preoccupati della nostra di estinzione. Ian Malcolm, matematico acutissimo, confessa infatti di ritenere che il ciber-spazio rappresenti la fine della nostra specie... Ha osservato i dinosauri nutrirsi delle radici che scavavano ai bordi del mare interno... Questo modificherà la circolazione delle acque e distruggerà l'ecosistema da cui dipende la vita di altre venti specie. E bang! Tutti spariscono, questo provocherà altre alterazioni... Tutti i biologi sanno che i piccoli gruppi in isolamento si evolvono rapidamente. Metti mille uccelli su un'isola e la loro evoluzione sarà rapida, ne metti diecimila su un continente e l'evoluzione rallenta. Ora: nella nostra specie l'evoluzione si verifica soprattutto attraverso il comportamento. Per adattarci noi lo mutiamo. E, come tutti sanno, l'innovazione si verifica solo in gruppi ristretti. Se hai una commissione formata da tre persone, forse qualcosa si riesce a fare. Con dieci diventa più difficile, con trenta tutto si blocca. Con trenta milioni tutto diventa impossibile... Questo è l'effetto dei mass-media: far sì che nulla succeda. I mass-media soffocano la diversità. Rendono uguali tutti i posti, da Bangkok a Tokyo a Londra. C'è un McDonald in quell'angolo, un Benetton in un altro... Le diversità regionali spariscono. In un mondo dominato dai mass-media tutto viene a scarseggiare, tranne i dieci libri, i dieci dischi più venduti, i film più visti e le idee più correnti...

La gente si preoccupa perché nella foresta pluviale la diversità della specie è in diminuzione. Ma che dire della diversità intellettuale? Quella sparisce ancora più in fretta degli alberi. Ma noi non l'abbiamo ancora capito, e così contiamo di unire milioni di persone nel ciber-spazio. E questo coinvolgerà tutta la specie...

Malcolm, Serra e Scalfari hanno in fondo preoccupazioni simili: la relazione tra la comunicazione e la vita.

Gli uomini, individualmente, hanno sempre rischiato la vita a causa di realtà crude quali guerre, malattie, carestie. Ma l'umanità, nel suo complesso, sembra possa rischiare la propria vita a causa di una cosa evanescente come la comunicazione. È che diventa sempre più evidente la complessità del rapporto tra realtà e apparenza, tra verità e finzione. È che ogni nostra azione viene facilmente attratta nella spirale per cui Ian Malcolm dice le cose che dice in uno dei dieci libri più venduti del mondo... È che se noi diciamo una cosa, e questa cosa viene ascoltata, letta in un tempo diverso, in un altro luogo, perde esattezza, concretezza, probabilmente perde sostanza. Eppure è vero anche quel-

lo che dice Scalfari, che la via non è quella del ritorno ad una società povera, artigiana, agreste.

Allora è probabile che per il momento, in attesa di sviluppi, quello che possiamo fare è cercare di tenerci d'acconto quei luoghi in cui il dire, il fare, l'ascoltare e il guardare

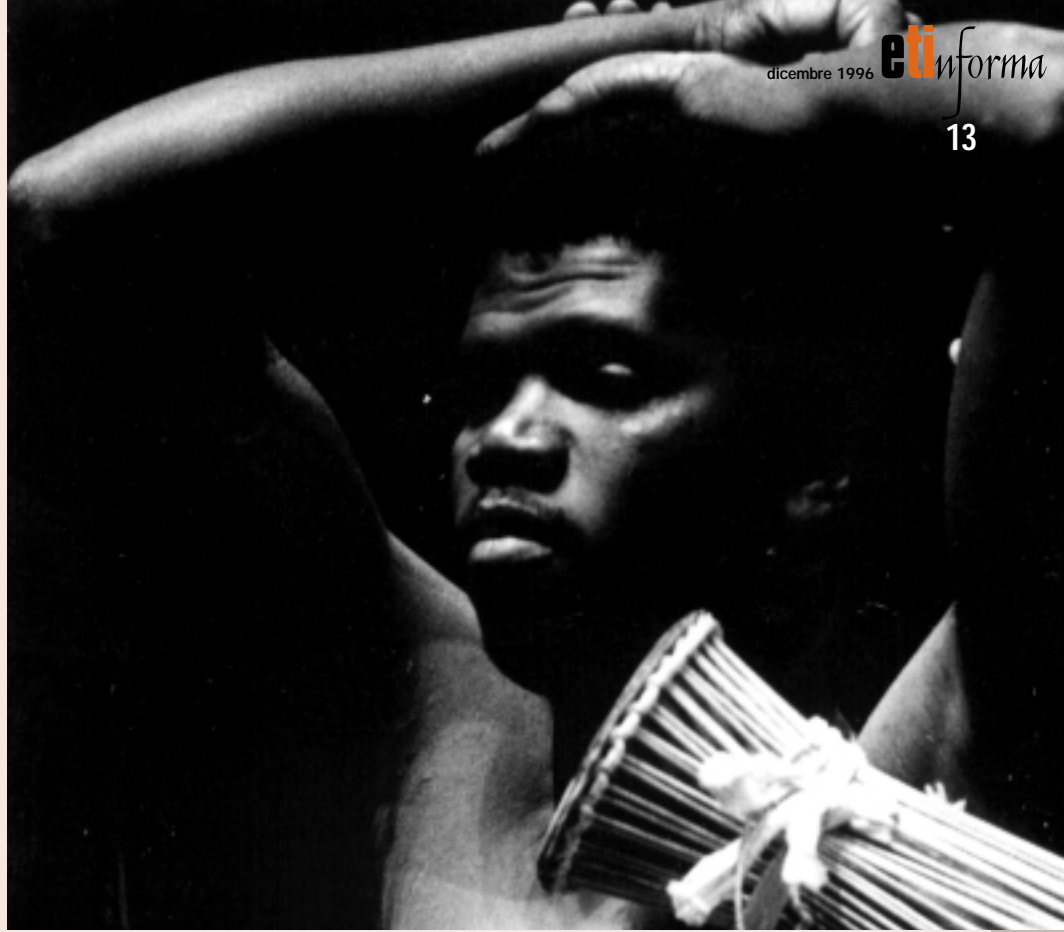
conservano tutto il loro peso specifico.

Il teatro è uno di questi luoghi: un media, ma non un mass-media. Il teatro è antico, come la scuola, anche lei è un media, ma non è di massa: perché la distinzione non è nel numero delle persone che usano il media. È nella qualità dell'uso: il rapporto pedagogico è personale, la persona che parla e la persona che ascolta devono essere nello stesso tempo e nello stesso spazio. A teatro ci si deve andare, come a scuola. La televisione viene lei da te, come Internet. La scuola e il teatro servono per comunicare incontrandosi, la televisione e Internet servono per comunicare senza vedersi. Non è meglio uno o meglio l'altro. Forse, per avere qualche possibilità per ritardare l'estinzione dovremmo imparare a comprendere la necessità dell'una e dell'altra cosa. Il teatro è un luogo che, a differenza di Internet, è stato inventato perché gli uomini stiano vicini fisicamente, un luogo reale, non virtuale. È un luogo antico, non è moderno, ma è soprattutto un *luogo* e non uno spazio. Come le città. Le città sono antiche, gli uomini lavorano per costruirle da più di cinquemila anni. La parola città deriva dal latino *civitas*, che è matrice etimologica anche di *civiltà*. Le città sono da sempre il luogo in cui le civiltà si scambiano e si contrastano. Ed è proprio dallo scambio e dal contrasto che si nutrono, città e civiltà, e crescono insieme. Eppure oggi sembrano irrimediabilmente invecchiate... Come il teatro. Sono invecchiate sì, sono antiche. Sono lente e macchinose come la realtà. Le città, la scuola e il teatro sono luoghi della realtà. Salvagarne l'esistenza, magari reinventandone l'uso, è un'azione civile in sé. Sia che gli spettacoli parlino di ingiustizie sociali o di due ragazzini che si amano.

Io non so se Michele Serra alla fine del suo articolo, quando parla di *...riuscire a scorgere timidi segni...* pensava a Calvino. Non so se Eugenio Scalfari quando replica che *...bisogna cercarli fuori da sé, fuori da quel labirinto di specchi che riflettono sempre e soltanto il nostro miserabile io...* pensasse alle *Città invisibili*. A me questo loro civile scambio di opinioni ha fatto venire in mente il finale di quel libro: *...L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà: se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due sono i modi per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione ed apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.*

IL GIARDINO DI RAVENNA

COLLOQUIO CON MARCO MARTINELLI



D. Cosa vuol dire, a suo giudizio, teatro "civile"? Vuol dire tantissime cose. Ma innanzitutto vuol dire un luogo che si confronta con la città. In un mondo che è sempre più un enorme villaggio, credo che abbia ancora grande importanza il rapporto con la città, con il luogo concreto, con le persone che si incontrano tutti i giorni. In questo ambito il nostro passaggio da "Teatro delle Albe" a "Ravenna Teatro" è stato proprio un segnale, una volontà di pensare a Ravenna come ad una piccola Atene, come i Greci pensavano la polis, come gli elisabettiani pensavano al loro rapporto con Londra. Quindi un forte radicamento nel territorio e un forte rapporto con la lingua: l'italiano, certo, ma anche il dialetto e questo non per chiuderci in una città ma per aprirci ad altre lingue e ad altri dialetti, come il wolof senegalese.

D. "Ravenna teatro" è all'avanguardia, in Italia, per la sua attività di integrazione e comunione culturale, lavorando stabilmente, e con successo, con un gruppo di attori senegalesi: cosa vuol dire impostare e proseguire questo tipo di cammino? È un aspetto del radicamento: vuol dire che le radici hanno senso solo se si confrontano con altri mondi, senza lasciarle ammuffire in un'area chiusa, asfittica. Quello che avviene a Dakar, Pechino, Tokyo ci interessa perché fa comunque parte della nostra vita. In questo caso per noi è stato importante metterci in relazione con il fatto nuovo che avveniva nelle nostre città e nelle nostre spiagge: un

popolo che dal Sud del mondo invadeva il nostro spazio e aveva, naturalmente, buoni motivi per farlo.

D. Qual è, a suo giudizio, il ruolo politico e sociale dell'artista in questa società? In un tempo in cui gli artisti e gli intellettuali vendono formaggini in Tv è molto difficile rispondere a questa domanda. È difficile capire quale sia la nostra incidenza: penso comunque che la si possa misurare bene nel 'piccolo'. Oggi la comunicazione più resta 'intima', che vuol dire aperta a migliaia di persone, a fronte dei milioni raggiunti da un talk-show, più è efficace. Credo che il nostro ruolo sia più limitato rispetto ad epo-

che in cui il teatro era al centro della comunicazione sociale, ma possa arrivare più a fondo: siamo artisti della profondità. Come diceva Voltaire, nel *Candido*, "coltivare il proprio giardino".

D. Che può voler dire tante cose... Sì, ma certo non vuol dire esclusioni, ghetto, chiusura: il nostro giardino è aperto alle voci che arrivano da tutto il mondo. In giugno, ad esempio, apriremo una casa del teatro a Dakar: Guediavaie Théâtre, di cui la nostra compagnia è tra i soci fondatori, una compagnia teatrale diretta dai nostri attori senegalesi, che potranno così tornare a casa, smettendo di fare gli immigrati, senza però perdere il legame con noi. È un vecchio sogno, di tre o quattro anni fa, che si sta realizzando.

D. Ed ultimamente avete portato i vostri spettacoli anche a Copenaghen, capitale d'Europa: come siete stati accolti? Abbiamo portato due spettacoli: *I 22 infortuni di Mor Arlecchino* e *All'inferno* di Aristofane. Abbiamo fatto un grande sforzo per usare l'inglese e il danese come lingue ponte, per comunicare con gli spettatori, e siamo stati molto ben ripagati».

D. Per fare la parte dell'avvocato del diavolo: non c'è pericolo di retorica, di sfruttamento interessato di certe situazioni? Anche quando parliamo di teatro civile o politico, vediamo che il luogo comune, la retorica o la stupidità sono dietro l'angolo, pronte a saltarti addosso. È solo il percorso concreto che si fa ad essere garanzia di serietà di un lavoro: le dichiarazioni programmatiche può farle chiunque, ed anzi se ne abusa senza ragione. Credo, invece, che tutti noi abbiamo la grande possibilità di arricchire il nostro Occidente senza rincorrere mode, ma aprendoci al dialogo e al confronto con le altre culture». (A.P.)

Una scena di *Giôt Fuller* di Luigi Dadina e Mandiaja N'Diaje

LA DISCUSSIONE Il teatro come luogo di dialogo civile





IL GIROTONDO DELL'UOMO

di Valentina Venturini

Nella foto:
Marianne Hoppe e
Martin Wuttke in
Quartett
di Heiner Müller,
andato in scena al
Teatro Valle all'interno
del programma
del Festival d'Autunno
1996

Con l'edizione 1996 del Festival d'Autunno, il teatro dirige il suo sguardo attraverso l'Europa e il Mediterraneo per scoprire le linee di un'interazione armonicamente sconvolgente. Dalle scene del teatro Valle si sono affacciate le storiche compagnie del Berliner Ensemble e dello Jugoslovensko Dramsko Pozoriste, portando non solo il proprio "fare teatro" ma anche la possibilità reale di un confronto tra culture individuali prima ancora che teatrali. Il Berliner Ensemble - voluto da Brecht, nel 1949, come teatro socialmente impegnato con la precisa funzione di mettere lo spettatore in condizione di giudicare criticamente la rappresentazione della vita sulla scena rapportandola alla realtà sociale -, attualmente diretto da Martin Wuttke, ha imparato a viaggiare nell'edificio costruito allora ed è cresciuto adattando i principi originari al mutare dei tempi e dell'Uomo. A Roma la compagnia ha proposto *Quartett*, uno dei testi più rappresentati di Heiner Müller, quel "discepolo eretico" di Brecht che, dopo essere stato per più di vent'anni dramaturg del Berliner, ne fu anche direttore artistico dal 1995 fino alla sua morte. Erede della lezione brechtiana, Müller ne ha messo in questione l'ottimismo rivoluzionario attraverso tensioni critiche laceranti. Il suo teatro, servendosi dei capolavori del passato per riscritture di provocatoria attualità, disintegra la compattezza delle ideologie e dei simboli mostrando la Storia come un

ambiguo cumulo di contraddizioni. Müller, applicando all'attualità la lezione del materialismo dialettico, nato con Brecht e portato avanti dal Berliner, ha dato vita ad imprevedibili effetti critici che, estremizzando quella lezione, continuano a forzarla fino al punto di rottura. «Un teatro 'dopo' Brecht e 'con' Brecht» ma sempre impegnato socialmente e politicamente perché, come amava ripetere Müller «il teatro è sempre politico in quanto riflette in sé la società».

«È importante per il pubblico poter riconoscere il proprio tempo»: come bagliori di echi lontane, i messaggi rimbalzano da un palcoscenico all'altro completandosi, pur senza un'intenzionalità programmata. Il Teatro Drammatico Jugoslavo, diretto negli ultimi dieci anni dallo scrittore Jovan Cirilov (creatore, nel 1957, del Bitef), ha una lunga storia. Fondato nel 1948 da due noti registi - Bojan Stupica e Eli Finci - come "teatro rappresentativo", paragonabile per certi versi al celebre TNP, divenne ben presto un polo di attrazione per attori di tutte le generazioni provenienti da vari centri culturali: Belgrado, Zagabria, Reijeka... Un teatro che ha attraversato gli orrori della guerra, sopravvivendo, paradossalmente, insieme alla sua devastazione. «Sono rari gli spettacoli che uniscono l'attualità al valore artistico. Noi tentiamo di farlo anche attraverso la guerra»: la compagnia ha portato in scena *Bure Baruta*, prima opera macedone rappresentata da questo teatro: il titolo significa *Il barile di polvere*, la polveriera dei Balcani, dell'Europa, fatta di fotogrammi in successione ciclica di un mondo dove la violenza e gli spari hanno sostituito le parole. Molte ferite sono rimaste aperte ma l'istituzione ormai storica ha mantenuto il nome di "Teatro Jugoslavo" facendo di se stessa, ora più che mai, un luogo di scambio e di riflessione. E dal *Girotondo* di Schnitzler si prende spunto spettacolare per la ricerca delle cause di un mondo disintegrato: «che uomini sono quelli che abitano i Balcani che si uccidono così facilmente, che si odiano senza risparmiarsi e che soffrono di un incurabile istinto di autodistruzione?».

In basso:
Giulio Scarpati
e Max Malatesta in
Lorenzaccio
di Maurizio Scaparro

Cosa è che muove il giovane Lorenzo al tirannicidio? La passione politica, certo, ma non è forse, o soprattutto, il disagio, quel disagio prettamente giovanile, fatto di rabbia impotente, di noia, di contestazione totale, di paura e di incertezza?

Lorenzaccio, affascinante capolavoro poco frequentato del romantico Alfred De Musset, scritto nel 1834 e portato in scena, quest'an-

nulla, dà un valore particolare anche a questo allestimento: appare chiaro che il fatto di portare oggi sulle scene *Lorenzaccio*, può dar spunto ad una riflessione diversa, a domande che abbracciano questioni squisitamente etiche. Cosa è che risulta così affascinante, tanto da risultare inquietante, di questa parabola del potere? Lorenzo, così sottile ed enigmatico, si determina nel gesto violento della rivolta: la figura del giovane capace di terribili efferatezze, solo e disperato, svogliato e violento, annoiato e disincantato, ritrova la forza dell'atto politico, convertendo la protesta sterile in impegno attivo. Fino all'omicidio. Con la contestazione giovanile del '68 la rivolta scese in strada, negli anni di piombo l'utopia si fece lotta armata, poi gli ardori si spensero. Al mondo mistico dei figli dei fiori si contrappose l'energia rampante degli yuppie: ma ai giovani non rimanevano troppe scelte. In Mercuzio e Benvolio, come in Romeo, è sempre una sottile linea di assurda violenza a segnare queste fragili esistenze. In Amleto l'inquietudine della vendetta si fa omicidio.



LORENZACCIO OVVERO IL DISAGIO E L'UTOPIA POLITICA

di Andrea Porcheddu

no, da Maurizio Scaparro, è la storia di un uomo incapace di vivere in modo "piano" la propria esistenza.

Disadattato perché sognatore, illuso ribelle, libero e solo, come spesso sono gli anti-eroi: non vincitore, certo, perché Lorenzino de' Medici (che ha il giovane volto di Giulio Scarpati) soffre della insostenibile libertà concessagli, del vuoto - di ideali, di valori - che lo circonda in una Firenze al declino. Uno sconfitto che sembra diventare eroe nel momento in cui sceglie di combattere il potere crudele e corrotto del despota Alessandro.

Se nella lettura voluta da Scaparro *Lorenzaccio* diviene quasi un simbolo, quanto mai contemporaneo, di una "generazione sfortunata", privata com'è di valori concreti, che vive con estrema fatica una fase continua di transizione tra l'inglobamento in una società menzognera e la fuga come unica via di salvezza, non va trascurato l'aspetto fortemente politico, ed incredibilmente attuale, del testo. De Musset pur ricreando una Firenze cinquecentesca, avvertiva le contraddizioni ed il fallimento della Rivoluzione Francese: censurato dalla Restaurazione, scomodo per il potere e per il contro-potere, il dramma di De Musset svela trame fitte che anticipano gli elementi umani, caratteriali dell'esistenzialismo, della contestazione sessantottina, la dissolutezza dell'uomo di potere. E il fragoroso rumore di sogni infranti di una gioventù abituata a convivere con il

Lorenzo è diverso, perché riesce a coinvolgere la sua emotività nella Politica, ritrovando la forza ed il coraggio di una scelta. L'assassinio politico: come porsi di fronte ad una scelta simile? Con quale animo giudicare questa azione? La violenza omicida può dunque avere una giustificazione etica e morale? Sono domande sulle quali si sono soffermati i maggiori pensatori di diritto, spesso senza trovare risposte.

Ma l'elemento ulteriore su cui riflettere è la sterilità del gesto rivoluzionario: l'eroe non risveglia le folle sopite, il tirannicidio non scuote le coscienze. Il popolo distratto, sfruttato, resta muto, lontano dalla Politica (e Lorenzo, nel suo disincantato cinismo, lo sa bene).

Questo, forse, l'ultimo interrogativo da porsi: cosa rimane dell'uomo, del suo impegno, dei suoi valori? La dignità non consiste nel non avere padroni, ricordava Fo in una bella battuta del *Mistero Buffo*, ma nel lottare contro il padrone: Lorenzo lo fa, si ribella, senza esiti. Al tiranno, al pessimo governante, succederà un altro tiranno: esito tristemente frequente. Hannah Arendt contrapponeva alla rivolta - sempre legata alla violenza, al sangue, alla morte e come tale inaccettabile -, una rivoluzione quotidiana, fatta di piccole ma importanti vittorie, che deve cominciare nelle case e nelle menti di ognuno di noi. E questa, forse, è un'altra lezione di *Lorenzaccio*.



LA SCOMPARSA DI DANTE CAPPELLETTI

di Ubaldo Soddu

Convinto che la funzione storico-geografica dell'Italia rifulga nel protendersi tra Europa e Mediterraneo, Dante Cappelletti ha lottato fino all'ultimo non soltanto per l'avvicinamento e il confronto di culture diverse ma proprio per il rispetto delle idee altrui



La tragica scomparsa di Dante Cappelletti ha provocato emozioni profonde nell'ambiente teatrale romano, tra i tanti amici che ne avevano seguito la vita generosa. Critico teatrale di acuta sensibilità, studioso di meticolosa esperienza sin dalle opere degli anni '70/'80 sulla Sperimentazione teatrale in Italia, docente poliedrico, aggiornatissimo, egli contava su molti estimatori e pochissimi avversari, cui del resto più sorrisi che frecce aveva saputo scoccare.

Non era soltanto umile e mite, qualità rare quanto dispreziate in ambienti gravidi di individualismo altezzoso, ma straordinariamente aperto alle esigenze del prossimo: capace di incontrare tra i banchi dell'Università o fuori del teatro persone variamente bisognose di consigli e aiuto e disporsi, conoscendole appena, a sostenerle e rischiararle, donando se stes-

so, trovando loro persino lavoro, ove e quando possibile, pur povero com'era, ricco soltanto di coraggio morale. Se poi qualche amico, collega o allievo s'ammalava, sfogandosi con lui, ecco Dante abbandonare la scrivania e correre a servirlo, ad accudirlo piamente, a rasserenarne la giornata.

Quando alcuni quotidiani del mattino - segnatamente il giornale più diffuso a Roma - uscirono dando la notizia della sua morte con volgarità indecente, credo che molti lettori abbiano potuto constatare il livello del razzismo, la quantità di ferocia imbecille presenti, in gocce e gas, nell'aria inquinata della nostra vita. Ancora una volta si è avuta conferma che il diverso, per bontà in questo caso e onestà intellettuale, va infangato e lapidato soprattutto quando non può più replicare. In questo senso, sembra che nulla sia cambiato in Italia dalla scomparsa di Pier Paolo Pasolini. E l'ultima fase di ricerca di Cappelletti sul teatro arabo contemporaneo, soprattutto in Tunisia ed Egitto (dove aveva partecipato, nel giugno scorso, al Festival del Cairo), è servita a qualche giornale per aggiungere sospetto ed equivoco, piuttosto di rimarcare l'apertura mentale, la curiosità scientifica, gli interessi umani di uno studioso italiano.

Convinto che la funzione storico-geografica del nostro paese rifulga nel protendersi tra Europa e Mediterraneo, Dante Cappelletti ha lottato fino all'ultimo non soltanto per l'avvicinamento e il confronto di culture diverse

ma proprio per il rispetto delle idee altrui e per una maggior sensibilità verso le Arti in questo nostro paese provinciale e disgregato: con viaggi a ripetizione, scrivendo interviste e articoli, preparando saggi sul teatro in Tunisia (di cui Luigi Maria Musati e Marcantonio Lucidi stanno ora curando una selezione), promuovendo gruppi specializzati di lavoro e suggerendo, sino agli ultimi giorni di esistenza, progetti di attività rischiosi e originali.

Se n'è andato con le armi in pugno, insomma, da intellettuale disarmato e valoroso, pronto ad affrontare qualunque contumelia a petto nudo. Il teatro, i giornali, la Rai, le aule dell'università, i Festival, le letture, le tante occasioni di incontro e confronto gli son serviti per perdere e donarsi. La sua morte permette a tanti giovani di capire, impegnarsi, forse perdonare.

Dante Cappelletti nel ricordo dei suoi studenti.

“Invece di respirare i fumi dei bar e delle discoteche vi farò respirare la polvere del palcoscenico”: esordiva così, il professor Cappelletti con i suoi studenti. E inizia una storia.

Una storia che ognuno di noi scriverebbe in modo diverso, e che invece ha un segno comune.

Abbiamo mosso i primi passi verso il teatro perché è esistito Dante Cappelletti. Abbiamo avuto entusiasmo e attenta curiosità nel vedere i più disparati spettacoli,

perché Dante Cappelletti ci “trascinava”.

Siamo amici, studiamo ancora insieme, lavoriamo in gruppo, perché questo Dante Cappelletti ci ha insegnato.

Il suo potere è stato quello di intrecciare la vita di ognuno con quella degli altri, la sua con la nostra, attraverso il teatro.

Coglieva con questo insegnamento l'essenza stessa del teatro, il suo essere già di per sé crocevia di incontri: il testo con gli attori, gli attori con il pubblico, il pubblico con i suoi pensieri. Ci ha guidato in questo percorso di conoscenza in uno studio mai fine a se stesso. Ricco di voglia di stare insieme, di confrontarsi, di mettersi in discussione. Abbiamo scoperto con lui che il teatro è una realtà multiforme,

un non luogo in cui perdersi per poi ritrovarsi più grandi dentro. Era disarmante e poi entusiasmante scoprire che mentre apparentemente si parlava di altro in realtà si parlava proprio di teatro. Il teatro era la meta delle nostre uscite e dei nostri incontri, (lui

ci accompagnava, levandoci dall'imbarazzo della nostra povertà di studenti, facendoci trovare sempre un biglietto gratis).

Il teatro, ancora, è stato l'argomento dei nostri pranzi frettolosi, del nostro the affumicato e delle cene fuori orario. Ore che scorrevano tra i ricordi dell'amato Monte Amiata e l'entusiasmo per la scoperta di un nuovo autore. Indelebile il ricordo dei nostri capodanno festeggiati a marzo.

Non c'è sole nel dolore. C'è sole, c'è calore, c'è affetto nel ricordo.

Grazie Cappelletti.



Da tutti gli studenti.

Agenda

Teatro della Pergola

INCONTRI CON PAOLO EMILIO POESIO
22 GENNAIO

POESIO INCONTRA ROSSELLA FALK

Teatro Quirino

STAGIONE DEI CONCERTI

DOMENICA 22 DICEMBRE

ore 11.30

ORCHESTRA ROMA SINFONIETTA

- W.A. Mozart: Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra
 - B. Bartok: Danze rumene per archi; Divertimento per archi
- direttore Nicola Paszkowski
violino Antonia Salvatore
viola Raffaele Mallozzi

ore 21,

CONCERTO DI NATALE

Orchestra Roma Sinfonietta

THE "HIGH SPIRITS":

GOSPELS E SPIRITUALS

DOMENICA 12 GENNAIO

ore 21

ANTONELLO VANNUCCHI

JAZZ QUARTET:

OMAGGIO A DUKE ELLINGTON

con Antonello Vannucchi (p)

Gegè Munari (d)

Giorgio Rosciglione (cb)

Cicci Santucci (t)

Teatro Duse

SPAZIO DELLA SOLIDARIETÀ

10 - 15 DICEMBRE

WWF

INCONTRI CON L'ATTORE

CONDOTTI DAL CRITICO

GIUSEPPE LIOTTA

12 DICEMBRE

ore 17.30

AROLDO TIERI

E GIULIANA LOJODICE

19 DICEMBRE

ore 17.30

ARTURO BRACHETTI

9 GENNAIO

ore 17.30

FRANCESCA REGGIANI

MARIOLETTA BIDERI

PAOLA TIZIANA CRUCIANI

Teatro Valle

13 GENNAIO

In occasione della ricorrenza del 270° anniversario della inaugurazione del Teatro Valle, avrà luogo una serata-spettacolo nel corso della quale verranno ricordate le tappe principali della vita teatrale e musicale della storica sala romana.





SARAJEVO DIMENTICARE PER RINASCERE

di Onofrio Cutaia

Lo spettacolo *Migranti* ha concluso la sua tournée al Teatro Nazionale di Sarajevo ospite del Festival internazionale delle Arti, forse l'unica attività culturale che non ha mai smesso di funzionare neanche durante le fasi più critiche della guerra.

Come è noto *Migranti* è stato realizzato a seguito di un lungo laboratorio formativo condotto da Marco Baliani e da uno staff artistico e tecnico rivolto a ventitré attori di nove diverse nazionalità.

Perché Sarajevo. Le risposte possibili sembrano retoriche, eppure tutte hanno un fondamento di verità, di necessità. Certamente l'Eta, che ha promosso la fase formativa del progetto e il Consorzio Delphinos, che ha prodotto lo spettacolo, hanno risposto ad una richiesta che da molti mesi con insistenza proveniva proprio da quella città.

Ed è stata Sarajevo che ci ha spiegato molto bene perché eravamo là. In effetti oggi, concluse le fasi cruente del conflitto, è arrivato il momento di mettere in moto progetti concreti di sviluppo per un territorio che senza cospicui aiuti internazionali difficilmente potrà trovare reali percorsi di crescita. E un ruolo di straordinaria importanza dovrebbe essere individuato negli scambi culturali, utili non meno delle vicende economiche, a giudicare anche dal bisogno espresso dai giovani di Sarajevo. E' necessario agire oggi, e ancora chissà per quanti anni, perché dopo i fuochi della guerra, come di consueto, insieme alla scomparsa di notizie urlate dai mezzi di comunicazione di massa si corre il rischio che il desiderio di essere solidali si affievolisca proprio nei confronti di chi ha vissuto o forse è meglio dire subito la guerra e le sue rovine.

Peraltro, nonostante le visibilissime ferite inferte alla città, i segni di ripresa sono evidenti. A cominciare dal Teatro che ha ospitato *Migranti* sul quale si sono abbattute trentadue granate. I danni non hanno piegato la necessità di ricostruire almeno le strutture più

importanti anche se le dotazioni del Teatro sono andate in gran parte distrutte. Segnale importante che esprime il desiderio della comunità di mantenere vivo uno dei pochi luoghi che potranno contribuire alla rinascita della città.

In quei giorni trascorsi a Sarajevo ho cercato di guardare quanto più possibile i visi delle persone, soprattutto dei giovani, numerosi a Teatro, la sera in cui si apriva il sipario di *Migranti*. Si percepiva in loro il disagio, lo smarrimento, ma anche un gran piacere di stare insieme per partecipare ad un evento pensato anche per loro, per quelle città che per secoli sono state in grado di ospitare culture diverse, esprimendo un grande livello di reciproche tolleranze. E' ragionevole pensare che occorreranno tanti anni perché quella città trovi un nuovo equilibrio, ma è confortante notare che i visi di quei giovani non esprimevano rabbia, semmai una gran voglia di dimenticare, anche a costo di lasciare irrisolte alcune questioni sul senso di ciò che è accaduto.

Trenta tra questi giovani hanno ospitato nelle loro case per la permanenza a Sarajevo gli attori e i tecnici di *Migranti*. L'incontro in Teatro e quello privato nella quotidianità è stato molto emozionante e anche i visi degli attori e dei tecnici in quei giorni sono molto cambiati. L'incontro tra le persone rimarrà nell'ambito delle esperienze intime di ognuno.

Sono certo però che in quei giorni, a Sarajevo, i personaggi del dramma che la sera si rappresentava in Teatro hanno abbandonato con difficoltà, dopo lo spettacolo, la storia che incarnavano.

PALESTINA TEATRO DEL MEDITERRANEO

di Ibrahim Najjar (*)

Quando parliamo della terra, delle gente, della cultura palestinese, non possiamo dimenticare la nostra storia, la storia della Palestina. Dopo il 1948, quando Israele, con l'aiuto inglese, scacciò i palestinesi dalle loro città, iniziò la diaspora: i palestinesi furono dispersi in Siria, Giordania, Egitto oppure costretti a vivere nei campi profughi, in pessime condizioni, con la sola speranza di tornare alle loro case: una speranza ancora in vita. I palestinesi si integrarono nelle nazioni arabe in cui vivevano, influenzando e rimanendo influenzati da quelle culture mentre gli altri, nei territori occupati e a Gaza, vivevano nell'ordine e nelle regole di una dominazione militare. I rapporti intellettuali che si instaurarono nelle nazioni arabe favorirono la nascita della Associazione del Teatro Arabo Palestinese, nel 1966, dalla quale scaturirono numerose produzioni e spettacoli incentrati sulla vita e sulla condizione palestinese. Possiamo affermare che quel teatro fu eminentemente socio-politico, dal momento che non solo portava sulla scena temi legati strettamente all'attualità e al pensiero politico palestinese, ma forniva anche uno spaccato della vita quotidiana, dell'umanità, dei problemi, del bisogno di libertà e di patria. Gradualmente il problema palestinese divenne un problema internazionale, tanto che molte nazioni si occuparono dei diritti del popolo palestinese. Conseguenza di tale ampliamento di orizzonti fu che anche il teatro si fece ancor più impegnato dal punto di vista politico e maggiormente strutturato sulla denuncia sociale.

Nei territori occupati e a Gaza, invece, la situazione era completamente diversa: la legge israeliana chiuse tutti i teatri e i luoghi di ritrovo culturale, vietando incontri cui partecipassero più di cinque persone. Unica eccezione era la città di Gerusalemme, considerata parte integrante di Israele, dove non vivevano le leggi speciali dell'occupazione ma

quelle ordinarie israeliane: qui, allora, si concentrarono gli artisti palestinesi, creando Al Hakawati (il teatro nazionale), Al Quasya Theatre, Rowa Group ed altri che diedero vita a decine di produzioni di teatro per adulti e per ragazzi.

Durante l'Intifada centinaia di intellettuali, attori, attrici ed artisti furono arrestati e tutte le attività sociali furono interrotte e vietate. Finalmente, con il processo di pace, ancora faticosamente in corso, le cose sono cambiate: abbiamo, dunque, iniziato a rinnovare il nostro teatro Assiraj, che è diventato il primo dei territori occupati.

Oggi il teatro palestinese affronta molti temi: diritti umani, innanzi tutto, e aspetti sociali, economici, politici ed aspiriamo ad un ambito internazionale, pensando a testi per vari tipi di pubblico e di scrittori italiani, inglesi, americani...

Non siamo chiusi, ma la situazione in cui viviamo ci spinge a far grande uso di testi di chiara intenzione politica, cercando però un punto di vista umano ed internazionale. Ora siamo pronti ad una collaborazione con il teatro israeliano, con coloro che capiscono e affermano che il popolo palestinese è come gli altri, fatto di persone, uomini e donne, non di terroristi. Così abbiamo creato un progetto, con il Teatro Nazionale Ragazzi di Tel Aviv, chiamato *Crossing the bridge* (Attraversando il ponte), realizzato con la supervisione e l'aiuto della New York University.

La speranza, ora, è continuare la collaborazione con i teatri di Israele, ed allargare la prospettiva al bacino del Mediterraneo in un progetto comune, nel quale l'Italia potrebbe avere un ruolo importante, che guardi ai tanti conflitti, nati attorno al nostro mare, con la speranza e la volontà di pace. Un progetto che potrebbe anche prevedere un intervento concreto in aiuto del teatro palestinese - penso alla creazione di infrastrutture, alla realizzazione di laboratori e stages, ad una scuola di drammaturgia, a scambi culturali e artistici - con la prospettiva di creare un vero, e grande, teatro Mediterraneo

(*) direttore del teatro Assiraj



BUDAPEST SCENE D'ITALIA

Colloquio con Csaba Antal

Due spettacoli italiani a Budapest, *Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio e *Fuoco Centrale* del Teatro Valdoca, in uno spazio inconsueto, le sale del Palazzo delle Arti. E', questa, la seconda edizione di una rassegna di teatro italiano nella capitale d'Ungheria, sostenuta dall'Ente Teatrale Italiano, ed organizzata, con grande coraggio, dallo scenografo Csaba Antal (sue le scene di *Questa sera si recita a soggetto*, del Teatro Katona, visto recentemente a Spoleto).

«Credo che la nostra scelta - afferma Antal - si sia concretizzata su due spettacoli molto particolari e molto interessanti. Lo scorso anno abbiamo ospitato Cesare Lievi e il suo geniale lavoro è stato accolto bene, e sono certo del successo di pubblico anche per l'edizione '96 del nostro piccolo festival, organizzato grazie all'Eti».

Ma qual è il rapporto tra teatro italiano e pubblico ungherese?



«Non ci sono molti spettacoli italiani in Ungheria. Sono membro fondatore dell'Unione dei Teatri d'Europa, e quindi alcuni spettacoli di quella associazione sono arrivati a Budapest e tra questi i lavori di Strehler. Ma naturalmente è tutto un altro genere di teatro. Quello che vorrei è far conoscere la cultura teatrale italiana in Ungheria e penso che sia molto importante - per noi, per tutta Europa - che si stabiliscano rapporti culturali costanti tra Paesi, tali da favorire la circolazione di spettacoli. Al tempo stesso credo che il pubblico italiano possa essere interessato a spettacoli ungheresi».

Ultimamente il Teatro Katona ha presentato un bellissimo spettacolo a Spoleto, di grande raffinatezza e di notevole intelligenza: quale la funzione del teatro nella società ungherese?

«La situazione globale ungherese non è facile, e naturalmente le difficoltà della vita quotidiana si riflettono nel teatro. Lo Stato è piuttosto occupato e preoccupato di altro e quindi la situazione della cultura è sempre più dura. Il sistema teatrale ungherese è legato alle compagnie stabili, al repertorio - un sistema piuttosto differente rispetto a quello italiano - ma questa organizzazione è messa oggi in grave crisi: è molto difficile far sopravvivere un teatro, una compagnia e combattere la disoccupazione o la chiusura. Peraltro il teatro ha ancora un ruolo importante nell'ambito della società, e quindi si mantiene vitale, attivo, creativo, eccitante».

D. Allora, cosa succede a Palermo?

La Giunta di Palermo ha deciso di investire sulla cultura per la città e i progetti degli ultimi due anni stanno dando risultati. È un investimento che coniuga i fatti culturali con la scoperta o riscoperta della città: come, Napoli è rinata attorno a Piazza Plebiscito, il "nuovo rinascimento" palermitano ha come emblema la Chiesa dello Spasimo: chiusa da oltre trecento anni, era stata dimenticata. Tutto ciò significa il recupero dell'orgoglio di essere palermitani. Mi pare importante sottolineare, infatti, che esiste un'operazione che "utilizza" le attività culturali per arrivare ad un progetto più ampio: la riappropriazione del senso di appartenenza alla città. Molte città del Sud, come Palermo, degradate, distrutte dalla mafia e dalla cattiva amministrazione, avevano perso questo valore: cerchiamo di riscoprire il piacere di appartenere alla città.

D. E come la cultura teatrale influisce nella vita sociale di Palermo? Ha un doppio ruolo: il primo è quello di segnare la riscoperta dei luoghi. Ecco allora le *Mille e una notte* di Scaparro nella chiesa dello Spasimo; Cecchi e il suo *Amleto* al Garibaldi, teatro distrutto ed ora recuperato; *L'assalto al cielo* di Salmon nei Cantieri della Zisa, uno spazio industriale di 50 mila metri quadrati. Il secondo influsso è dato dal fatto che tutti questi progetti sono di reale contaminazione tra la città e l'esterno: Carlo Cecchi non è venuto semplicemente a fare uno spettacolo, ma per un laboratorio di sei mesi con i giovani artisti palermitani, sette dei quali hanno fatto parte del cast. Ugualmente Thierry Salmon: un laboratorio nella città, e alla fine nel cast internazionale del suo lavoro c'erano anche i giovani di Palermo.

D. E quindi anche l'underground palermitano trova una possibilità di esprimersi, di crescere... Questa è la nostra volontà. Palermo ha delle realtà sommerse: tante nel campo della musica contemporanea, altre nella prosa. E ci sono importanti realtà giovanili

in arti abitualmente meno considerate come il video e la danza. L'operazione sui Cantieri della Zisa darà una casa ai giovani, uno spazio per provare e lavorare: spesso i giovani non hanno solo bisogno di denaro ma di servizi e strutture, e ai Cantieri, nell'arco di un anno, abbiamo aperto uno spazio teatrale e una sala per mostre d'arte contemporanea. Abbiamo infine iniziato una serie di progetti di scambi culturali tra Palermo e l'Europa.

D. Palermo è una città legata ad immagini dure e violente, a situazioni difficili. Ora sembra rinascere: dove porterà tutto questo? Fino a sette mesi fa ci chiedevamo se Palermo fosse cambiata o meno. Oggi ci chiediamo se questo cambiamento abbia messo radici tali da arrivare ad un punto di non ritorno. Una città che ha questa storia alle spalle potrebbe in un attimo ripiombare nel suo passato, dimenticare quanto fatto. Dobbiamo lavorare sulle strutture stabili, sui punti di aggregazione, sui teatri - e il Cantiere della Zisa è la scommessa più importante - ma per i prossimi tre anni dobbiamo soprattutto riuscire a raggiungere quel punto di non ritorno del cambiamento (A. P.)

LE CITTÀ DELLO SPETTACOLO



D. Partiamo considerando un elemento fondamentale: quanto la cultura teatrale - prosa, musica e danza - influisce ed è recepita nella vita culturale palermitana?

Mi sembra che ci sia una specie di riemergere della capacità di ascolto che in modo rapsodico la città ha avuto nei confronti del moderno. Negli anni Palermo è rimasta punteggiata da occasioni in cui una cultura del moderno è stata fortemente presente. Poi, come accade nelle vicende delle città del Sud, iperbolicamente dedite allo spreco, tutto questo è rimasto ancorato a delle solitudini. Quindi direi, paradossalmente, che a Palermo c'è, e c'è sempre stata, nonostante l'isteria della città, un'idea di teatro.

D. Cosa intende per isteria di Palermo? Intendo un certo modo di porsi, comunque, per destino antropologico, in un versante che è al di là della

comunicazione. Franco Scaldati riconverte questa isteria in un dato poetico ma è un'eccezione nell'ambito del teatro codificato. Negli ultimi anni, invece, è esploso il liberarsi da quell'eredità che poteva raggelare la città, e questa ha trovato - anche attraverso un risveglio organizzativo del contesto nel quale presentare il teatro - una congenialità con il teatro stesso. Ha ritrovato sia il modo di vedere il teatro, sia il modo di realizzare il teatro. Tutto questo è da leggere nel quadro di una serie di legami con le istituzioni: non si fa mai nulla senza il dialogo con le istituzioni. Da un lato il Comune che vuole rileggere la storia della città attraverso il fatto culturale e vuole ripensare la propria presenza. Dall'altra il Biondo, emblema di questi aspetti contraddittori - a volte fallimentari, a volte vitali - che grazie a Guicciardini ha ritrovato un rapporto con le voci della città. Ma anche le altre istituzioni hanno ritrovato un dialogo civile. Tutto questo è benefico, fertile, fecondante.

ROBERTO ANDÒ LA CITTÀ È IL NOVECENTO



**FRANCESCO
GIAMBRONE**

Assessore alla
Cultura Comune
di Palermo

22 D. *E allora si ritrovano spazi abbandonati, tornano gli artisti...*

Se tutto questo produce un teatro vitale, sembra scontata la risposta positiva. Poi ci sono esperienze e scuole: ho citato Scaldati; c'è il Museo Internazionale delle Marionette, che decostruisce il carattere stereotipato della sicilianità, grazie al quale il teatro dei Pupi diventa una forma per confrontarsi con altre forme internazionali. C'è in definitiva molta vivacità: pensiamo ancora al teatro di Collovà, ad un autore come Roberto Alajmo, al lavoro di Mimmo Cuticchio.

D. *Andiamo al Festival del Novecento, che ha avuto un grande successo: come è nata questa iniziativa?*

Da una riflessione sul Novecento come secolo in cui si è stabilita una forte attrazione tra le arti, senza confini, come frontiera di una ricerca alta: per quel che ci riguarda da un lato c'era la voglia di continuare un percorso di formalizzazione, dall'altro quella di coniugare questa forma con un'idea di teatro civile. Per questo si è inaugurato con lo spettacolo di Kusturica, che ha fatto un evento assolutamente anomalo, nel segno di un tentativo di raccordare un set come Palermo con l'esperienza di un secolo che in Jugoslavia ha trovato un punto di caotico furore. Ed è stato un momento emozionante, al di là della compiutezza del risultato, forse un emblema di quello che si vorrebbe fare: la memoria, il conflitto, come il teatro possa illuminare il conflitto.

D. *Ha definito Palermo un set: la città porta su di sé un retaggio di luoghi comuni, di immagini stereotipe. Come un lavoro sulla memoria affronta, valuta, coniuga queste contraddizioni?*

Da un lato c'è la maledizione delle città emblematiche, capaci di assurgere a simbolo del male o di una presunta liberazione dal male definitiva e perenne. Una maledizione che si incarna nel luogo comune, in uno spazio non di mobilità, ma di arresto della mobilità: credo, dunque, che l'unico percorso possibile della memoria sia un buon uso della dimenticanza: la capacità di articolare la memoria è ciò che fa sì che l'opera rimanga o meno.

Il pericolo per le scuole che nascono nelle città del Sud è l'identificazione di maniera, come avvenuto per la scuola napoletana: Palermo, invece, vive una maggiore consapevolezza. Questa forma di autocontrollo non sempre è la memoria migliore che si può avere, perché è memore, ma pietrificata. Oggi si è tolto l'alibi, che per anni è stato il contesto nel quale si muovevano gli artisti: la mancanza di iniziative, di spazi, l'improvvisazione. E questo consente un rapporto diverso, con la memoria, per cui l'autocensura comincia a venir meno. D'altro canto tentiamo di far entrare il percorso iperbolico del luogo comune nella materia della narrazione: è una sfida grossissima, ma a si intuisce in alcuni percorsi, cercando di evitare quello che Raffaele La Capria ha definito, per la scuola napoletana, il post-manierismo. Nel tentativo di guardare a tutto campo e di non chiudersi in alcun recinto, l'unico dato certo è ristabilire una possibilità di vedere fatti culturali non marginali. Questo può riportare, nel tipo di cultura dello spettacolo che c'è in Italia, una tensione verso un alfabeto più coerente: senza pregiudizi giovanilistici o d'età, perché la novità di per sé non è il segno progressivo dello spettacolo, ma anche la possibilità di mettere in contatto una generazione di pubblico con un teatro che è solo nominato, mai visto nella realtà.

(A. P.)

La terra dello spirito critico

di *Emilio Isgrò*

Ho un ricordo bellissimo della mia esperienza teatrale in Sicilia: ricordo, infatti, un'edizione delle Orestiadi di Gibellina che lasciò un segno non indifferente nel panorama teatrale italiano. Soprattutto ho il ricordo di un'esperienza culturale compiuta non nell'isolamento di un luogo chiuso, e dunque sostanzialmente salottiero, ma a contatto con un pubblico vasto. Fu un'avventura drammaturgica, che non era in sé facile, resa accettabile - certo non demagogicamente - proprio dal contatto, dalla vicinanza di un pubblico giovane ed entusiasta, gente umile e meno umile: basti pensare che al nostro spettacolo venivano i giudici dell'antimafia, Falcone e Borsellino, e tutta l'intellettualità siciliana. Questo contatto ci ha fatto capire che ancora oggi il teatro potrebbe tornare ad essere il luogo del confronto e della discussione, anziché come a volte accade, dell'omologazione e della conferma dei luoghi comuni. Come italiano, come siciliano, conoscendo bene i problemi del nostro Paese non posso che giudicare positivamente la vitalità culturale siciliana di questi ultimi tempi. Senza

cultura non c'è economia: senza una cultura che prenda in qualche modo consapevolezza del proprio esistere, e che si faccia carico non tanto dei propri problemi o della zona in cui si trova ad agire, quanto dei problemi generali del Paese. Quando ho fatto lo spettacolo a Gibellina il problema non era fare una cosa "strana", ma fare qualcosa che venisse dalla Sicilia, che non avesse le stigmate del lamento e del facile rivendicazionismo, e che anzi risolvesse un problema teatrale e culturale: qualcosa che fosse utile per il Paese come termine di confronto. Mi rendevo conto che in quel momento non era possibile fare altrove quello spettacolo: luoghi come la Sicilia, o l'Irlanda ad esempio, mai completamente omologabili in quanto isole intellettuali, servono proprio per questi azzardi, per queste avventure della mente, altrove non possibili. Si tratta, quindi, di trovare parole d'ordine diverse, più sobrie: parole nuove, provenienti da Palermo, potrebbero essere quelle di una mobilitazione generale della gente creativamente più attrezzata. La Sicilia è una terra molto autolesionista, come l'Italia in genere e forse come tutta l'Europa, ma qui, in particolare, vi sono dei veti incrociati che impediscono di fare le cose. Ma penso che la Sicilia sia particolarmente adatta per giocare questo ruolo, imponendo, però, il punto di vista dei suoi uomini che

PALERMO



MIMMO CUTICCHIO LA STORIA APPESA AL FILO

la amano di più: non di quelli che se ne servono come di un lasciapassare, più o meno pietistico, per affari che con la cultura hanno poco a che vedere. Ora sono in Sicilia per un'operazione artistico-culturale, che avrà anche delle sfaccettature teatrali: spero che questa iniziativa possa ridare al teatro quel risvolto civile, se non politico e sociale in senso stretto, che in qualche modo non lo appiattisca sul mercato.

Nel teatro italiano esiste un problema drammaturgico: i grandi teatri non accettano la nuova drammaturgia italiana. Manca la volontà culturale - non dico sociale, politica, civile - di dare importanza alla drammaturgia: quando iniziasti il lavoro di Gibellina capii che il problema della verbalità era centrale anche per il rinnovamento delle regie, delle messe in scena, del teatro nel suo insieme. Oggi, un drammaturgo dovrebbe farsi carico dello spettacolo in sé, troppo complesso per lasciarlo al solo regista. Mancando la volontà, dunque, la drammaturgia non può fiorire, ed è questo uno dei motivi per cui il clima del teatro italiano, come pure della musica, l'editoria, è estremamente conservatore: non si tratta di battere la gran cassa dell'avanguardia, ma ci troviamo di fronte ad una grande stagnazione. Per una serie di circostanze storiche sciupiamo energie: i talenti ci sono, ma se questi non vengono incoraggiati - anzi emarginati - da una visione del teatro, si nobile, ma ormai superata, non si cambia pagina. E se non si cambia pagina nella cultura, non si cambia nella politica e nell'economia: lo dico con amarezza, ma questo non mi impedisce, se capita l'occasione, di rimboccarci le maniche e lavorare. Credo che la Sicilia non possa più vivere vendendo una immagine stereotipa e superata: deve, in qualche modo, non obliterare quell'immagine che appartiene al sangue di questo popolo, ma porsi d'intralcio alla omologazione generale: riscoprire la linea che da Pirandello porta a Gorgia da Lentini, quella del dubbio esistenziale dello spirito critico non puramente distruttivo, potrebbe essere non solo interessante ma forse, oggi, indispensabile.

(testimonianza raccolta da Andrea Porcheddu)

D. Lei è l'ultimo portavoce di una grande scuola, di una importante famiglia, di pupari: l'arte delle marionette siciliane, è viva e rappresenta uno degli aspetti più affascinanti della cultura palermitana. Come giudica l'attuale situazione teatrale della città?

Respetto al caos di qualche tempo fa, ora la situazione è in fase di cambiamento: purtroppo quando ci sono cambiamenti, si fa pulizia, con il rischio di buttare via qualcosa di troppo. Noi crediamo al cambiamento e non vogliamo giudicare o criticare quando ancora si sta lavorando, prima che siano stati raggiunti i risultati prefissi. In linea generale, però, ora si parla solo di "eventi straordinari" con artisti stranieri, come se noi non avessimo nulla da vendere, ma solo da comprare. Per quanto riguarda l'Opera dei Pupi non si è distinto ancora bene tra tradizione, avanguardia, pupari improvvisati e professionisti. C'è ancora troppa confusione. Ora a Palermo ci sono due teatrini: l'Ippogrifo, lanciato da mio padre che cerchiamo di tenere in vita, e poi il Teatro di Santa Rosalia che è l'ultimo teatro attivo con una programmazione. Continuiamo perché il mondo ci fa onore, ci cerca: dagli anni Settanta in poi, per far vivere l'Opera dei Pupi, mi sono dovuto trasformare in un emigrato. Ho portato all'estero il mio lavoro anche per verificare se vi fossero degli elementi validi, in quello che avevo imparato da bambino, che mi consentissero di continuare: ebbene il mondo mi ha fatto capire che era giusto procedere. Il "mondo dei fili", dei Pupi siciliani, non doveva essere buttato via.

D. Come si riesce a coniugare tradizione e contemporaneità?

Credo che l'Opera dei Pupi sia molto attuale: ultimamente in Giappone i miei spettacoli sono stati inseriti nel cartellone contemporaneo, perché gli osservatori giapponesi hanno visto che nel nostro teatro c'era sempre pubblico: siamo la storia, certo, ma siamo contemporanei. I nostri Pupi non sono da museo, ma da teatro...

D. Quindi la città segue l'Opera dei Pupi: esiste un rapporto vivo con il pubblico palermitano...

Due generazioni, quella degli attuali quarantenni e cinquantenni, hanno rifiutato l'Opera: chi ha subito la Guerra ha voluto dare un taglio con il passato, con la fame, le

sofferenze. Ed ha insegnato questo rifiuto della tradizione ai propri figli. Oggi, invece, i trentenni, che hanno completamente dimenticato, riscoprono il valore di tradizioni, che erano state loro negate, grazie allo studio: quindi sono proprio i giovani a darci speranza.

D. Vede dunque un futuro per l'arte dei Pupi?

Penso che quello che doveva morire sia morto: l'Opera dei Pupi che io ho conosciuto da bambino, quella di mio padre, è finita. Per noi un po' più tardi rispetto alle altre compagnie: ricordo che l'ultima "piazza", a Cefalù, davanti ad un pubblico di pescatori, fu nel 1967. Dopo mio padre aprì l'Ippogrifo, ma dovette lavorare per i turisti. E anche allora non c'erano aiuti degli Enti, perché si pensava che l'Opera dei Pupi non fosse un fatto teatrale ma folclorico. Quindi ho sempre detto che l'Opera storica è finita, ed è così anche per il Cunto, per i Cuntastorie.

D. Ma quali prospettive vede? Qual è il ruolo di un puparo nella società?

L'Opera dei Pupi è la storia delle radici del nostro teatro. Le marionette sono un mezzo di comunicazione di un artista che decide di esprimersi attraverso i fili e la maschera: i pupari raccontano storie; si racconta e si va avanti. I nostri spettacoli nuovi non tradivano la tradizione: le storie di Cagliostro, la Passione, l'Odissea, i Briganti continuavano il mestiere del puparo, sempre impegnato anche socialmente e politicamente. Il teatrino del Puparo, nell'Ottocento, era un luogo di aggregazione politica: ai tempi dell'unità d'Italia il pupo di Orlando, paladino di Francia, in realtà portava una fascia tricolore. Era uno dei tanti segreti che si tramandano di padre in figlio: attraverso i Pupi si incontravano i capi rivoluzionari che preparavano l'unità d'Italia. Ancora oggi il nostro teatro si impegna: anche nella tradizione si possono e si devono fare cambiamenti, aperture, innovazioni, come già faceva mio padre. Ora dobbiamo stare attenti: bisogna dare la possibilità ai continuatori di queste tradizioni di sopravvivere, di lavorare: se qualcosa si deve fare non si può aspettare troppo tempo. Qualcosa si sta muovendo: esiste il progetto di una scuola, utile non tanto per conservare, quanto per insegnare ad usare questo mezzo di comunicazione che è la marionetta. Cercare di raccontare altre storie, antiche o moderne: importante è che si continui a raccontare con le marionette. (A. P.)

PALERMO

LE CITTÀ DELLO SPETTACOLO





IL TEATRO DEL PERSONAGGIO

di Edo Bellingeri

Presentato in significative varianti, il personaggio pirandelliano comincia ad esistere quando nella sua vita irrompe la necessità di un confronto, si impone una decisione, si afferma il desiderio di una diversa realizzazione di sé. Confronto, decisione, realizzazione sono state le forme che hanno sostenuto e garantito la funzione etica e conoscitiva del dramma, modello esemplare di come possa essere risolto un problema, di come possa essere superato un conflitto. Anche il personaggio di Pirandello sperimenta confronti, pratica decisioni. Ma, diversamente da quanto accadeva nella tradizione del dramma, egli riesce soltanto a produrre crisi senza ritorno. Il caos che ne sconvolge l'identità non costituisce la premessa per una ricostruzione, ma l'inizio di una vacanza dell'io, di traumatiche intermittenze della volontà e della ragione. In ogni caso, anche quando un certo adeguamento alla situazione sembrerebbe poter prevalere egli - il personaggio - non può attuarlo se non nella tortura di sé, degli altri, in uno spazio che si restringe in un assillante teatro della mente. Un teatro che si proietta all'esterno - sugli altri - come imposizione di una situazione, come attribuzione di ruoli, che il personaggio pretenderebbe di regolare in un gioco di aggressive rivalse, di estenuanti difese. Come, ne *Il piacere dell'onestà*, accade a Baldovino: l'inetto, il fallito, cui nessuno potrebbe concedere fiducia, con una vita dissolta nell'inerzia, nei debiti. Un personaggio fatto apposta per essere usato come finto marito di una giovane donna, Agata, rimasta incinta dell'amante, il marchese Fabio Colli,

a sua volta sposato. Richiesto di salvare le apparenze con un matrimonio di comodo, Baldovino diventa "sul serio" il tutore dell'onore, il difensore della rispettabilità della sua bizzarra famiglia. L'aver preso sul serio non il dovere ma il piacere dell'onestà lo spinge a rovesciare quel che avrebbe dovuto essere un ménage di copertura di una relazione non lecita in un regime di regole di comportamento, di divieti morali, di principi inderogabili, attraverso il quale esercitare un potere assoluto che mette a nudo la propria alienazione insieme all'ipocrisia degli altri e - non più dissimulabile nella forma esteriore dei gesti sentimentali - la durezza, la crudeltà dei rapporti di un intero ambiente sociale. Sconvolto non dal pericolo dello scandalo ma, paradossalmente, dall'eccesso di onestà di Baldovino, il microcosmo della pièce sembrerebbe, comunque, trovare un suo equilibrio nella metamorfosi che si realizza in

dei *Sei personaggi*, anche *l' Enrico IV* porta avanti, in una specifica versione, la dinamica che conduce i personaggi dell'opera a vivere la vita come teatro. Ciascuno di essi è rimasto, a suo modo, bloccato all'episodio iniziale che, in una cavalcata in costume storico, ha visto Enrico cadere vittima di un incidente provocato dal suo rivale in amore, il Barone Belcredi. Rimasto prigioniero dello storico personaggio che incarnava, in una follia dapprima vera e, poi, lungamente simulata, il protagonista ha modo di incontrare, dopo un ventennio, la donna un tempo desiderata, sua figlia, Belcredi, il proprio nipote accompagnati da un medico, presentatisi al suo castello con lo scopo di farlo rinsavire, di restituirgli l'identità perduta. Ma l'incontro che dovrebbe risolvere il trauma di una vita, riavviando il tempo verso un presente liberato dai fantasmi, si traduce in una nuova mascherata. Attraverso un processo in cui Enrico e il



FOTOGRAFIA DI TOMMASO LEFERA

nome della maternità. Essa fa morire in Agata "l'amante di un tempo" e promuove Baldovino a compagno, non più putativo, di una nuova esistenza. Ma si sbaglierebbe a considerare questo finale come segno conclusivo - consolatorio e pacificante - dell'intera opera. Pietà e maternità, valori che maturano nell'ultima parte della commedia, sono il sofferto residuo di un personale processo di estraniamento dal mondo, di una messa in scena tanto autentica nei suoi esiti, quanto critica nelle sue motivazioni. Sprovvisto di un sia pur frammentario valore cui aggrapparsi dopo il naufragio dell'io, scritto significativamente dopo l'esperienza

di un gruppo degli "altri" si contendono il ruolo di autore, cercando ciascuno di imporre un proprio testo, di regista, nel distribuire le parti interpretate, di attore, sollecitando una particolare visione del personaggio e della situazione, il teatro sconta la sua impotenza a trasformare la realtà e le persone. Tutta l'opera, quindi, è spostata di livello. Non tragedia, come il sottotitolo indicherebbe, ma suo gioco parodico in cui Enrico - verificata l'impossibilità di vivere un tempo che si rivela perennemente altro - replica

un ruolo da lui stesso creato che non consente immedesimazione, che non produce identità, che rifiuta ogni rapporto. Dentro una scena svuotata di contenuti, egli potrà solo oscillare tra ragione e follia. Entrambe agite come finzioni, come "teatro", che definitivamente "e per sempre" condannano il personaggio a una rappresentazione senza esito, infinita.

In alto:
Gianrico Tedeschi
Marianella Laszlo
durante lo spettacolo
Il piacere dell'onestà
di Luigi Pirandello

GALANTUOMINI DI FIRENZE

di Paolo Emilio Poesio

Ultimo spettacolo del calendario di novembre al teatro della Pergola, *Uomo e galantuomo* di Eduardo De Filippo nell'edizione della Compagnia di Teatro di Luca De Filippo. Un testo che ha i suoi annetti, se si pensa che fu rappresentato per la prima volta nel 1933 al Sannazaro di Napoli: ma dopo di allora è stato rappresentato innumerevoli volte, prima di essere registrato in studio per la televisione nel 1975. E già allora Luca era accanto al suo grande genitore. Più tardi, lo stesso Luca avrebbe assunto il ruolo protagonista riportando un magnifico successo. Firenze amava molto Eduardo così come ora ama Luca che, del resto, alla Pergola è legato da ragioni affettive non trascurabili: su questo palcoscenico ha mosso il suo primo passo di capocomico con *La donna è mobile* di Scarpetta, spettacolo che Eduardo aveva scelto e diretto a segnare il passaggio del testimone a quel figlio che al suo fianco aveva fatto tanta e severa gavetta. Eduardo nutriva per Firenze un amore che quasi pareggiava il suo amore per Napoli (e in entrambi i casi fu un amore non privo di qualche fri-

zione: come accade spesso fra autentici innamorati). Molti ricordano con un brivido di commozione una domenica pomeriggio del 1973, quando al termine dell'ultima replica di *'Na Santarella* (l'estro comico di Eduardo aveva toccato i vertici estremi) il sindaco di Firenze volle consegnare al grande attore il "Fiorino d'oro" simbolo della gratitudine della città: e il grande attore, lì, sul palcoscenico annunciò l'intenzione di aprire a Firenze una sua scuola. La notizia fece rapidamente il giro del mondo e fin dall'America, fin dal Giappone cominciarono a piovere telegrammi e telefonate per sapere come iscriversi. Che poi Eduardo riuscisse, non per sua colpa, a tenere nel saloncino della Pergola, solo per un anno un corso di drammaturgia (grazie al direttore della Pergola, Alfondo Spadoni, e quindi grazie all'Eti) è un altro discorso. Ma proprio dopo quel corso di drammaturgia Eduardo volle che fosse la Pergola a tenere a

battesimo la Compagnia di Luca De Filippo. Ma per tornare a *Uomo e galantuomo*, commedia densa di situazioni comiche che vanno dal ritratto al naturale di una povera compagnia di guitti intenta a provare un drammone lacrimoso, alle circostanze quasi farsesche per le quali i personaggi ad uno ad uno sono costretti a fingersi pazzi in una girandola di equivoci, Eduardo sembra avere anticipato di mezzo secolo certi toni e certi temi del teatro dell'assurdo. Ma dietro la carica irresistibile dell'ilarità fa capolino anche una riflessione sulla quotidianità della menzogna, o per lo meno della finzione. Una nota curiosa: pochi anni or sono, a Villa Este, sul lago di Como, si tenne un convegno internazionale sul teatro di Eduardo. Vi parteciparono attori di tutto il mondo: e parecchi di loro vollero cimentarsi nella prima scena di *Uomo e galantuomo*, con la prova del drammone in una stanza d'albergo, tra i panni stesi e il pentolino sull'abusivo fornello. E che parlassero in francese o in inglese, in russo o in arabo, quei guitti apparvero appartenere al teatro senza distinzione di latitudini: ossia al teatro con la T maiuscola.



Luca De Filippo
durante lo spettacolo
Uomo e galantuomo
di Edoardo De Filippo



NAJA

LA VOCE

DEL PUBBLICO



Naja di Angelo Longoni è uno spettacolo in chiave giovanile, interpretato da giovani e quindi molto naturale, spontaneo e schietto. Breve, duro ed incisivo lo spettacolo è destinato a far riflettere lo spettatore, a sconcertarlo e a volte quasi ad inquietarlo.

Amore, denaro, salute e famiglia sono i problemi su cui tutta la rappresentazione si articola, affliggendo costantemente i cinque protagonisti, che nella loro camerata con il passare continuo dei secondi, dei minuti e delle ore sembrano quasi impazzire, perdere la ragione.

I cinque attori interpretano con successo delle parti non facili. Infatti Tonino, Franco, Claudio, Carmelo e Luca, sono ragazzi con situazioni personali diverse tra loro e particolari che non sono, però, molto distanti dalla realtà dello spettatore. Lo spettacolo tratta di cinque ragazzi che vengono accusati da un loro superiore di un fatto di cui non hanno colpa, e per questo si ritrovano a passare una domenica di licenza in caserma. Stando insieme nella loro camerata tutti i loro problemi, le

Teatro Valle
"NAJA"

Scritto e diretto da
Angelo Longoni

Con Stefano Accorsi
Lorenzo Amato
Enrico Lo Verso
Francesco Siciliano
Adelmo Togliani

Scene
Gianmaurizio Fercion
Costumi Lia Aiello
Luci
Valentino Brossa

loro preoccupazioni e le loro ansie vengono inesorabilmente a galla. Il clima che si appesantisce sempre di più verso la fine, per fortuna non riesce mai a peggiorare più di tanto grazie a degli stacchi comici che riescono a far rilassare lo spettatore che attonito segue la vicenda.

Un'altra cosa di grande effetto che è stata inserita nello spettacolo, è quella della musica di Vasco Rossi, che dirompente ed inaspettata come un fulmine, da un momento all'altro regna sovrana, riuscendo quasi a spaventare lo spettatore, nella sala completamente buia.

Il finale molto drammatico lascia certamente materiale di riflessione alla persona che ha seguito tutto lo spettacolo: riflessioni sui problemi odierni dei ragazzi ma soprattutto sul servizio militare di cui sicuramente lo spettacolo ci presenta una realtà molto problematica.

Marco Buti

Istituto Commerciale Statale per Programmatori
Lucio Lombardo Radice

interviste di Diana Ferrero

**LETIZIA, 26 ANNI,
LAUREATA IN LETTERE:**

Le è piaciuto lo spettacolo?
«Abbastanza, soprattutto in confronto ad altri che ho visto ultimamente. E' un po' violento, ma non sono in grado di giudicare se troppo o non abbastanza rispetto alla realtà perché non ho idea di come sia veramente il servizio militare. Gli attori comunque sono piuttosto bravi. Secondo me è uno spettacolo da vedere».

E il testo?

«E' ricco di storie. Non si limita ad una ripresa di conversazioni tipiche fra militari, vuota e fatta solo di battute, ma c'è qualcosa di più. Ci sono cinque personaggi, diversi nell'accento, nella provenienza, nel carattere. Si vede una storia dietro ognuno di loro: chi sono, da dove vengono. Insomma, secondo me è un bel testo. I dialoghi sono molto veri».

Cosa pensa della scelta espressiva del linguaggio parlato?

«Non è certo un italiano ricco, ma non penso sia un difetto. Si addice ai personaggi e alla situazione. Esiste un gergo più fiorito, ricco di immagini e di espressioni particolari, ma i giovani usano spesso un linguaggio povero come quello del testo, pieno di parolacce e basta. Credo che rispecchi la realtà».



La regia secondo lei è efficace?

«Sì. Una cosa mi sembra intelligente: i personaggi non sono quasi mai tutti e cinque in scena. Qualcuno entra, qualcuno esce, e restano spesso in due. Non ci si annoia per niente, questo è sicuro».

Se fosse possibile, lei modificherebbe qualcosa dello spettacolo?

«Le musiche. Il volume è troppo forte, e poi rischiano di interrompere la tensione. Ma trovo che sia un difetto minore. Tutto sommato va bene così».

**GUIDO, 25 ANNI,
STUDENTE IN ECONOMIA**

Le è piaciuto lo spettacolo?

«Non tanto. E' difficile dire perché. Mi lascia perplesso la struttura: in fondo è molto semplice, si è preso un problema comune come il servizio militare, che riguarda tutti, ragazzi e famiglie, si sono messi insieme personaggi diversi, per provenienza e carattere... una bella mescolata ed ecco fuori lo spettacolo! Il tema del servizio

di leva è un espediente che ha dato la possibilità di mettere a confronto non soltanto i problemi del militare, ma più in generale quelli dei giovani d'oggi: c'è il ragazzo del Sud che non si vuole integrare al sistema, l'omosessualità, la depressione giovanile, il problema della famiglia e dell'infedeltà, la disoccupazione. Nelle intenzioni dell'autore dovrebbe essere uno spaccato di vita reale, ma secondo me è una forzatura. Ha voluto mettere troppi problemi, troppa carne al fuoco. Alla fine il risultato mi sembra poco appetibile».

Cosa pensa dei personaggi, sono ben sviluppati?

«A me sembrano piuttosto stereotipati, impigliati in uno schema da cui non escono. La presentazione iniziale dei personaggi inquadra il profilo umano e psicologico di ognuno, disegna sin dall'inizio tutto lo schema, poi lo spettacolo non fa che svilupparlo. Inoltre c'è un'impostazione fortemente manichea: i superiori sono

assenti, ma tutti "cattivi".
Che impressione le ha fatto la messinscena?

«Non sono un esperto, ma non mi è sembrata molto originale. Lo spettacolo ha poco ritmo, più che altro è ripetitivo. L'ho trovato claustrofobico ed è un merito perché trasmette la sensazione d'angoscia caratteristica del servizio militare».

Bella la scenografia: c'è il senso di un ordine superiore, che però è esteriore, fittizio: dentro gli armadietti, all'apparenza uguali, ognuno cela il suo segreto: le pillole antidepressive, la lettera all'amico...»

E le musiche di Vasco Rossi?

«L'accostamento dell'idolo dei giovani e della trasgressione con un mondo giovanile e un sistema in cui trasgredire vuol dire morire, risulta scontato, quasi fastidioso».

Cosa pensa della scelta linguistica?

«A parte il fatto che i regionalismi vanno di moda, è evidente che queste novelle Babeli che sono le caserme permettono di mettere a confronto realtà linguistiche diverse che non riescono a comunicare. Ma chi si aspetta di sentire il linguaggio di caserma, quello vero, rimarrà deluso. Penso che la lingua del testo dovrebbe essere più caratterizzata».

EDITORIALE

Teatro presente di Renzo Tian



IL PERSONAGGIO

Colloquio con José Sanchis Sinsterra
La memoria degli sconfitti di Andrea Porcheddu



LA DISCUSSIONE Il teatro come luogo di dialogo civile

Mario Bova: la società ha bisogno di teatro

Giuseppe Magno: il carcere apre al teatro

Carlo Bruni: un teatro possibile

Marco Baliani: l'incontro con l'altro

Marco Paolini: la voce del Vajont

Gabriele Vacis: teatro, scuola, città e civiltà

Marco Martinelli: il giardino di Ravenna



ATTUALITÀ ITALIANA

Il girotondo dell'uomo di Valentina Venturini

Lorenzaccio ovvero il disagio e l'utopia politica

di Andrea Porcheddu

La scomparsa di Dante Cappelletti

di Ubaldo Soddu

Agenda



ATTUALITÀ ESTERO

Sarajevo: dimenticare per rinascere

di Onofrio Cutaia

Palestina: teatro del mediterraneo

di Ibrahim Najjar

Colloquio con Csaba Antal

Budapest: scene d'Italia



LE CITTÀ' DELLO SPETTACOLO Palermo

Colloquio con Francesco Giambone

Assessore alla Cultura di Palermo

La città e il novecento

Intervista a Roberto Andò

La terra dello spirito di Emilio Isgrò

La storia appesa al filo

Intervista a Mimmo Cuticchio



LA STAGIONE TEATRALE

Il teatro del personaggio di Edo Bellingeri

Gentiluomini di Firenze di Paolo Emilio Poesio



LA VOCE DEL PUBBLICO

Naja

etiinforma

MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO
anno II numero 1
registrazione presso il Tribunale
di Roma, 19 ottobre 1995 n° 514
Spedizione in abbonamento postale
comma 34 art. 2 Legge 549/95

DIRETTORE RESPONSABILE
Renzo Tian

VICEDIRETTORE
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE
Giovanna Marinelli
Ilaria Fabbri
Ninni Cutaia
Donatella Ferrante

**COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO
REDAZIONALE E MARKETING**
Angela Cuto

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
Diego Cuccaro
Giuseppe Commentucci

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
Theo Nelki

Ha collaborato: Elisa Serra

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Marco Baliani, Edo Bellingeri, Carlo Bruni, Diana Ferrero,
Emilio Isgrò, Ibrahim Najjar, Paolo Emilio Poesio, Gabriele Vacis,
Ubaldo Soddu, gli Studenti di Dante Cappelletti,
Valentina Venturini.