UBU Settete

ANNO 3 NUMERO 1, NOVEMBRE 2005
ubusettete@yahoo.it
www.ubusettete.it
distribuzione gratuita

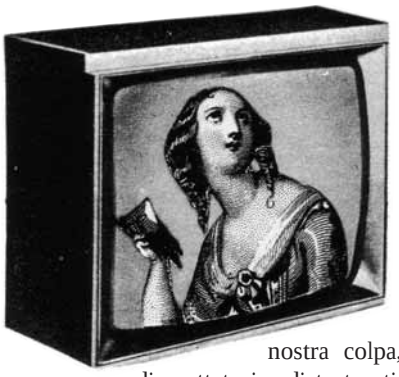
TEATRI GLI ULTIMI PERCHÉ SARANNO I PRIMI.

Periodico autogestito di critica e cultura teatrale

L'era delle vacche magre.

Che poi è anche l'era dell'incapacità di indignarsi

L'ultima Miss Italia, oltre ad essere piemontese, oltre ad avere occhi e capelli castani, oltre ad essere iscritta alla facoltà di Giurisprudenza, da grande vuole fare l'attrice; vuole, cioè, indossare un bel vestito lungo di seta, farsi illuminare da migliaia di watt e ripetere, davanti ai suoi spettatori, tutte le frasi che ha imparato a memoria. Anche la penultima Miss Italia, che nella stanza tiene appeso un poster di Gabriel Garko, ha ammesso di essere molto attratta dal cinema. Stesso discorso per la terzultima Miss Italia, che dichiara le misure 91-69-93 ma anche l'ambizione di diventare una grande attrice. La quartultima, dopo aver confermato il suo legame sentimentale con il pilota Max Biaggi, ha risposto così a chi le domandava quale film le sarebbe piaciuto interpretare: "Una brava attrice deve sapersi esprimere sia in pellicole comiche che drammatiche. Valuterò. Per ora comunque ho in mente le vacanze". E via dicendo. Del resto, il sacro fuoco della Recitazione sembra poter infiammare altri settori dell'Industria dello Spettacolo. Sei delle ultime sette Veline sono ormai attrici affermate; o per lo meno affrancate. È bastata loro una stagione di sgambatura sul tavolone di *Striscia* per approdare sui set delle più popolari fiction televisive (*Carabinieri*, *Love Bugs*), delle più seguite soap italiane (*Centovetrine*), di opere cinematografiche dal respiro internazionale (*Il Decamerone*); senza peraltro disdegnare produzioni teatrali proposte lungo tutto il territorio nazionale. Anche i reality-show sembrano essere fucine di talenti; se così non fosse, la dichiarazione della figlia di Albano, tesa a giustificre la propria partecipazione a *L'Isola dei Famosi* con il desiderio di fare cinema (!), apparirebbe non del tutto sensata. E invece ha ragione lei. E hanno ragione tutti gli agenti, i burattinai, tutti i chirurghi, estetici e non, che hanno capito come funziona il giocattolo. La



nostra colpa, di spettatori e di teatranti, risiede nell'incapacità di indignarci, nell'impossibilità di gridare allo scandalo. Perché, ad esempio, nessuno si mobilita se nei piani alti del cast artistico di una delle fiction televisive più conosciute degli ultimi anni, la già citata *Carabinieri*, non figura nessuna - dico nessuna - attrice di formazione? I ruoli principali, nelle prime quattro serie, sono stati occupati da: l'incontrastata Regina del Gossip (2 calendari sexy all'attivo + 1 fidanzamento con un calciatore), Miss Italia 1991 (1 calendario + 1 calciatore), la presentatrice de *Le Iene* (1 calendario + 1 calciatore), una ex-Velina (1 calendario + 1 calciatore), un'altra ex-Velina (1 calendario + 1 calciatore), una Miracolata di Costanzo. Si dirà: "Io la televisione la lascio alle massaie". D'accordo. Resta il fatto che i milioni di euro spesi per tutte le operazioni di questo tipo sono comunque soldi tolti al cinema vero, al teatro decente, a tutti i progetti circostanti. Chiaro che sia legittimo e doveroso protestare per i tagli al FUS; noi c'eravamo il 14 ottobre a Piazza Capranica, e abbiamo inveito e cantato e rivendicato. Ma la protesta deve coinvolgere anche i vuoti morali, anche lo spostamento del mestiere su un piano esclusivamente mercantile, dove tutti sono *Amici* di Maria, dove i seni gonfiati tracciano la parabola del Talento, dove lo Sponsor assume *ad interim* la funzione di Grande Timoniere della Cultura.

Non dico di prendere le armi; dico di provare a prendere almeno un uovo, di tendere il braccio all'indietro e di lanciare, nella speranza che il phard del bersaglio sia resistente all'albume. Sarebbe un modo per dire qualcosa, per esprimersi in merito. Con l'auspicio che lo spazio del dire non sia già terminato insieme a quello del fare. Del resto, il fatto che io non abbia più modo o tempo o forza per spiegare il titolo di questo articolo, potrebbe farmi tremare.

Marco Andreoli

Dalla parte del brutto anatroccolo

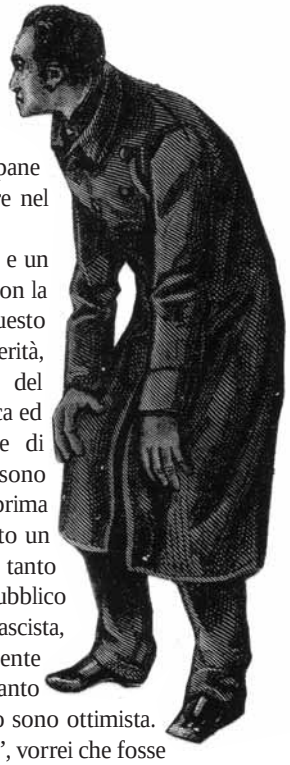
Gli "sconfitti" di Ustica e Scenario

Si sono concluse in giugno la X edizione del *Premio Scenario* e la prima del *Premio Ustica per il Teatro*, vere e proprie ricognizioni biennali del "nuovo teatro". Progetto vincitore di *Scenario*, con tanto di assegno da 8.000 euro, è risultato *Il Deficiente* dei tarantini Berardi e Colella; "segnalati" invece *11/10 in apnea* di Teatro Sotterraneo (Firenze), *'O Mare* di Taverna Est (Napoli) e *Qualcosa da Sala* di Francesca Proia (Ravenna), che, assieme al vincitore, vanno a comporre la cosiddetta Generazione Scenario. Il *Premio Ustica* è stato invece assegnato al progetto *Quattro* di Decimo Pianeta (Napoli), con una menzione speciale per *'A noce* di Barbara Apuzzo (Milano).
Sei spettacoli, dunque, hanno "vinto". Eppure anche i 13 finalisti "perdenti" di *Scenario*, così come i 6 di *Ustica*, erano il risultato di un lungo percorso di selezione al quale hanno partecipato 457 progetti: un mondo teatrale "sommerso" impressionante.
Avremmo potuto, da buoni italiani, correre "in soccorso al vincitore" (come diceva Flaiano) e dare spazio ai sei progetti premiati; ma la redazione di *Ubu Settete*, che sta invece dalla parte del Brutto Anatroccolo, ha preferito cercare gli "sconfitti", proprio quelle compagnie (perlomeno le romane) che, pur arrivando a concorrere in finale, non ce l'hanno ahimé poi fatta. Abbiamo posto loro quattro semplici domande:
1- Quali reazioni hai avuto alla decisione della giuria?
2- Ti senti rappresentato dalla "Generazione Scenario"?
3- Quale funzione ti sembra dovrebbe avere il teatro?
4- Qual è il senso che vorreste avesse il lavoro che fate?

***Hopper Mode*, Circo Bordeaux,** finalista "Premio Scenario". Risponde Marco Andreoli
1- Mi pare davvero difficile poter credere che al termine di un percorso tanto lungo e articolato sia soltanto immaginabile non avvertire almeno un po' di delusione. *Scenario* può essere un'esperienza bellissima e realmente formativa; ma senz'altro è anche un'avventura estenuante e molto dispendiosa; anche dal punto di vista economico. È dunque chiaro che partecipare ad un concorso di questo tipo, soprattutto per gruppi autogestiti e autofinanziati, rappresenti un grosso investimento. Così come è chiaro che il fatto di non essere segnalati possa dare l'impressione di aver fallito, di aver perso un'occasione attesa e preparata molto a lungo. Comunque i lavori finalisti, compreso il nostro, mi sono sembrati tutti meritevoli di estrema attenzione. Ecco perché rispetto la scelta della giuria: perché si è trattato di una scelta (spero) difficile tra molte scelte comunque plausibili.

2- Sono abbastanza convinto che un premio-ricognizione come *Scenario* non abbia alcun dovere di rappresentarmi. Voglio dire che spero e voglio e credo che sia soltanto il mio lavoro a dovermi rappresentare, a dover rappresentare la mia compagnia. Però sono anche convinto che *Scenario* dia conto di una generazione teatrale che, in fin dei conti, mi pare più meritevole rispetto a quanto riesca a raccogliere. Il problema, semmai, è che per molti di noi questo concorso rischia di incarnare l'unica via di fuga dal fondo del barile. Ignorare le idee, la forza e la bellezza delle generazioni più giovani per proteggere strenuamente i monoliti del teatro consolidato non è un comportamento degno di un paese civile. *Scenario*, almeno, sembra muovere in senso inverso.
3- Non mi interessa la sua funzione. Anche perché ho sempre creduto che ogni forma d'arte debba far riferimento soltanto a sé stessa; sfiorando addirittura la tautologia. Che poi la realtà delle cose possa penetrare le parole e gli atti di chi fa teatro mi pare del tutto normale. Dichiarando del resto, qui come altrove, la mia sostanziale estraneità nei confronti del teatro cosiddetto civile, sono convinto che ogni atto artistico abbia innanzitutto il dovere di essere onesto; nei confronti di sé stesso, prima ancora che nei confronti della platea. Detto questo continuo a sospettare che il teatro non serva assolutamente a nulla. Insomma, non credo né al teatro-aspirina che cura i raffreddori, né al teatro-gastroscopia, che rivela e denuncia il male annidato.
4- *Hopper Mode* è un sogno non avverato, inutile fingere il contrario. Il destino di un progetto di questo tipo, così laborioso e lavorato, è purtroppo intimamente (anche se non dichiaratamente) legato all'esito del concorso. Del resto Edward Hopper s'era infilato già da qualche anno nei nostri lavori: *Lo stato degli Hamblin*, presentato lo scorso anno al Teatro Politecnico, conteneva non solo una dedica esplicita nei suoi confronti, ma più esattamente una scelta poetica recuperata e precisata lungo l'iter di *Scenario*. Il Circo Bordeaux ha senz'altro intenzione di riprendere in mano tutta la *roba* portata a Cagliari e a Santarcangelo; perché quella *roba* ha il diritto-dovere di trasformarsi nel nostro spettacolo. Non ora però. Perché da un lato c'è bisogno di riserrare le fila, compattando tutte le idee sparpagliate nella foga del concorso; dall'altro c'è la volontà di riprendere in mano *Maximillian B*, un lavoro che, all'epoca delle selezioni, era già ben avviato e che lo stesso impegno di *Scenario* ha impedito di proseguire. Ma *Hopper Mode*, come detto, si farà e si farà al meglio delle nostre possibilità. Perché è uno spettacolo (o un progetto di spettacolo) che tutti noi, per primi, abbiamo amato incondizionatamente.

***La casa d-argilla*, Lisa Ferlazzo Natoli,** finalista "Premio Scenario". Risponde Lisa Ferlazzo Natoli
1- Non so se si possa parlare di "reazione", ho piuttosto avuto l'impressione di una estrema coerenza nella scelta, come se i lavori avessero una qualche "somiglianza di famiglia" nei temi trattati, nella conformazione dei gruppi e nella costruzione drammaturgica del lavoro. Se poi la coerenza sia un pregio e riesca a dar conto di una realtà teatrale che mi auguro sia il più diversificata possibile, beh questa è un'altra storia.
2- Non potrei dirlo, no, ma ho idea che non si tratti di questo. *Scenario* mette in rilievo uno dei tanti modi possibili di far teatro e ad ogni edizione "opera" una scelta, che può dire molto delle direzioni cui certo teatro è più sensibile. A patto che la consapevolezza che si ha di questo ruolo implichi il bel talento di farsi radicalmente spostare quando una materia teatrale anche molto diversa chiede d'emergere e avere spazio.
3- Il problema è che il teatro sembra non avere più una funzione, almeno in Italia; come se si trattasse - al di là di singole esperienze più o meno significative - di un paesaggio fatto di



oggetti separati, che non fanno una “tradizione” o una “storia” comuni ma sono eccezioni, o così percepite. Per tradizione intendo quella “cosa” che emerge dallo scambio di informazioni e sapienze; da un chiedersi - al di là del singolo spettacolo - cosa si vorrebbe costruire.
Wittgenstein dice che “un linguaggio è una forma di vita”, e che “i limiti del tuo linguaggio sono i limiti del tuo mondo”; allora compito del teatro - con il suo bel privilegio d’essere un patchwork di materie diverse, d’essere tutto sommato “fuori moda” - potrebbe essere quello di non piegarsi ai limiti di un linguaggio/mondo quasi arso dal “troppo poco”, di verificare se ancora di una “forma di vita” si possa parlare, di qualcosa che magari riesca a provocare, anche piccola, un’epidemia.
4- Stiamo provando a raccontare una piccola ricognizione sulla morte e il desiderio, in un luogo chiuso, da guardare attraverso il buco di una serratura, nell’arco di una sola notte e che svanisca all’alba, quando il tempo lineare riprende possesso della vita. Questo il tema, che noi sentiamo fortemente come un “catalizzatore” di storie da rilanciare, un “fatto” che riguarda tutti nel punto più intimo del vivere. Quello che stiamo tentando di fare è la costruzione di un piccolo immaginario che preceda lo spettacolo e che nel lavoro diventi poi - come un “resto”- testo e scrittura scenica. Importantissima allora la concertazione, l’intonazione dei corpi, delle voci e della fantasia degli attori, cosicché se uno di loro lancia una parola gli altri sappiano intenderla e rilanciarla immediatamente, magari portandola altrove. Insomma, vogliamo costruire un lessico comune; si tratta di intendersi su ogni parola e, quando si comincia a farlo, ci si accorge che anche se dico “fiore” la questione non è poi così pacifica!

***Dux in scatola,* amnesiaA vivacE,** finalista “Premio Scenario”. Risponde Daniele Timpano.
1- Personalmente ho avuto grande successo di pubblico e qualche contatto utile. Direi che, in sostanza, l’ho presa bene, senza particolari risentimenti verso i giurati o verso le compagnie “vittoriose”. Io ho poi vinto questa specie di premio di consolazione, il *Premio Ombra*, che è il risultato del voto del pubblico. Certo sul momento ero un po’ deluso, ma adesso non ho niente da ridire. Un’esperienza importante, comunque. Rispetto al sia pure “glorioso” abusivismo underground romano cui sono abituato, mi sento autorizzato a parlare di una luce di speranza.
2- No. La mia impressione è che in questa edizione del *Premio Scenario* si sia voluto puntare, con qualche forzatura, su una immagine un po’ troppo rassicurante, direi edificante, delle nuove generazioni teatrali. Io stesso non mi sento rassicurante, né tantomeno edificante. Mi fa schifo anche solo la parola. Credo che l’attuale “nuovo teatro” contenga - di fatto - molta più insofferenza che buoni propositi. Tutto il contrario di almeno un paio degli spettacoli “vincitori”. Con l’eccezione della Proia, la proposta che mi ha più colpito - in questo senso - è stata quella di Teatro Sotterraneo. Penso che, tra i “segnalati”, rappresentino più di tutti un’immagine realistica della vitalità, di certo iconoclasta, delle nuove generazioni teatrali.
3- Il teatro non può essere solo un’oasi ancora autonoma di libera espressione artistica, ma non può essere nemmeno un luogo di resistenza, sempre più circoscritto, perché alla fine si rimane chiusi in trappola. Sono consapevole che “fare teatro” è vivere in un ghetto. Eppure è in questa marginalità che si riesce a elaborare una riflessione, una critica, la stessa necessità di cambiare il mondo. Sì, assolutamente, il teatro deve avere un legame con la vita quotidiana, col reale. Io che scrivo e vado in scena sono lo stesso che la mattina è sceso a comprare il pane dal fornaio. La presenza in scena dev’essere nel segno di questa continuità.
4- *Dux in scatola* è un lavoro pseudo-storico e un po’ autobiografico, che nulla ha a che fare con la “memoria”, piuttosto con l’amnesia. In questo spettacolo scelgo di confrontarmi con un’alterità, quella del fascismo, in particolare quella del corpo morto di Mussolini. Un’alterità politica ed un’alterità biologica, visto che a parlare di Mussolini, fascista e morto, sono io che sono vivo e di sinistra (ne parlo per di più in prima persona). Non saprei dire se l’aver affrontato un argomento così “delicato” in un modo tanto “sconsiderato” (sbattendo in faccia al pubblico tutte le contraddizioni dell’Italietta post-fascista, per di più con un piglio comico volutamente fuori luogo), sia stato il colpo di genio o il canto del cigno della mia carriera. Per il momento sono ottimista. Per quanto riguarda il problema “ideologico”, vorrei che fosse sempre chi guarda a prendere una posizione, non prenderla “paternalisticamente” io per imporla a tutti i miei spettatori. “La guerra è brutta” a teatro non si può dire: diventa subito retorica. *Dux in scatola* è uno spettacolo contro ogni retorica.

***Edipo in faida. tragedia,* Vittorio Continelli,** finalista “Premio Ustica per il Teatro”. Risponde Vittorio Continelli.
1- Nessuna in particolare, a parte l’espressione triste d’ordinanza. Mi sono molto divertito. A un certo punto abbiamo pensato davvero di poter vincere, abbiamo cominciato a fare calcoli, a valutare gli altri, a interpretare i pensieri della giuria, per fortuna è durato poco. Poco è durata anche la delusione.
2- Credo che *Quattro* di Decimo Pianeta meritasse di vincere; è inutile nascondere un po’ di delusione a caldo, ma ripensandoci l’unico rammarico riguarda il premio in denaro. Quanto al sentirsi rappresentati, beh, ho visto troppo poco, non lo so.
3- A me piace raccontare storie. Alcune credo siano indispensabili e si ha il dovere di raccontarle; altre sono piacevoli, divertenti, semplicemente bizzarre. Non saprei indicare quale sia o debba essere la funzione del teatro, io lo considero un mezzo di comunicazione, principalmente. Ciò detto, quel che mi interessa è il linguaggio di questo mezzo.
4- Il nostro lavoro racconta una storia tratta dalla cronaca. Edipo è soltanto un pretesto, una linea guida, ciò che conta davvero è raccontare una realtà che nessuno conosce, raccontare in maniera piccola e asfittica forse, una piccola e asfittica storia di mafia. Nel nostro paese c’è la mafia ma sembra che non ci si debba far caso; ci sono tante piccole mafie e tutte puzzano e ammazzano allo stesso modo persone, idee, alternative, territori interi, teatri. Da quanto tempo non si parla di mafia? Non abbiamo la pretesa di farlo noi per tutti, ripeto, il nostro è uno spettacolo piccolo, ma credo sia necessario raccontare il paese, in qualche modo. Ecco, questo è. *Edipo in Faida. Tragedia* non è più un progetto, ormai è uno spettacolo in prova, che magari non ha denaro a sufficienza, ma che comunque comincia a camminare con le proprie gambe. Il *Premio Ustica* è stata un’opportunità importante, ci ha dato scadenze, conferme; adesso cominceranno le difficoltà vere, quelle relative alla vendita dello spettacolo: la solita tiritera.

La Redazione

Mio dio cosa ho visto!

Croci e delizie del teatro romano

ADA, CRONACA FAMILIARE. VANIADA di Fanny & Alexander, drammaturgia di Chiara Lagani, regia di Luigi De Angelis, con Marco Cavalcali, Chiara Lagani; Roma, Sala Uno, Settembre 2005

Il sacrificio - Si entra in uno spazio trapezoidale. Le pareti, il pavimento e il soffitto sono interamente in pannelli neri. Dai pannelli fuoriescono diverse fonti sonore che diffondono un ricco tappeto sonoro fatto di rintocchi di pendola, suoni di carillon, pianoforti alla Ligeti. Altri piccoli fori nei pannelli permettono l'ingresso delle voci degli attori esterni alla scatola scenica, ma anche di improvvisi profumi e oggetti vari. Sulla parete che fa da base minore del trapezio si staglia una enorme ventola e sopra di questa l'ottica di un videoproiettore che punta sulla parete opposta. Poi, una sinfonia di buio e luce, rumori ed odori, suoni ed urla ed immagini.

La sciarada è un'operazione tipica dell'enigmistica per la quale dividendo in un determinato punto una parola o una frase si ottengono elementi linguistici che danno vita a nuovi sensi. L'insistenza sul concetto di sciarada come chiave di lettura dell'ultimo lavoro di Fanny & Alexander è suggerita dagli stessi autori. In questo senso mi sembra che la ricerca formale (ipertecnologica) della compagnia romagnola lavori da tempo intorno all'"uccisione" del significante principe del teatro, l'attore, e al suo smembramento in nuovi autonomi veicoli di senso, la voce senza immagine, l'immagine senza voce, i rumori e gli odori senza la fonte d'emissione. Ho visto finalmente in faccia gli attori dello spettacolo solo al termine, quando le luci si sono riaccese e i 4 protagonisti (4? E dove erano nascosti?) si sono presentati per i dovuti applausi. Allora direi che l'attore è l'agnello sacrificale: sparisce alla vista e il suo svanire è direttamente proporzionale al suo riproporsi mediante altre forme che sacrificano l'unità spaziotemporale di presenza e corpo. Conseguentemente cambia anche il punto di vista dello spettatore, che viene invitato a conoscere il referente attraverso originali prospettive. In definitiva, la storia di Ada e Van (dal romanzo di Nabokov, *Ada o ardore*, 1969) viene rappresentata attraverso altre forme narrative… ma sempre di una narrazione si tratta. Ne abbiamo bisogno? Cioè, stabilito che la perfezione formale di questo lavoro è assoluta come mai, stabilito che nulla è fuori posto e che il "congegno" ha la precisione di un orologio svizzero, resta un forte senso di freddezza ed anche di noia che mi sembra sia condiviso anche dagli altri spettatori. Avrei tanto voluto vedere Ada e Van in faccia.

Fabio Massimo Franceschelli

DULCE EST PRO PATRIA MORI, di Herbert Achternbusch, compagnia Quellicherestano, regia di Werner Waas; Roma, Teatro Vascello, maggio 2005

La logica del consumismo e le velleità *new age* - Achternbusch, l'autore, segue la propria natura irriverente senza condizionamenti; pensieri tortuosi evocano ferite dell'anima: scrivendoli, ricerca tracce del passato rincorse, tradite, superate, negate. Bene. Fa arte. Perché "arte" è anche "verità", seppur soggettiva. Nella resa di Waas, però, alle folgoranti idee dell'autore, si sovrappongono disarmanti deliri che si succedono in un vortice impetuoso quanto impenetrabile, per cui lo spettatore si chiede se non sia più "catartico" leggere al volo qualche saggio dell'artista invece di spendere i soldi del biglietto e il suo prezioso tempo.

Il lavoro, frutto di un laboratorio teatrale a pagamento, pare voglia essere espressione coerente e dinamica delle intenzioni dell'autore: un flusso di idee libero da schemi mentali. Tutto è concesso? Allora si perdoni lo scetticismo nell'interpretare l'opera, costruita su percorsi insensati (qualche incompetente oserebbe dire *senza capo né coda*). Perché esporre in bella mostra genitali sottolineati da mantelline da *coiffeur* e sventolati davanti e in mezzo al pubblico nauseato, sorpreso o, peggio, indifferente a provocazioni tanto esplicite?

Vien da chiedersi: nudi così generosamente esibiti, che vorrebbero proprio rappresentare quanto di più puro, libero, naturale, immediato esiste al mondo, non fanno forse l'effetto opposto, proponendo false idee di libertà? Oddio, non me ne vogliate Quellicherestano: ma già siete al nudo, o ancora siete al nudo? Non avevate qualcosa di più sottile fresco e originale che un, anzi, due nudi da mostrare al pubblico? O solo in una spudorata, lunghissima, imbarazzante esibizione di corpi felicemente svestiti si manifesta la più ardita libertà d'azione e di pensiero? Troppo facile rappresentare delle anime, menti prive di vincoli materici, come due corpi effettivamente nudi, piuttosto che teatralmente nudi. Non ne avete abbastanza della moda del nudo integrale? Non fa più notizia.

E quel celestiale angioletto che ha messo allegria per una decina di secondi, delicato, così goffo e pericolante dall'imbracatura fantozziana che ricorda vagamente la scelta strehleriana de *La Tempesta*? C'era bisogno di lui per spiegare che nell'aldilà tutto è rovesciato e ugualmente assurdo? E quel Cristo denudato che scorrazza per il palco, più *trash* che *kitsch*, più *out* che *in*? A che serve? E il "coro"? Tanto per dare senso al laboratorio? Quanti erano, dieci? Troppi.

Proprio così: tutto uno spreco, un'inutile esibizione sfociata nell'ostentazione programmatica, come quel budino al cioccolato teneramente spalmato sulle guance dei coniugi suicidi quali nuovi Adamo ed Eva succubi di un mondo che li ha consumati, lacerati, sfiniti spingendoli al salto "in tenebris", nel vuoto dell'ignoranza non colmato neppure dalla loro profonda, inconsistente unione. Non è vano dispendio di energie, spazi, "risorse umane"? Risulta spiacevole insinuarlo, ma quel paio di uova tirate all'uscita del teatro da teppistelli motorizzati (o arditi critici teatrali privi di senso civico) una frizzantina sera di maggio, non saranno state mica un logico finale della performance, simbolo dell'eterno ritorno alle cose piccole e semplici, un incoraggiamento alla vita e un monito che, come quelle uova, siamo così fragili e fallibili anche noi…?

Maria Raffaella Pisanu

ANTICAMERA, di Pier Paolo Fiorini, con Giorgio Marchesi, Gianantonio Martinoni, Linda Di Pietro, Matteo Angius, regia di Francesca Staasch; Roma, Anfiteatro di Tor Bella Monaca, giugno 2005.

Proporzioni ridotte - *Anticamera* è uno spettacolo piccolo piccolo che scorre via senza alcuna vera infamia e senza troppe lodi. Gli attori sono bravi, va ammesso: i due avventori del ristorante dialogano bene e scandiscono le battute con ineccepibile dizione; la cameriera, poi, che occhieggia raffinata senza eccessi di gratuita malizia, non è assolutamente da meno. Del resto un po' di leggerezza avrebbe certo giovato all'interpretazione collettiva; un'interpretazione quà e là un tantino (un tantinello) manierata e - come dire? - un pochetto (un pochettino) rigida. Ma ciò che, in fin dei conti, nuoce alla resa è soprattutto la limitatezza dell'idea drammaturgica. Non si tratta di un'idea malvagia (gli uomini, prima di nascere, scelgono dal menù di un ristorante le *portate* della vita); ma senz'altro non sembra sufficiente a tenere in piedi uno spettacolo intero. Anche se questo spettacolo dura così poco da non farsi troppo male.

Raimondo Serna

UBU C'È, Compagnia Krypton, da *Ubu Roi* di Alfred Jarry, progetto e regia di G.Cauteruccio, con F.Cauteruccio, A.Giardina e altri; Roma, Teatro India, aprile 2005 - HANSEL & GRETHEL, scritto e diretto da R.Morellato Lampis, con R.Cartocci e R.Morellato Lampis; Roma, Angelo Mai, maggio 2005 - MOJO MICKYBO, di Owen McCafferty, regia J.Ferrini, con A.Giusta, A.Zavatteri; Roma, Teatro Cometa Off, maggio 2005.

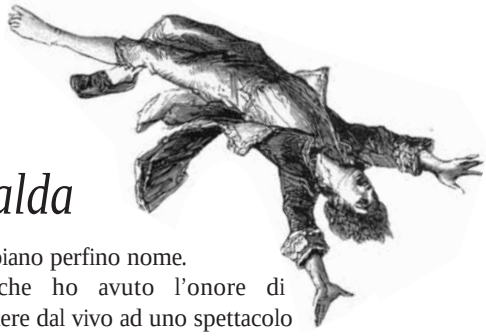
Ipertestualità del volto - È la nemesi tanto attesa il fatto che dopo mesi e mesi passati ad assistere e a discutere di teatro digitale, di "ricerca" teatrale, di scena e tecnologia, io sia capitato in poco più di dieci giorni a godere di tre lavori assolutamente differenti eppure accomunati per un approccio registico e per una filosofia della scrittura scenica (quasi) totalmente centrati sul volto dell'attore. Un attore e un'attrice in *Hansel & Grethel*, due attori in *Mojo Mickybo*, otto in *Ubu c'è*. Il volto, cioè le facce, le smorfie, le maschere, le boccacce, gli sguardi. Deliziose stupide faccette da commedia in *Hansel & Grethel*; facce brutte e minacciose da teppistelli in *Mojo Mickybo*; facce volgari, sguaiate, viscide e schifose in *Ubu c'è*. I tre spettacoli rimandano ad un'idea primordiale del teatro, che non veicola né nobili passioni né tecnologiche perfezioni bensì palesa attraverso la farsa la misera animalità dell'uomo. Lo sguardo dello spettatore si riconcilia con la propria natura umana, con la sua povera carnalità sempre più disfatta. Urliamo con Ubu un sonoro e liberatorio "merdre" rivolto a tutti i "fichi" e "fichette" della pubblicità, a tutti i Diego e a tutte le Adriana del mondo che sorridono beoti ai loro videofonini, e anche ai tanti artisti luccicanti e patinati così politically correct nella loro studiata scorrettezza. "Merdre" a questo continuo lavaggio del cervello sul "vivere nella performance" e sulla promessa dell'eterna giovinezza e riappropriamoci dei nostri nasi grossi, delle nostre orecchie a sventola, delle nostre pancette gonfie e molli, della nostra sana e umana e animalesca bruttezza.
Per il resto, *Hansel & Grethel* diverte per la bravura degli attori (in particolare Roberta Cartocci) e per una regia che tiene dall'inizio alla fine una partitura tirata e sorprendente. Molto bravi anche i protagonisti di *Mojo Mickybo* che si caricano sulle spalle l'interpretazione di circa dieci differenti personaggi, e bravo Ferrini ormai maestro della "regia invisibile". Affiorano qua e là momenti di stanchezza che riflettono, secondo me, più gli umori di una drammaturgia incostante che errori di regia o di interpretazione. Splendido, infine, il lavoro di Krypton su Jarry, con Cauteruccio junior (Fulvio) che dimostra inequivocabilmente il raggiungimento della maggiore età artistica e una volta tanto ruba la scena al grande fratello.

Fabio Massimo Franceschelli

IL MINORE, OVVERO: PREFERIREI DI NO, da Ennio Flaiano, a cura di Luca Sossella, con Roberto Herlitzka, regia di Jacopo Gassman; Roma, Auditorium Sala Petrassi, settembre 2005.

Un amore purissimo - Mi trovo "con i piedi fortemente poggiati sulle nuvole" del mio giudizio sulla commovente serata dedicata a Flaiano, all'Auditorium. Ho portato con me tanti pregiudizi: del regista che ama e mette in scena Flaiano, dell'intellettuale off disgustato dalle serate mondane, dell'italiano stanco dell'uso sfacciato del nepotismo. Ogni mia nausea esistenziale era con me in sala, pronta a lanciare improperi contro l'ennesimo, fuorviante sfruttamento dell'incompresa parola flaianea, contro il teatro dei figli e dei fratelli. Tant'è che all'amico Bruno Rasia (che fu caro amico dell'autore celebrato) ho sussurrato, prima che si spegnessero le luci, la frase che disse Maccari alle esequie di Flaiano vedendo il via-vai di volti tristi ma ingrati, di personaggi (primo fra tutti Fellini) che in vita tutto gli erano stati fuorché *cari*: "Andiamo via…mi sa che abbiamo sbagliato funerale". A quelle esequie probabilmente era presente anche Vittorio Gassmann (padre del regista della serata, Jacopo) ma da amico vero, da "compagno di giochi" cinematografici e teatrali. Fu lui a convincere Flaiano a tornare alla drammaturgia e a scrivere per lui *Un marziano a Roma* e fu lui ad interpretare con vera comprensione le parole dell'amico. Quello tra Flaiano e Gassmann fu un rapporto stretto e - fortunatamente - non troppo ricordato: un'amicizia al di là di ogni presenzialismo. Dello spettacolo che dire se non che ha punito ogni mia presunzione con un'interpretazione originale e rispettosa al tempo stesso, offerta da un Herlitzka che appare "devoto" a Flaiano pur rimanendo fedele al proprio inconfondibile stile. Sul "nepotismo", sulle presenze mondane in sala? Beh, credo che alla famiglia Gassmann spettino i "diritti di mondanità" su Flaiano, e il giovanissimo Jacopo ha saputo (e, certo, "potuto") essere regista assente, lasciando spazio all'immenso Herlitzka, supportando la lettura con una scenografia volutamente scarna e con dei video commoventi ed esaurienti. La scelta dei testi ha dato un quadro chiaro della disillusione, della disperazione e della leggerezza stilistica di Flaiano: un pensatore instancabile, grafomane, contraddittorio e insicuro, umile e deciso, sempre in bilico, amato - per questa sera - come solo chi l'ha amato sapeva come amarlo. Questo è il Flaiano per cui si batteva la moglie Rosetta, e qui l'importanza di una serata che fissa un'eredità intellettuale e regala l'autore alla comprensione dei posteri e ad un uso meno sconsiderato della sua delicatissima opera.

Gabriele Linari



Rey Mysterio e il teatro popolare
Disquisizioni intorno alla scoperta dell'acqua calda

Stupisce davvero che alcune delle critiche più stizzite mosse nei confronti del *wrestling* americano riguardino, in particolar modo, la sua Verità. Lo spettatore occasionale - che poi è anche spesso spettatore distratto - appare in genere disturbato dalla sensazione che quegli sfavillanti incontri di lotta libera celino in realtà clamorose messe in scena, sceneggiate belle e buone preparate a tavolino. Così, tali signori, si sentono immediatamente in dovere di avvertire la folla che quei calci, quei salti, quei voli di sedie e scrivanie, non perseguano affatto lo scopo dichiarato di recare danni sensibili agli avversari di turno, quanto piuttosto quello di gingillare il pubblico, di farlo divertire. Del resto gli indizi in questo senso non mancano di certo: il nome della più importante federazione di professionisti è *World Wrestling Entertainment* (dove *Entertainment* sta per *Intrattenimento*); inoltre quasi mai i lottatori si fanno davvero male, malgrado le tante legnate e i colpi proibiti, malgrado la foga, i salti e i muscoli splendenti; senza contare tutte le storielle da *soap-opera* che, ai margini del ring, fanno da pretesto a rivalità (*feud*) e a improvvise riappacificazioni tra i *wrestler* : amori clandestini, presunte paternità, questioni di principio. Ma questi non sono indizi; queste sono vere e proprie dichiarazioni di intenti. Il gioco tra chi *agisce* e chi guarda consiste nel far finta che tutto sia vero; nell'adottare, insomma, una convenzione. Perché, sapete, chi fa Otello, spesso, non è davvero così nero; è che usa del cerone, del colore per la faccia; e anche Edipo, non è che si accechi tutte le sere, sennò bisognerebbe cambiarlo di continuo; e, per quanto possa sembrare fastidioso, Vladimiro ed Estragone non aspettano nessuno; anzi, finito lo spettacolo, cambiano perfino nome.

Io, che ho avuto l'onore di assistere dal vivo ad uno spettacolo della WWE, desidero consigliare l'esperienza a tutti voi, che leggete o fate teatro, non solo perché quasi mai mi sono divertito così tanto; ma anche perché credo ci sia molto da imparare. Lo snobismo difensivo non ha mai favorito alcuna ripresa, così come, del resto, lo spostamento dei termini della questione. Ma qui non c'è alcuna ricetta magica, c'è solo teatro popolare, un teatro né di destra né di sinistra, solo offerto e non imposto ad un pubblico ampio e variegato, solo paradigmatico nel suo oscillare tra azione e concetto. Rey Mysterio è popolare; anche perché è un *performer* strabiliante. E questa non mi pare proprio sia una colpa. Apriamo un dibattito?

Raimondo Serna

Herlitzka e il mistero dell'accento sbagliato
(ovvero: Hèrlitzka o Herlìtzka, questo il problema)

E' capitato anche a me. La gente non sa mai dove mettere l'accento sul tuo cognome, soprattutto quando trattasi di cognome tri o quadrisillabo. Penultima, ultima, prima, mah è sempre un mistero; e allora ci si affida al suono (o al caso). Qualcuno sceglierà la prima, qualcun altro la seconda, qualcun altro ancora la terzultima. Fino a quando arriverà l'uomo che con quel cognome c'è nato a scandire per bene le sillabe e a farti capire che si dice solo in quel modo. Invano. Perché in cuor suo sa - rassegnato - che la prossima volta ricomincerà tutta la storia: quelli che non lo sanno dire, lui che lo rispiega e via dicendo. A me capita sempre. E vabbè, non ribatto neanche più, e d'altronde, non sono famosa e posso pure capire. Ma il signor Herlìtzka, santo cielo! No! È inammissibile. Soprattutto è inammissibile che lo facciano le giovani presentatrici di premi teatrali, o gli assessori alla cultura, o gente che nel teatro ci bazzica e da tanto. Sarà pure un cognome difficile ma credo che quel pover'uomo non ne possa proprio più. È capitato a un premio della scorsa estate, al Teatro di Vicenza; durante la cerimonia, non ricordo chi, presentando la serata, arriva a dire: "Il premio per il miglior attore dell'anno va a Roberto Hèrlitzka per *Lasciami andare madre*". Lui ribadisce che si chiama Herlìtzka e lo scandisce per bene, si prende il premio con la sua solita riservatezza e signorilità, e va via, sapendo che tanto ci ricascheranno. È accaduto anche quest'anno, al *Festival delle Letterature* di Roma. Ultima serata. Lettura del grande Amos Oz (almeno per me, grande: chi ha letto *Michael mio*, forse può capire). A leggere, Roberto Herlitzka, e naturalmente sbagliano pronuncia. Ma questa volta c'è un boato dal pubblico, una rivoluzione; il pubblico riprende l'uomo che ha sbagliato: "si dice Herlìtzka". Naturalmente, il nostro è dietro le quinte e forse godrà pure della scena, mentre colui che ha sbagliato accento, ricontratta: "Sì, sì, Hèrlitzka o Herlìtzka, che dir si voglia". CHE DIR SI VOGLIA!? Mah, non c'è più religione. Ma il nostro non si fa influenzare da simili inezie, arriva sulla scena e legge una parte di *Una storia d'amore e di tenebra* e tutti ad ascoltarlo con un silenzio reverenziale. Fa musica delle parole di quel pezzo. E tutti gli accenti con lui sono al posto giusto. Va via con la sua solita signorilità e inizia un intermezzo musicale in attesa dell'arrivo in scena del famoso scrittore israeliano, che è venuto a Roma per prendersela un po' con "gli intellettuali europei", che sono bravi a fare lezioni di morale senza una vera compartecipazione alla questione arabo-israeliana. Ma la cosa che più ci interessa in questo momento, è che appena arriva quest'uomo piccolo piccolo, il signor Oz, prima di iniziare a leggere il suo racconto di "paura e speranza", vuole ringraziare Roberto Herlìtzka, sissignori Herlìtzka, per aver fatto del suo racconto un *melodic concert*. Dietro le quinte l'attore pluripremiato, diplomato all'Accademia e ormai di più che trentennale esperienza, avrà ringraziato come non mai: doveva arrivare un omino da Gerusalemme, dal cognome monosillabo, a rimettere l'accento proprio lì dove va messo.

Antonia Anania

Lo sgabuzzino

Favola arguta

Divenuta invivibile l'aria dell'appartamento decisero all'unanimità di chiudersi nello sgabuzzino. L'aria caldiccia instabile dell'estate, il freddo insinuante dell'inverno, i quadri appesi solo per coprire vilmente la vuota parete, i libri mai letti, la Tv accesa ventiquattr'ore su ventiquattro: tutto di quell'appartamento li disgustava. Pensarono che un solo luogo potesse fare al caso loro: lo sgabuzzino. Così, lentamente, vi si stiparono dentro. Il primo vi entrò per la nausea che aveva degli altri, mal sopportando i convenevoli, i sorrisi, il profumo nauseabondo del sapone per pavimenti e, soprattutto, l'impossibilità di condividere con gli altri presenti la necessità di sostituire quadri, leggere libri abbandonati, spegnere la Tv. A lui apparve chiaro che nello sgabuzzino si respirava un'aria nuova... o meglio: l'aria era vecchia, vecchia di decenni e vecchia di cose vecchie e ormai perdute... ma libera. Quindi Primo (lo chiameremo così) entrato nello stanzino buio, inspirò fieramente il vuoto d'acaro morto, tossì e ne rise. Cos'era quel tossire se non il primo segno di un nuovo linguaggio? Dunque reiterò. In breve il suo tossire, da esigenza fisica di spurgo, divenne proposta, enunciato, affermazione, protesta estetica, arte. Apparve subito chiaro che una nuova era si apriva tossendo nello sgabuzzino.

Poi fu il turno di Secondo che vi finì - almeno così fece intendere - per cercare un oggetto di cui aveva ormai perduto le tracce: il corpo. Magari la domestica lo aveva ritrovato in una delle stanze del profumatissimo appartamento, adagiato come cosa molle su un letto o immobile al centro della sala. Giunto all'entrata del piccolo ripostiglio girò la maniglia e aprì cauto la porta: una nuvola di polvere e puzze lo aggredì, sorretta dal freddo dei luoghi abbandonati, accompagnata da una salva di colpi di tosse. Per sottrarsi all'improvvisa ondata agitò violentemente le braccia, fece uno scatto indietro col busto, voltò la testa, piegò le gambe: aveva ritrovato il suo corpo! Era dunque lì, nello sgabuzzino, da chissà quanto tempo, eureka! Sia a Primo che a Secondo fu inevitabile gridare per la gioia d'essersi ritrovati in quello stanzino. Il grido fu udito da Terzo e da Quarto e da tutti gli altri inquilini dell'appartamento, che accorsero per vedere cosa stesse succedendo. Alcuni si strinsero nelle spalle biascicando sbrigativi: "Sono solo due che tossiscono nello sgabuzzino". Altri furono presi da una sorta di furore e vollero entrare nello stretto ripostiglio.

In breve lo sgabuzzino fu pieno. L'attenzione che aveva ricevuto da un giorno all'altro era straordinaria, inattesa e paradigmatica. "Il simbolo di una nuova era", trionfò qualcuno. "Il segno di un'insofferenza", fu aggiunto. Tutti furono concordi nel constatare che quella dello sgabuzzino era una corrente, che avrebbe presto trascinato via tutti dall'improfumato appartamento.

E così fu. Per qualche giorno. Giunsero nuovi adepti tossendo, gesticolando, gettando piccoli gridi, ruttando o parlando nuove lingue: ognuno diede il suo contributo.

Ma venne il giorno che l'aria si fece irrespirabile. Alcuni tornarono nell'appartamento ma nuovi inquilini si riversarono nello sgabuzzino di nuovo tossendo, gridando, ruttando. Basta! Non si poteva andare avanti! Tanto più che fuori, nell'appartamento, le cose non erano punto cambiate, anzi: per l'orrendo chiasso dello stanzino, fuori lustrarono maggiormente i pavimenti, raddrizzarono i quadri, alzarono il volume della Tv. E quando finiva loro il detersivo? Correvano ad attingere nello sgabuzzino giacché qui erano riposti flaconi e flaconi di sapone per pavimenti, erano accatastate copie dei quadri e le batterie per il telecomando del televisore. L'appartamento dunque seguitava a sclerotizzarsi. Lo sgabuzzino era, invece, sul punto di esplodere. Si pensò di costruire nuovi sgabuzzini ma anch'essi si riempirono velocemente.

Fu questo che apparve ai miei occhi quando misi piede nella casa: esistevano, in pratica, due appartamenti, uno fatto di stanze ampie e profumate, l'altro di sgabuzzini angusti. Ma la scelta era tutt'altro che ovvia. Per accedere all'appartamento, infatti, mi si disse che dovevo aspettare, indossare ridicole mappine per non rigare i pavimenti, sorridere, rispettare i quadri, guardare la Tv. L'ingresso negli sgabuzzini si era fatto, invece, impossibile dal punto di vista economico. I proprietari chiedevano un contributo eccessivo per ammortizzare gli alti costi della costruzione degli stanzini stessi.

Nell'appartamento sarei morto di noia a vedere le stesse facce (in pochi vi abitavano), sarei impazzito per quei quadri, per l'assurdo ciarlare della Tv. Negli sgabuzzini le facce le avrei avute addosso: in quei ripostigli non si possono, ormai, più muovere nemmeno le braccia ed è impossibile aiutarsi.

Che fare? Rimasi lì, sul pianerottolo. Osservavo i servi passare la cera, vedevo i quadri e sentivo, in lontananza, l'ormai stanco tossire degli sgabuzzini. Mi sedetti davanti alla porta e sospirai. L'eco del mio sospiro attraverso la tromba delle scale, giunse fino al portone d'ingresso e tornò su, fino alla porta dell'appartamento entrando nel corridoio. I servi si fermarono. Le porte dello sgabuzzino si socchiusero. Tutti già pensavano di poter venire nel pianerottolo a sospirare, lo leggevo nei loro occhi: mai mi avrebbero accolto nell'appartamento, ma in qualsiasi momento si sarebbero trasferiti sulle scale, a fare quello che già facevano altrove.

Dunque tacqui e uscii in strada. Nel bar di fronte una bellissima cameriera mi servì un cappuccino caldo. Potevo vedere la luce fioca dell'appartamento e l'ombra dei servi fare su e giù serenamente. Una voce interruppe i miei pensieri: "Guardi l'appartamento?". Anche la graziosa cameriera guardava fisso la finestra. "Un giorno ci entrerò sai? Lavoro qui per pagarmi l'ingresso allo sgabuzzino... da lì si arriva all'appartamento". Non mi sentii di smentirla. Lasciai una bella mancia: chissà che un giorno a lei non venga più facile di sospirare sulle scale. Mi chiusi nel cappotto e presi a camminare. Non sapevo dove andare ma camminavo. La gente mi passava attraverso. Nessuno parlava dell'appartamento... né dello sgabuzzino.

Gabriele Linari

Uno “scambio” con il Potlach

Identità, memoria e differenza. Intervista a Pino di Buduo

Il Potlach è…?

Il Potlach è un laboratorio di ricerca e sperimentazione teatrale fondato nel 1976 a Fara Sabina in provincia di Rieti su un’ipotesi di lavoro con al centro l’Arte dell’attore. Ci siamo orientati su una ricerca nelle diverse culture teatrali orientali e su alcune europee, e abbiamo cominciato ad osservarle assorbendone le tecniche attraverso un allenamento quotidiano. Sempre in una condizione di laboratorio abbiamo cominciato ad elaborare i nostri primi spettacoli che sono stati invitati in numerosi festival in Italia e all’estero.

Dal ‘90 si sono sviluppate due linee parallele di ricerca. La prima ha sperimentato molto le diverse forme di spazio nelle quali l’attore può agire ed interagire: spazio centrale, spazio circolare, lo spazio tradizionale del teatro all’italiana e del teatro d’opera, ed anche gli spazi aperti. Abbiamo invitato importanti Maestri orientali, soprattutto indiani, giapponesi, balinesi, e Maestri occidentali, sopratutto danesi, svedesi, italiani. Abbiamo cominciato a collaborare con architetti ed artisti visivi che hanno un forte spirito innovativo e sperimentale. Parallelamente a questa linea, abbiamo dato grande spazio al rapporto con il Comune di Fara Sabina, elaborando dei progetti interdisciplinari e multimediali che coinvolgono decine e decine di associazioni culturali locali insieme ad attori, musicisti, danzatori, artisti visivi, provenienti da diverse parti del mondo.

Che legame c’è tra il Potlach e Eugenio Barba?

Barba è entrato certamente in modo significativo nell’esperienza del Potlach fin dall’inizio. Il Teatro Potlach ha cominciato la propria esperienza teatrale nel contesto dell’avanguardia romana, senza appartenervi. Avevamo infatti già una concezione del lavoro sul corpo dell’attore come specificità del lavoro teatrale.

Barba lo abbiamo incontrato prima attraverso un suo libro, *Il Teatro Povero* che racconta l’esperienza di Grotowskij in Polonia con il Teatro Laboratorio. Questo libro ha avuto una grande influenza su me e poi sul lavoro del nostro teatro. In seguito ho visto il suo spettacolo *Min Fars Hus*. Da lì è cominciato un rapporto che si è sviluppato nel tempo.

Come nascono i tuoi spettacoli?

In modo diverso l’uno dall’altro. Possono nascere da un’idea, da un tema, da una musica, da un’improvvisazione. Spesso il tema si definisce durante il percorso delle prove, a volte invece è il punto di partenza. Per esempio, in *Prima che la festa finisca* abbiamo preso spunto e lavorato sulla Vocazione teatrale di *Wilelm Maister* di Goethe; in *Giovanna degli Spiriti* ci siamo ispirati al personaggio di Giovanna d’Arco raccontato da Paul Claudel e da altri. Poi è nato *Emigranti OperaTango*. Negli anni ‘80 abbiamo realizzato numerose tournèe in Europa, ma solo nell’87, per la prima volta, siamo andati in Sud America, in Argentina. L’immigrazione italiana in questo paese è superiore al 50% ed ha toccato quasi tutte le nostre famiglie. Incuriositi, abbiamo raccolto molto materiale: testimonianze, lettere, musiche. Abbiamo incontrato alcuni artisti argentini, abbiamo conosciuto molti luoghi dove si ballava il tango. È nato così uno spettacolo che racconta la storia di una famiglia italiana da Napoli a Buenos Aires attraverso le sopraffazioni e le ingiustizie subite nelle diverse parti del mondo. *Le città invisibili* invece è un progetto, ed appartiene alla nostra linea parallela. È nato dalla relazione con il territorio di Fara Sabina. Nei primi anni abbiamo realizzato molte iniziative: festival, laboratori, rassegne, laboratori nelle scuole. Poi la concezione è cambiata. Volevamo che la gente di Fara Sabina e dei comuni limitrofi partecipasse direttamente ai nostri eventi. Così nel 1991 sono nate *Le città invisibili*, per dare una risposta alla nuova richiesta di identità del territorio.

Come concepisci il lavoro del regista?

Sono laureato in antropologia culturale. Quindi la mia formazione, dal punto di vista universitario, non è teatrale. Questa origine gioca un ruolo importante nel mio lavoro di regia. L’osservazione, lo sguardo, l’analisi, sono alla base del processo creativo. Il lavoro con gli attori è il cuore.

È vero che voi siete più conosciuti all’estero che in Italia: perché?

È la nostra storia ed anche la nostra vocazione. D’altra parte siamo sempre stati un gruppo internazionale, abbiamo sempre avuto attori di diverse parti del mondo. Quindi in un certo senso siamo stati costretti ad ideare spettacoli che non avessero una componente troppo fortemente legata ad un testo della lingua italiana. Questo ci ha facilitato enormemente all’estero.

Aspetti negativi e positivi del sistema teatrale italiano.

L’Italia ha centinaia di piccoli teatri che non sono stati costruiti negli ultimi anni, ma nel secolo scorso. Perché li costruivano e non li costruiscono adesso? Perché prima il teatro aveva un significato anche in piccole società di pochi abitanti. Perché l’ha perso? Penso che quei teatri debbano riprendere vita e che debbano essere affidati a gente di teatro. Perché chi fa teatro ha la necessità di creare e contagiare il proprio ambiente, il proprio territorio.

Perché vale la pena “fare teatro”?

Penso che fare teatro sia una necessità, necessità di creare nuove relazioni, di sciogliere i nodi fondamentali del nostro vivere. Nel momento in cui pensi e agisci nel teatro in questo modo, vale la pena continuare e tenere sveglie e in vita queste necessità, motore primario della vita. Allora, se è vero che la vita è la fonte del teatro, varrà sempre la pena fare teatro.

Intervista di Mariana Giomi

La Redazione di
UBU SETTETE
bandisce il

Primo Concorso di Drammaturgia SMS

Scrivi un testo teatrale che non superi i 160 caratteri complessivi e invialo, utilizzando un solo SMS, al numero 338.8541737

I migliori lavori saranno pubblicati sul prossimo numero della rivista e verranno presentati al pubblico durante la rassegna *Ubu Settete* del 2006.
L’autore del testo ritenuto insindacabilmente migliore vincerà un abbonamento vita natural durante a *Ubu Settete*

Reg. Trib. di Roma n.328/2003 del 18/07/2003, Dir. Resp.: Marcello Baraghini, sede legale: via P. L. Occhini, 6 00139 Roma.
Stampa: Artigiana Tipografica di M. Palozzi & c. snc, via A. Gramsci 22/26 00040 Marino (RM).
Chiuso in redazione il 6/11/2005. Hanno collaborato alla realizzazione di questo numero Marco Andreoli, Fabio Massimo Franceschelli, Francesca Guercio, Gabriele Linari, Daniele Timpano. Sono intervenuti Antonia Anania, Mariana Giomi, Maria Raffaella Pisanu. Ubu Settete è ospitato in internet su www.dramma.it