

Laura Curino

Appunti sulla costruzione del personaggio Nota introduttiva di Paolo Sommaio

Laura Curino è autrice, attrice e regista teatrale. Le sue prime esperienze professionali risalgono al 1974, anno in cui fonda, insieme ad un gruppo di amici, il Laboratorio Teatro Settimo, con sede a Settimo Torinese, una cittadina di periferia a pochi chilometri da Torino.¹ Il progetto teatrale che la nascente formazione intende attuare si fonda sull'ostinata volontà dei componenti del gruppo di realizzare un lavoro d'arte pur non essendoci, nelle loro storie individuali, una vera vocazione che li abbia spinti a farlo. L'impresa si caratterizza da subito come fucina di grandi fermenti nel segno di quella ventata di sperimentazione di nuovi linguaggi che investe la pratica scenica italiana negli anni settanta. La ricerca è rivolta soprattutto a riscoprire la memoria dei classici attraverso una rinnovata sensibilità, più incline a forme espressive filtrate dalla vita reale, e si specializza in operazioni di riscrittura drammaturgica con dichiarati intenti epico-narrativi.²

La formazione teatrale di Laura Curino matura negli anni in cui Teatro Settimo realizza, con la regia di Gabriele Vacis, i primi allestimenti che s'impongono all'attenzione della critica nazionale: *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* (1984)³, *Elementi di struttura del sentimento* (1985)⁴, ispirato al romanzo di Goethe *Le affinità elettive*, e *La Storia di Romeo e Giulietta* (1991).⁵

¹ Ad inaugurare insieme a Laura Curino l'esperienza del Laboratorio Teatro Settimo ci saranno Gabriele Vacis, Lucio Diana, Adriana Zamboni, Roberto Tarasco e Lucilla Giagnoni.

² Sulla definizione del 'teatro di narrazione' e sulle problematiche della 'nuova performance epica' alcuni testi fondamentali di riferimento sono: G. Guccini e M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio intorno alle fonti del 'teatro narrazione'*, Castello di Serravalle (BO), Le Ariette libri, 2004; C. Meldolesi e G. Guccini, *L'arcipelago della 'nuova performance epica'*, «Prove di drammaturgia», n. 1, luglio 2004; G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino editore, 2005; C. Meldolesi e G. Guccini, *Ai confini della 'nuova performance epica'*, «Prove di drammaturgia», n. 2, dicembre 2005; N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006; S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona, 2009. Un'ampia, riccamente documentata e argomentata ricostruzione della storia e delle forme espressive del teatro di narrazione in Italia è contenuta in V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, tesi di Dottorato in Storia del teatro moderno e contemporaneo, Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', Napoli, 2009, pp. 520, alla cui bibliografia si rimanda per l'elenco di studi e contributi critici sull'argomento.

³ Premio 'Francesca Alinovi' - Opera Prima. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro in piazza, luglio 1984. Lo spettacolo sarà presentato anche ai festival di Salisburgo, Asti, Madrid, Amburgo, Barcellona.

⁴ Premio Ubu per il miglior spettacolo di ricerca della stagione 1985-86.

⁵ Lavoro teatrale presentato a TaorminaArte nel 1991 e vincitore del Premio Ubu 1992 per la drammaturgia.

Oltre a prendere parte a questi spettacoli in veste di attrice la Curino cura l'elaborazione dell'impianto drammaturgico concentrandosi sulla resa scenica della parola in funzione della performance recitativa. In *Esercizi sulla tavola di Mendeleev* predomina ancora una componente figurativa della messa in scena, nell'intento di catalogare l'intero universo «nel minimalismo scientifico della chimica e della merceologia». ⁶ Ma già con *Elementi di struttura del sentimento* la dimensione narrativa della tessitura teatrale risulta più in evidenza, in ragione della sua derivazione dal modello letterario del romanzo goethiano. Il testo teatrale, che sorregge l'impianto scenico, si condensa nel racconto delle vicende che coinvolgono i protagonisti del romanzo affidato alla voce di sei domestiche, impegnate a riordinare le stanze del castello per l'arrivo dei padroni. Il potere suggestivo della parola consente allo spettatore di materializzare in maniera più autentica, nella propria fantasia, il dato verbale, sottraendolo al condizionamento che una riproduzione scenografica convenzionale rischierebbe di imporgli. Il punto di forza della rappresentazione fa leva su un'articolata scansione dello spazio, dove musica, oggetti di scena e la recitazione degli attori si fondono in una emozionante concertazione di elementi visivi e sonori. ⁷

Nel biennio 1988-89 l'attività del gruppo torinese si concentra su due lavori teatrali: *Nel tempo tra le guerre*, ispirato alle voci narranti della letteratura sudamericana Gabriel Garcia Marquez, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges e *Istinto occidentale*, lettura in chiave teatrale del romanzo di Francis Scott Fitzgerald *Tenera è la notte*. Entrambi gli allestimenti, ancora una volta affidati a Laura Curino per annodare in un percorso drammaturgico storie tratte da fonti letterarie, si annunciano come fasi preparatorie di un progetto teatrale più ampio, *Dura Madre Mediterranea*, strutturato in sette incontri/spettacolo, presentati dal luglio 1988 all'ottobre del 1989, in forma di teatro/laboratorio. Nelle progressive sessioni di lavoro emerge l'esigenza di sperimentare una tecnica narrativa incentrata più sulla recitazione del singolo attore che su una creazione espressiva generata da azioni collettive. Gabriele Vacis, già orientato a ripensare le modalità del suo intervento registico, assolve per l'occasione questo ruolo in una nuova prospettiva, attribuendosi una funzione di raccordo dei segmenti di teatralità che emergono dalle singole azioni all'interno del gruppo, come rivela questa sua riflessione maturata a distanza di un anno dall'esperienza vissuta:

Abbiamo prodotto, con semplicità e ridondanza, uno spreco di idee e scene drammatiche, che poggiava su una consapevole assenza di preconcetti e quadri finali da difendere. Il fine è indagare ogni personaggio nella sua eroica

⁶ L. Curino, *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, nella sezione 'ieri a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

⁷ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 135-138.

unicità, fondare le ragioni della sua differenza, armandoli tutti di pari amore e conseguendo quello che Peter Brook chiama visione stereoscopica.⁸

L'intento è dare un taglio nuovo alla dimensione narrativa dello spettacolo, ripensando in una formula più rarefatta e disseminata la strutturazione dei monologhi presente nel precedente lavoro, *Nel tempo tra le guerre*. Gli stessi personaggi, rimasti in quell'allestimento troppo ingabbiati nell'involucro delle loro piccole storie, vengono ripresi ma accordati in una differente tessitura, più permeabile al dinamico sviluppo delle relazioni che si instaurano tra gli attori.⁹

La creazione di un disegno scenico al servizio di una tecnica teatrale d'impronta narrativa traspare anche dall'allestimento di *La Storia di Romeo e Giulietta*. L'intento è ancora una volta quello di realizzare «non una messa in scena del teatro di Shakespeare, ma un punto di vista da cui guardare la storia, raccontandola».¹⁰ Ma è a partire da *Stabat Mater* del 1989 che Laura Curino comincia a sperimentare una personale linea di ricerca nell'ambito del teatro di narrazione, sulla base delle esperienze collettive maturate in precedenza.¹¹ A questa eredità rinviano alcuni tratti fondamentali della sua tecnica recitativa: una dimensione epica e straniata sottesa alla costruzione del personaggio, che proietta il ruolo dell'attore oltre i limiti della sua mera funzione interpretativa; l'elaborazione dell'atto teatrale come risultato di un lavoro che si arricchisce nel corso di un continuo divenire, sempre aperto a nuove sollecitazioni in corso d'opera; la necessità di mantenere un rapporto dialettico tra vita e teatro; il valore pedagogico che l'esperienza teatrale assume quando l'attore non rinuncia a mostrare la sua verità personale¹². *Stabat Mater* «un piccolo, variegato bagaglio di storie commoventi e meravigliose tratte dalla letteratura sudamericana» si fonda su una serie di monologhi che gli attori, Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni e Luca Riggio, portano in giro non in teatro ma in casa di amici o di persone sconosciute.¹³ L'azione teatrale irrompe spontaneamente nella realtà occasionale del luogo che ospita l'evento. Soltanto la voce e il corpo dell'attore sono in grado di evocare le immagini di una scenografia assente e di stabilire un'intima complicità con lo spettatore, consentendogli

⁸ G. Vacis, *Otium e negotium*, «Teatro e Storia», Anno V, n. 1, aprile 1990, p. 157.

⁹ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 140-142.

¹⁰ L. Curino, *La Storia di Romeo e Giulietta*, nella sezione 'ieri a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

¹¹ Premio Città Urbino, Premio Fringe Festival di Edimburgo.

¹² Cfr. G. Guccini, *Laura Curino: la memoria dei sensi*, in Id. (a cura di), *La bottega dei narratori*, cit., p. 76 e cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 223-224.

¹³ L. Curino, *Stabat Mater*, nella sezione 'ieri a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

di distinguere i momenti di relazione con l'identità soggettiva dell'interprete da quelli instaurati con il personaggio della storia narrata.¹⁴

La metodologia di lavoro che Laura Curino adotta anche nel processo di costruzione dei suoi spettacoli da attrice solista nasce sempre da esperienze di tipo laboratoriale. È attraverso un sistema di scambi, relazioni e contatti con amici del mestiere o gente comune, conosciuta per ragioni di impegno sociale, che la sostanza del racconto da portare in scena si delinea e si condensa in una scrittura destinata non solo alla lettura, ma a prendere vita in una forma espressiva di segno teatrale. In alcuni casi la sua funzione si limita a un ruolo di semplice artefice della trasmissione della storia che il gruppo spontaneamente ha prodotto, attraverso le testimonianze orali dei partecipanti coinvolti. In questa prassi è possibile riconoscere un forte legame con le esperienze di scrittura collettiva maturate nella fase di lavoro al tempo degli spettacoli corali prodotti insieme agli altri componenti del gruppo Teatro Settimo. Alcune analogie procedurali si riscontrano nel modo di affrontare il lavoro sul testo, congegnato attraverso una tecnica di montaggio di fonti letterarie e verbali di eterogenea provenienza e nell'importanza attribuita agli spazi di improvvisazione, come fertile supporto per stimolare le potenzialità creative dell'attore. Queste scelte operative, non solo risultano intimamente legate all'esperienza, come dicevamo, di Teatro Settimo, ma rinviano alla formazione della Curino nel campo dell'animazione e del teatro ragazzi. Nel 1980 infatti Laura Curino prende parte a uno spettacolo di animazione per bambini, *Nonmiricordo Camilla*, un percorso dove alcuni attori, in veste di maghi, guidano i piccoli visitatori in varie stanze coinvolgendoli in esperienze di percezione sensoriale.¹⁵

Stabat Mater è il lavoro inaugurale in cui si riversa tutta la prima fase dell'esperienza professionale della Curino, confluendo in un'operazione teatrale che raccoglie e condensa le tecniche apprese fino a quel momento: una drammaturgia costruita partendo da fonti letterarie diverse (alcuni monologhi sono tratti dai romanzi di Isabelle Allende *Casa degli spiriti* ed *Eva luna*; il primo prologo è tratto da un racconto di Gabriel Garcia Márquez, *Un signore molto vecchio con certe ali enormi*); un segmento dello spettacolo non ricavato da spunti letterari ma imperniato sulla descrizione degli accadimenti in cui sono coinvolti i personaggi rappresentati e che vuole essere un momento di riflessione sul senso delle loro azioni; la lettura di un brano di matrice biblica tratto dall'Antico Testamento. Ma tutto questo filtrando e plasmando i materiali di partenza in una performance

¹⁴ Cfr. G. Guccini e M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio intorno alle fonti del 'teatro narrazione'*, cit., pp. 50 e ss. (il volume contiene il testo dello spettacolo scritto dalla stessa Curino in collaborazione con Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Bruno Tognolini e Gabriele Vacis) e cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., p. 143.

¹⁵ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 226-228.

teatrale dove la recitazione è modulata sulle frequenze di un andamento narrativo, scandito da azioni minimali, ispirate alle forme della gestualità quotidiana. La doppia funzione di voce narrante che ci rende partecipi di una storia e al tempo stesso di personaggio che a quella storia appartiene, è accentuata dalla permanente convivenza tra attore e personaggio, anche nei momenti di sospensione dello spettacolo. Per l'attore che continuamente veste i panni del suo alter ego teatrale, l'interpretazione drammatica non è soltanto una pratica da replicare a intervalli regolari, ma diventa l'occasione per mantenersi più strettamente a contatto con il proprio vissuto esistenziale, instaurando con i depositari del racconto un clima di intensa condivisione della personale esperienza umana. L'arte di raccontare storie, nel percorso di attrici come Laura Curino, Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni, continuerà ad esplicitarsi anche in seguito con la forte motivazione di sollecitare il pubblico a una partecipazione più diretta, inglobando nell'intelaiatura performativa dello spettacolo la funzione testimoniale del proprio *essere in scena*.¹⁶

La rappresentazione del brano *Passione*, tratto dal repertorio di Dario Fo, a chiusura dell'omonimo spettacolo portato in scena da Laura Curino nel 1992, sancisce la sua piena adesione, in veste di attrice solista, ai canoni del teatro di narrazione.¹⁷ Sarà lei stessa a ricordarlo in un articolo apparso sul «Corriere della sera» in occasione di una replica dello spettacolo nell'estate milanese del 2004:

Passione è stato il mio primo spettacolo da sola: io e il pubblico. È nato come una rivolta, una delle tante nella mia vita: invece di tenere conferenze sul mio lavoro, ai primi anni '90, perché non mostrarlo direttamente? Del resto *Passione* si apre sul ricordo di un trasloco familiare in un luogo da cui ho subito progettato di fuggire [...]. Non è un monologo, è cabaret e dialogo con la gente, entro ed esco dai personaggi come faceva mia nonna quando mi narrava una favola e badava al fuoco sotto la pentola.¹⁸

Passione è uno spettacolo in cui Laura Curino, facendo ricorso a una magistrale tecnica di recitazione straniata, dà corpo e voce a figure di un tempo passato, rievocato a distanza di anni con nostalgica malinconia. Il sostrato narrativo si dipana in un'alternanza di ricordi in parte autobiografici in parte frutto di pura immaginazione. La chiave di lettura è la stessa Curino ad indicarcela confessandoci di aver scritto il testo dello spettacolo «per gran parte a memoria, ritrovando la nostalgia, nonostante tutto, del luogo da cui ero partita».¹⁹ Il racconto scaturisce dal ricordo personale di presenze umane e di luoghi desolati della periferia torinese

¹⁶ Ivi, pp. 229-232.

¹⁷ Milano Premio Milano '90 - Il Contemporaneo 1993, per la drammaturgia.

¹⁸ La dichiarazione di Laura Curino è riportata in Claudia Provvedini, *La «Passione» di Laura*, «Corriere della Sera», 11 agosto 2004, p. 52.

¹⁹ L. Curino, *Passione*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

dove all'epoca Laura Curino era ancora una bambina «recalcitrante e inquieta che spese gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza a escogitare piani di fuga».²⁰ Nelle pieghe del racconto teatrale si riaffacciano alla memoria i momenti vissuti con la famiglia negli anni del trasferimento nei caseggiati della Fiat, immagini di tipi umani si intrecciano ai ricordi della fabbrica, restituendo uno spaccato sociale dell'industrializzazione italiana nei primi anni settanta.²¹

Subito dopo *Passione* Teatro Settimo interrompe quel ciclo di produzioni drammaturgiche originali, che durava da più di dieci anni, dedicandosi allo studio dei grandi maestri del teatro. La scelta si indirizza su uno dei capolavori di Carlo Goldoni, la *Trilogia della villeggiatura*. Lo spettacolo, che riunisce le tre commedie goldoniane in un unico allestimento dal titolo *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno*, debutta nella Villa Pisani, a Strà, nel luglio del 1993, in occasione del bicentenario goldoniano.²² La messa in scena, affidata a Gabriele Vacis, è esaltata dall'ambientazione in un'autentica villa veneta. Laura Curino, questa volta non impegnata nell'elaborazione del progetto drammaturgico, ma soltanto in veste di attrice, si cimenta in una ingegnosa personificazione della serva Beatrice, trasformata in una sorta di Tina Pica ringiovanita.

Due anni dopo, nel 1995, la ritroviamo nel gruppo di attori che, ancora una volta diretti da Gabriele Vacis, partecipano al *Canto per Torino*, spettacolo-evento realizzato in collaborazione con la città e la Provincia di Torino. Il progetto nasce dall'idea di coniugare territorio e spettacolarità, nel dichiarato intento di intrecciare energie e fermenti del luogo di appartenenza, ritrovando il sentimento di un ambiente culturale. Il percorso iniziato con *Canto per Torino* prosegue in *Canto delle città/Napjevi gradova*: un'occasione di lavoro tra artisti che si scambiano esperienze drammaturgiche, organizzative e d'attore, per creare insieme un evento teatrale che va in scena alla Fortezza Revelin di Dubrovnik, in Croazia, nel luglio del 1996.²³ Lo sviluppo del progetto parte dalla riflessione che tutto il mondo è un'unica grande città, crogiolo di popolazioni, esperienze e diversità.

Nello stesso anno va in scena *Olivetti*, lavoro teatrale frutto di una nuova collaborazione fra Laura Curino e Gabriele Vacis. L'idea nasce dall'intento di contrapporre alle decantate virtù del liberismo economico l'esempio del capitalismo umanista di Adriano Olivetti. Il volto umano del capitalismo degli Olivetti affascina la Curino, che in una intervista apparsa nel 2008 sulla rivista on line «Teatro.org» dichiara:

²⁰ Ivi.

²¹ Cfr. L. Curino, Roberto Tarasco e G. Vacis, *Passione*, Novara, Interlinea, 1998.

²² AGIS - Minerva 1993, Premio IDI 1994.

²³ Progetto realizzato in collaborazione con Città e Festival di Dubrovnik, Mittelfest Città di Torino, Regione Piemonte.

Adriano [...] ha prodotto una cultura umanistica [...]. [Gli Olivetti] hanno creato il benessere col loro lavoro. Hanno cambiato il paese tutto. Io ho campato di fabbrica dalla nascita: tutta Torino si muove a ritmo della fabbrica, attraverso la Fiat o attraverso l'indotto, mentre c'era il mito dell'aristocrazia creato dalla fabbrica Olivetti.²⁴

Nel corso della sua elaborazione il progetto iniziale si sdoppia, in due distinte diramazioni narrative: una incentrata su Camillo, il fondatore della dinastia, l'altra su Adriano, il figlio. In *Olivetti Camillo: alle radici di un sogno* (1996) Laura Curino, sola in scena, intreccia ricordi del suo vissuto biografico al racconto della saga familiare ambientata ad Ivrea.²⁵ La storia di Camillo Olivetti è affidata alla voce delle due donne che avranno un ruolo chiave nella sua avventura imprenditoriale: Elvira Sacerdoti, la madre, occupa il *Capitolo del gusto o delle origini*; Laura Ravel, la moglie, quello della *vista o delle nascite*. Come in un gioco di scatole cinesi l'attrice, nel suo ruolo di narratore in scena, presenta una storia, all'interno della quale esistono altre storie che altri personaggi narrano a loro volta, creando un effetto di proiezione multipla di soggetti che si trasformano in entità drammatiche autonome.

In *Adriano Olivetti* (1998), dove la Curino è affiancata in scena da Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni, la narrazione è integrata da sequenze drammatizzate. Il fine è raccontare

attraverso la storia di Adriano Olivetti la storia di molti – che oggi per convenzione riuniamo tutti sotto questo nome – che hanno creato una esperienza di lavoro, arte, cultura sociale ed urbanistica unica nel nostro Paese e forse nel mondo.²⁶

Tutto lo spettacolo ruota intorno al sentimento della dimenticanza di Ivrea, piccola città piemontese dove, al tempo degli Olivetti, si stava avverando un sogno di progresso economico e civile. All'indomani della crisi che investirà l'azienda tutto si sfalda, quel grande progetto di trasformazione urbanistica e sociale si arresta, l'immagine della città svanisce e con essa «l'esodo, di pensiero, di sostanze, e di lavoro continua l'opera di erosione, di rimozione» di quel sogno infranto.²⁷ La forza di *Olivetti* nasce dalla speranza di riaccendere, nella platea in ascolto, una scintilla di memoria su una storia del nostro passato recente, nel tentativo di resistere alla condanna di un facile oblio cui ci espone il tempo presente.²⁸

²⁴ D. Cohen, *Laura Curino e il mito Olivetti*, in

www.teatro.org/rubriche/interviste/laura_curino_e_il_mito_olivetti_15537, ottobre 2008.

²⁵ Lo spettacolo è stato trasmesso da RAIDUE Palcoscenico il 31 ottobre 1998. Il testo dello spettacolo è pubblicato dalla Baldini & Castoldi, Collana 'Le Isole'.

²⁶ L. Curino, *Adriano Olivetti*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

²⁷ Ivi.

²⁸ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 234-237.

Nel 1999 con *Geografie* Laura Curino propone un altro spettacolo che si snoda percorrendo nuovamente i territori della memoria. La scrittura della Curino intreccia, in una fluida combinazione, momenti delle sue esperienze infantili, ambientate in un mondo di grigie periferie urbane, con inserti desunti da testi letterari. Il tono della recitazione che l'attrice sceglie è volutamente finalizzato a stabilire con il pubblico un rapporto di familiare conversazione e l'andamento dello spettacolo assume, a tratti, la cadenza di un *recital* con intermezzi musicali inseriti in funzione di raccordo dei vari segmenti narrativi.²⁹

Lo stesso procedimento si ritrova alla base di *L'età dell'oro* (2002), spettacolo affidato alla regia di Serena Sinigaglia con la collaborazione drammaturgica di Michela Marelli. *L'età dell'oro* è una riflessione sugli anni cinquanta focalizzata su tre momenti fondamentali appartenenti alla storia della generazione nata in quel decennio: l'infanzia, vissuta come epoca magica della propria esistenza; la rincorsa al benessere economico, che travolge l'Italia agricola di quegli anni in nome di un ammaliante progresso industriale; l'ascesa alla ricchezza di Valenza Po in contrapposizione al sentimento di una comunità locale che non intende rinunciare alle sue radici popolari e comuniste.³⁰ Laura Curino annoda fatti privati e pubblici in un racconto che prende spunto da un'immagine sottratta ai suoi giorni d'infanzia trascorsi in Monferrato, quando nei giorni d'estate, da bambini, la voglia di saltare giù dal letto a giocare faceva spalancare le finestre su un mondo ancora tutto buio e nero che a poco a poco una luce leggera rischiarava, fino a far luccicare la terra. In questa visione si annida un contrasto violento e affascinante: dal nero all'oro, che innesca una cascata sensoriale di altre opposizioni:

Legami e libertà. Miseria e nobiltà. Per un pugno d'oro si può tradire, un pugno d'oro può fabbricare schiavi, un pugno d'oro ha comprato fughe, ha restituito libertà. Sull'oro sono scritte parole di violenza e sangue, ma anche preghiere, voti, ricordi, promesse d'amore. Questi contrasti, generati dall'oro, hanno ispirato gli artisti nei secoli, popolato i sogni, nutrito l'economia e la politica, servito la scienza.³¹

L'età dell'oro è un monologo recitato in prima persona. Muovendosi in una scenografia essenziale e suggestiva (ciuffi di spighe dorate e qualche attrezzo di vita contadina), Laura Curino riempie il palcoscenico disegnando, con l'agile presenza del suo corpo e della sua voce, un mondo di personaggi a volte ironico e divertente.³² Anche con *Una stanza tutta per*

²⁹ Ivi, pp. 237-238.

³⁰ Cfr. M. G. Gregori, *L'età dell'oro*, in

<http://delteatro.it/recensioni/2004-06/l-eta-dell-oro.php>, giugno 2004.

³¹ L. Curino, *L'età dell'oro*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

³² V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 238-239.

me del 2005 Laura Curino continua il suo lavoro di indagine sulla memoria dei sensi, da un punto di osservazione dichiaratamente al femminile. L'ambientazione scenografica, ancora una volta volutamente scarna, mette in risalto la sua abilità interpretativa: in una stanza molto piccola, tra pacchi di libri, uno scrittoio e una poltrona, l'attrice porta in scena, sulle note di curiosi arrangiamenti di canzoni dei Beatles e dei Pink Floyd realizzati da Roberto Tarasco, una piccola folla di personaggi femminili accomunati dall'ostinata volontà di assecondare fino in fondo la propria vocazione. Lo spettacolo, tratto da una celebre conferenza scritta da Virginia Woolf nel 1928, sollecita una riflessione sulla condizione della donna in un percorso narrativo suddiviso in sei sequenze. La prima sequenza racconta di un pranzo sontuoso servito in un collegio maschile e di una misera cena consumata in un istituto femminile. La seconda e la terza riguardano il pregiudizio e le frustrazioni di cui è vittima Giuditta, la presunta sorella di Shakespeare, alla quale viene negato il diritto, in quanto donna, di poter esercitare l'attività di scrittrice. La quarta descrive la realizzazione del sé, di chi, come Laura Curino, ha scelto nella vita il mestiere di attrice, attraverso la figura di Aphra Behn, la prima scrittrice e commediografa che riesce a farsi pagare le sue produzioni letterarie; la quinta racconta delle *suffragette*, che paradossalmente riescono ad entrare nei ministeri, nelle istituzioni e nelle fabbriche, ottenendo la tanto agognata libertà intellettuale, solo quando gli uomini saranno morti nel frattempo al fronte durante il primo conflitto mondiale. La sesta ed ultima parte riassume il senso dello spettacolo.³³

Nel successivo allestimento, *Telai* (2005), Laura Curino, questa volta in veste di interprete e di regista, porta nuovamente in scena storie di donne che si intrecciano alla storia economica del nord Italia, riproponendo una tematica ricorrente nella sua poetica teatrale.

Telai nasce da una ricerca inizialmente legata alla storia di Schio, un paese tradizionalmente scandito dalle attività tessili; intorno alla realtà dei lanifici si era data la struttura di una serie di memorie, che spaziavano tra il luogo e altri percorsi, La scrittura si era quindi condensata in una stesura per ritratti, che illustravano con le loro vicende il meccanismo di creazione di un destino.³⁴

Una figura femminile compare pure nella successiva fatica narrativa, *Santa Bàrbera* (2008), tratta dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze, risalente al VI secolo d. C. Santa Bàrbera è una ragazza orientale di grande bellezza che si ribella al padre, Dioscoro, rifiutandosi di rinunciare ai suoi ideali di

³³ Cfr. C. Cannella, «Cerco una stanza tutta per me», «Corriere della Sera», 28 giugno 2005, p. 61 e cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il teatro di narrazione e la 'nuova performance epica'*, cit., pp. 239-240.

³⁴ L. Curino, *Telai*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

religiosità cristiana e per questo viene punita con la tortura. Ma quando Dioscoro riceve dalle autorità l'ordine di uccidere la figlia di sua mano viene immediatamente colpito e ridotto in polvere da un fulmine. Frutto di una collaborazione tra la Curino e Roberto Tarasco, *Santa Bàrbera* mette la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varazze in rapporto al ciclo di affreschi di Lorenzo Lotto della Cappella Suardi di Trescore Balneario (in provincia di Bergamo).³⁵

Sempre nel 2008 prende vita *Le designer, pioniere di stile...*, lavoro che nasce dalla collaborazione tra Laura Curino, Michela Marelli, Luca Scarlini, Roberto Tarasco, prima tappa di un progetto portato avanti fino al 2011 dal titolo *Turin Eleven*.³⁶ Lo spettacolo è il primo capitolo di un ciclo di racconti su donne celebri o sconosciute che hanno avuto la forza di realizzare la propria vocazione nel mondo del lavoro. Affidato alla voce di Laura Curino *Le Designer, pioniere di stile...* è un cortocircuito tra epoche e luoghi diversi:

dalla factory del Bauhaus al ricordo di un'immigrata morta nell'incendio della fabbrica Cotton (8 marzo 1908), da Maria Antonietta alla nascita del design, dalla Esposizione Internazionale delle Arti Applicate del 1902 agli smalti per le favolose nozze di Grace Kelly... La pioniera che firma un oggetto dandogli la propria identità, che libera il corpo femminile da costrizioni, che lega alla gioia l'oggetto industriale: queste le protagoniste di *Le designer*.³⁷

L'impegno più recente nel quale la Curino ha profuso le sue energie è il già citato *Turin eleven* (2011), tre anni di lavoro e di ricerche per raccogliere spunti biografici, storie e testimonianze da portare in palcoscenico come ritratti di donne che hanno fatto l'Italia, vissute centocinquanta anni fa in Piemonte e in Savoia.³⁸ In questa ricerca di vite da raccontare sulla carta e sulla scena viene rivolto un invito a tutti coloro che nella memoria di famiglia o in un cassetto hanno custodito una bella storia da condividere. Tre laboratori di drammaturgia, condotti dalla stessa Curino nei mesi di gennaio e febbraio 2008, sono destinati a selezionare un gruppo di giovani scrittori che, affiancati da affermate penne del giornalismo e della letteratura, si occuperanno della stesura dei testi per proporre:

scritture che si misurano con la densità del testo teatrale, brevi componimenti per voci d'attrici. Quadri al femminile, [...]. Sarte, artiste, attrici, scienziate, architetti, imprenditrici, organizzatrici, curatrici, studiose, scrittrici... La genialità e il fascino, il coraggio e i segreti delle donne in Piemonte e in Savoia, ritratti di donne per bene e per male, nella società, nella cultura,

³⁵ Cfr. L. Curino, *Santa Bàrbera*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

³⁶ Spettacolo prodotto dalla Fondazione del Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con il Circolo dei Lettori di Torino, l'Unione Donne in Italia e l'Associazione Culturale Muse.

³⁷ I. Godino, *Le designer*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

³⁸ Progetto di scrittura e messa in scena a cura di Laura Curino ideato in occasione del 150° dell'Unità d'Italia. In collaborazione con Fondazione Teatro Stabile di Torino, il Circolo dei Lettori di Torino, Associazione Muse.

nell'arte e nella fabbrica, nelle regge e nei laboratori, nei pensieri e nelle azioni, nelle scuole e nelle chiese, nelle case e nelle cose. Le più famose accanto a quelle di cui si è persa la memoria, ancora nascoste negli archivi e nei documenti. Giovani scritture accanto a quelle già note ed apprezzate. Giovani attrici accanto alle maestre.³⁹

Nei suoi lavori Laura Curino, intrecciando autobiografia e storie di donne, affabulazione e interpretazione drammatica, si distingue come interprete dotata di una personalissima modalità narrativa, che si è affermata negli anni come modello di drammaturgia e di teatralità affabulatoria, particolarmente idonea ad una declinazione al femminile del teatro di narrazione.



All'inizio è una promessa.

Prometto a questo personaggio che andrà in scena. Una specie di iniziale *captatio benevolentiae*, tendo la mano per prima.

Qualcuno risponde subito. Altri fanno più resistenza.

Poi mi sembra che il percorso si divida in due: una strada se mi è stato affidato un ruolo già scritto da altri, un'altra se il testo è mio o se devo elaborarlo, ridurlo, adattarlo.

Se il testo è già scritto lo rileggo molte volte, cerco di impararlo a memoria subito, anche se è presto, per far piacere all'Autore, anche se è morto, al Regista e ai Colleghi, anche se non li conosco ancora.

Intanto mi porto avanti.

Per imparare a memoria adopero molte tecniche, per non annoiarmi (la noia, così benefica quando devo scrivere, quando studio una parte è letale).

Se è un monologo, lo divido in sezioni. Imparo la storia.

La racconto a braccio più volte, rileggo l'originale dopo ogni ripetizione e ad ogni ripresa cerco di inserire sempre più parole del testo così come sono scritte. Fino a che non lo so bene.

Imparo a memoria una sezione alla volta, sempre concludendo con l'inizio della successiva per non crearmi afasie fra un blocco di testo e l'altro.

Salto: oggi un pezzo del finale, domani l'inizio, stasera un pezzo a caso.

Non voglio fissare andamenti. È presto.

Cerco da subito di imparare i fiati così come sono scritti, cioè di non fermarmi a respirare prima delle virgole o dei punti o della fine dei versi. (Sui testi poetici però non mi dilungo qui, perché hanno regole e tecniche differenti, che sono proprie di quella forma).

Se si tratta di testi tradotti, possono esserci problemi, perché non sempre il traduttore ha riletto il suo testo ad alta voce, e così ci si ritrovano virgole,

³⁹ L. Curino, *Progetto Turin eleven*, nella sezione 'a teatro' della pagina web www.lauracurino.it.

punti e punti e virgola ingestibili. Non è grave. Basta procurarsi una copia del testo originale e vedere un po' come funzionava là.

Inglese, francese, spagnolo, latino e greco lo faccio da me, con le altre lingue cerco qualcuno che mi aiuti a fare questo lavoro. Costa poco e paga tanto.

Toccherà tornare alla lingua originale più volte, comunque. Per esempio quando, imparata perfettamente a memoria la traduzione italiana e fatto di tutto (attenzione, proprio di tutto) per dirla bene, accade che ci si inciampi sempre e solo in certe frasi. Esclusi *lapsus* freudiani, disaccordo profondo con l'autore o incorreggibili difetti di articolazione...si può star sicuri che si è incappati in un passaggio mal tradotto. O meglio, magari tradotto correttamente dal punto di vista letterale o letterario, ma non in lingua teatrale.

E allora che si fa? Se conosci il traduttore chiedi aiuto e di solito lui si diverte molto a darti una mano e spesso sostituisce la vecchia con la nuova versione. Nel caso non si abbia il traduttore a portata di mano, se sei capace te lo ritraduci tu, oppure chiedi a qualcuno di farlo per te. Mala parata, un bel taglio, che conviene sempre: l'Autore morto non si lamenta, quello vivo, se è intelligente, neppure. Se non lo è...Ma perché lo vuoi mettere in scena? Fatto tutto, si tratta di ripetere, ripetere, ripetere. Ripeto il testo a volume diverso. Entro in una chiesa e lo prego. In un prato lo declamo. Per strada lo canto sottovoce. Cucino e lo ripeto, sotto la doccia lo ripeto, metto in ordine e lo ripeto.

Anche a ritmo diverso. Velocissimo in bicicletta, lento se nuoto, col fiatone se corro.

A volte spezzo il testo fino a farlo diventare sequenza di parole, come un inventario di termini elencati uno dopo l'altro, senza sintassi, solo per essere sicura di non far torto a nessuna parola, a nessuna lettera contenuta nella parola, così che la capiscano tutti, o la sentano, almeno.

Lo dico teneramente, lo dico da arrabbiata, lo dico con la erre moscia, pizzicando la 's', togliendo tutte le vocali o solo con le vocali. Dico tutte le frasi come se fossero interrogative, come fossero una favola, una testimonianza in tribunale, un verbale della polizia stradale, una conferenza, e chi più ne ha, più ne metta. Lo dico in tutti i dialetti, in tutte le lingue, lo dico come se fossi un'infermiera, una diva, un'insegnante, una ballerina, una parrucchiera, una fisica nucleare, un barista, un tornitore, un prete, un bambino, un bambino down (come mio nipote), una nonna (come tua nonna), una giornalista, come Margaret Fuller, una principessa, come la Belgioioso, una combattente, come Colomba Antonietti, (queste ultime tre sono un omaggio al 150° dell'Unità d'Italia, ci vuole).

Lo dico su tutte le musiche, scegliendole di generi molto diversi. Lo dico su un tango, su una sinfonia, su un brano jazz, su un canone.

Insomma, cerco in tutti i modi di non annoiarmi, perché imparare a memoria è noioso, noiosissimo. Che vorresti aver scelto un altro mestiere. Ripeto...e nel frattempo c'è anche il caso che da questi giochi escano spunti per nuovi personaggi.

Ma spesso esce solo che mi stufo, vado a farmi un caffè e poi ricomincio.

Imparare a memoria è anche un bell'ansiolitico.

Ogni attore sa che imparato a memoria il testo, il lavoro vero deve ancora cominciare.

Ma se non hai idee immediate sulla figura che devi creare, intanto impara a memoria. È inutile che ti arrovelli, le idee vengono quando vogliono loro, quando sei pronto.

E quando sei pronto? Ecco, questa è una domanda ansiogena. Smettila e torna a ripetere il testo.

Adesso che so il testo a memoria, provo a dirlo, semplicemente, come Laura Curino lo direbbe a un amico, a un innamorato, glielo dico per farglielo ascoltare e comprendere. Adopero apposta il verbo 'dire' e non il verbo 'recitare'. E non cerco neanche di 'interpretare'. Il personaggio (o i personaggi, se si tratta di una narrazione) sono ancora lontani.

Qualche personaggio lo inventerò, mettendo insieme volti, modi di parlare, movimenti, caratteri di persone che non ricordo nemmeno più di aver incontrato. Altri me li faccio suggerire. La Balia di Giulietta la suggerisce Shakespeare: le piace ridere, far battute, le piace bere, le piace tramare, sia pure a fin di bene, ama Giulietta più di sua madre, zoppica, non ne fa passar una a nessuno.

La voce la trovo subito. Conosco un Maestro cui piace ridere, far battute, brindare. Non ne fa passare una a nessuno, ama i suoi allievi e la vita, gli piacciono le trame (i copioni teatrali), è anche un bravissimo attore, ha una bellissima voce, appena un po' esitante dell'esitazione intelligente dell'ironia. La voce sarà la sua.

L'amico si chiama Giovanni Moretti ed insegna Storia del Teatro a Torino. La voce della Balia sarà ispirata alla sua.

Ma, per sua fortuna, Giovanni non zoppica.

La Balia, pare, 'deve'.

Odio far zoppicare i personaggi. È la soluzione superficiale per rappresentare vecchi, zitelle, usurai, cattivi, ecc... è un impedimento che prima o poi impedirà anche te.

E poi perché zoppica?

Fatti tuoi, o di Shakespeare. No, fatti miei, che la devo far vivere.

Lo spettacolo *Storia di Romeo e Giulietta* che ho messo in scena con Eugenio Allegri, Mirko Artuso, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Marco Paolini e Gabriele Vacis immaginava che, molto tempo dopo i fatti, ogni anno, sulla piazza di Verona, i sopravvissuti alla tragedia raccontassero la storia dei due sfortunati amanti. Visto che sono morti tutti i ragazzi, in scena ci sono

solo adulti (più Benvolio, che forse non è mai stato giovane...).⁴⁰ I vecchi raccontano ai giovani perché non abbia a perpetrarsi la faida tra le famiglie. Eccoli lì, pensavo, sempre uguali e nello stesso tempo cambiati dalla tragedia che li ha colpiti.

Come è cambiata la Balia? Cosa le è successo? Un immenso dolore, la scoperta della morte di Giulietta, per due volte, quella apparente e poi la vera, il bere per dimenticare, il lasciarsi andare, ho pensato che era credibile si fosse ammalata.

Forse zoppica in seguito a una paralisi, magari non così grave, e poi ha il tremore degli alcolisti, che però lei si sforza in tutti i modi di dissimulare. Ho visto uno degli ultimi film della Hepburn: il morbo di Parkinson governato con eleganza e tenacia. Qualcosa del genere.

Ma ancora la zoppia non mi convinceva.

Ho camminato in tutti i modi. Nessuno mi piaceva.

Roberto Tarasco, che nel Teatro Settimo si occupava della musica negli spettacoli, continuava a proporre una musica dopo l'altra, nel teatro ancora vuoto, e io ripetevo il testo sulla musica, camminando, danzando la Balia.

Finché un giorno è uscita dagli amplificatori una melodia orientale, qualcosa che mi pareva di avere già sentito molto tempo prima. Un ritmo dolce eppure serrato.

Ed ecco che la Balia ha arcuato i piedi, appoggiandoli sulla parte esterna, come in certe danze indiane che avevo visto anni prima, ed ora ondeggia leggermente, camminando, ma senza che quella postura le impedisca il movimento, tutto è naturale, si muove liberamente, come può fluidamente muoversi chi da anni convive con una diversa conformazione dei piedi, ma li ha abituati a servire il movimento in modo semplice ed efficiente.

La Balia ondeggia a piccoli passi, si nota appena il lieve tremore del capo e di un braccio (che lei spesso raccoglie in grembo fermandolo con la mano 'buona'). La risata franca e contagiosa parte dal cuore del movimento, è una di quelle risate che sfociano in pacche sulle gambe. La voce arguta trema un poco, ha toni bassi e sensuali, pronti ai doppi sensi e alla battuta. Gli occhi, sempre un po' umidi e lucidi, di dolore, ma lei dice che è il vino. Tutto è ben governato, tutto è facilmente gestibile, così quando sono in scena posso occuparmi soltanto del pubblico e dell'interazione con gli altri attori.

Tutto adesso è fluido.

Tranne una cosa: la scena della scoperta della morte apparente di Giulietta. Quella scena che non mi riesce di costruire esattamente. Quella scena che tanti registi tagliano.

⁴⁰ *La Storia di Romeo e Giulietta*. Regia: Gabriele Vacis. Assistenza alla regia: Simona Gonella. Scene, luci, scelte musicali: Roberto Tarasco. Oggetti e costumi: Mariella Fabbris, Valentina Luzzi. Interpreti: Marco Paolini, Laura Curino, Lucilla Giagnoni, Eugenio Allegri, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo, Massimo Giovana, Susanna Poole. Taormina, TaorminaArte, agosto 1991.

La Balia scopre il cadavere di Giulietta, urla, arrivano gli altri e parlano «tutti insieme torcendosi le mani».

È una scena difficile, c'è un gran rischio di renderla eccessiva, se non ridicola. Per questo viene tagliata.

Ma quel «tutti insieme torcendosi le mani» è il segno del rito antico del compianto. Il grido delle prefiche del nostro sud. L'urlo della Maddalena nel Compianto di Nicolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna, seguito dalle urla delle altre Pie Donne, dal dolore muto della Madre e dal pianto, meraviglioso e trattenuto, di Giovanni.

Il grido di Maddalena è il grido della Balia.

Fin qui mi pare di capire. Ma come farci entrare il testo? Comincia con: «Oh giorno, odioso giorno...». E via così. Prova a urlarlo. In italiano non funziona. Non ci sono le giuste vocali. Sai come faceva in inglese?

O woe! O woeful, woeful, woeful day!
Most lamentable day. Most woeful day
That ever, ever I did yet behold!
O day, O day, O day! O hateful day!
Never was seen so black a day as this.
O woeful day! O woeful day!⁴¹

Quelle 'u' in «woeful» si possono allungare all'infinito, come l'uggiolo di un cane, l'ululato di un lupo! 'Eeiii' della parola «day» sale dal cuore come un pianto, un pigolio che si trasforma in gemito, pianto. Tutto allude al compianto, al canto rituale, all'esposizione, anzi, alla sovraesposizione del dolore, che suscita la condivisione.

In questa scena la Balia è un grido, ma come fare? Da dove far nascere in italiano un vero urlo, non artefatto, ma sorprendente e credibile?

Quand'ero bambina mia madre guardava spesso il teatro in televisione e appena sentiva urla o risate artificiali spegneva il televisore con gesti di profondo fastidio. Fin da allora ho avuto timore del suo disgusto nei confronti delle risate tra i denti, quelle a falsa cascatella, e le urla con coda di orrore roco e occhi sbarrati. Quelli urlavano fino a sgolarsi e lei si seccava e spegneva la tv.

Forse pensavo a lei quando non mi riusciva di risolvere la scena della morte apparente.

Ho aspettato che non ci fosse proprio nessuno in teatro. Mi sono disperata un po'. Mi son consolata. Ho ascoltato molto silenzio. Ho preso un camicino da neonato, una cuffietta, una fascia un nastrino e due scarpette candide, grandi come un cioccolatino.

Ho immaginato la Balia serbare tutte queste vestine per regalarle a Giulietta il giorno delle nozze. Finalmente gliele porta in camera quando va a svegliarla, apre le tende e la chiama con le paroline dolci della tenera

⁴¹ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, 4.5

lallazione infantile. «Giujetta...», come forse Giulietta pronunciava da piccola il proprio nome. «Giujetta...».

E da quel «Giujetta...» prima carezzevole, poi brusco, poi impietrito, poi incredulo, attonito, poi sconvolto, nasce il grido che sveglia tutta la casa. Un grido che finisce con l'aria risucchiata invece che emessa, in una nota altissima e straziante.

Non mi importava se capissero le parole. Nessuno capisce le paroline che le zie dicono ai neonati, ma i neonati le capiscono.

La Balia, da allegrona irriverente diventa la più tenera delle madri e poi la più disperata.

La scena più difficile di tutto lo spettacolo è diventata il perno su cui costruire tutti i diversi aspetti del personaggio, da quelli comici a quelli più intensamente drammatici.

E senza usare più le 'protesi' utilizzate durante l'improvvisazione cioè gli oggetti carichi di sentimento: il camicino, le fasce, le scarpette, nastrino e cuffietta. Una volta capita la scena, non ti serve più nulla. Corpo e voce fanno tutto.

Ogni volta che sono in difficoltà e non riesco a trovare una soluzione interpretativa ripenso alla Balia, e spero ricapiti il miracolo.

Come per la più recente Balia Mårina. per esempio.

Premesso che il teatro, come sistema, come azienda, si sa, è pigro e conservatore, capita che avendo io interpretato un giorno una balia mi sono ritrovata a far spesso fide madri sostitute, governanti, baby sitters, sorelle maggiori, e così via fino appunto alla Balia Mårina in *Zio Vanja* di Cechov.⁴² Il testo utilizzato è stato tradotto dalla versione di Louis Malle per il film *Vanja sulla quarantaduesima strada* e la regia di Vacis ha accorpato alcuni personaggi minori, per cui i servi erano ridotti a tre di cui uno musicista. Mårina aveva così alcuni interventi in più rispetto al testo originale, ma sempre brevi e tutto sommato mai determinanti.

Mårina non è un ruolo importante, ma mi avrebbe consentito la gioia di ritrovare, dopo anni di separazione, compagni di lavoro che stimo e a cui voglio bene. E poi ho sempre detto ai più giovani che in teatro non esistono parti minori, solo miracoli da compiere. Era il momento di dimostrarlo nei fatti.

Mårina è vecchissima. La vecchia balia russa.

Le prove cominciano 'in oratorio', cioè senza scene e costumi, ma in piedi, come d'uso già nei primi spettacoli del Laboratorio Teatro Settimo, dove si scansavano le prove a tavolino come il demonio.

⁴² *Zio Vanja*, di Anton Cechov. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Eugenio Allegri, Laura Curino, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni. Torino, Teatro Stabile, febbraio 2009.

Non ho granché da fare, visto che il Dottore, Vanja e tutti combattono con testi chilometrici, alcuni di una raffinatissima noia iniziale. Sto zitta e penso.

Siamo in crisi coi costumi. Gli altri passano da estenuanti prove di scena a sfinenti sedute di prova costumi, scelta, scarto, scelta ri-scarto. Io sto zitta e penso.

Màrina è vecchissima. No, più che vecchia. È antica. Come un'icona. Dovevo rappresentare un'icona. Le icone russe, piene di colore, ma soprattutto d'oro e d'argento.

Ma gli abiti di Màrina sono vecchi come lei, mi dico, per cui devono aver perso il colore.

Trovo delle gonne lunghe color terra, un cencio di tela grezza, bianco, che acconcio a copricapo da matrioska: adesso ho la forma giusta per un'icona, ma non lo splendore. Mi viene in mente di avere in casa da qualche parte una grande collana mongola da matrimonio che avevo comprato da un rigattiere in Cina, una specie di pettorale argentato, inciso a disegni rituali e ornato da decine di minuscoli campanellini. Quell'argento dorato un po' ossidato dal tempo è perfetto per far luccicare l'icona.



1. *Zio Vanja* (2009). Regia di Gabriele Vacis. Foto di Giorgio Sottile.

Il giorno dopo alle prove infagottata e tintinnante ascolto. Màrina è sempre presente, sempre in scena, come gli altri servitori, ma è pochissimo coinvolta dall'azione. I padroni, del resto, si comportano come se i servi non esistessero. I servi di Vanja possono essere amati, anche protetti, ma sono parte di un paesaggio immobile e inamovibile. È come

facessero parte di un altro regno: animale, vegetale, minerale, servile, ma non umano. Si ama un animale, si accudisce una pianta, si ammira un bel cristallo, così i personaggi di *Zio Vanja* amano, accudiscono, a volte ammirano i vecchi servi, ma il più delle volte semplicemente li ignorano, anche se assistono a scene private, intime, imbarazzanti. Che fastidio può dare spogliarsi di fronte ad una pianta?

Si. Ma come interpretare quella assenza?

Nel teatro classico giapponese, esiste un personaggio che mi ha sempre affascinato: è 'colui che non c'è'. L'attore è presente in scena, ma interpreta l'assenza del personaggio. Di lì ho preso ispirazione: la mia Màrina sarà colei che non c'è.

Per prima cosa bisogna ridurla al silenzio: ho intrecciato fra loro i campanelli del pettorale in modo che non suonassero più.

Ho cercato movimenti lenti, misurati e simmetrici, così impercettibili che se prima vedi Màrina a destra del palco a rispondere a una battuta, alcuni minuti dopo lei è a sinistra, eppure non l'hai notata cambiare posizione, non è mai uscita, non sai come si sia spostata, sembra non si sia mai mossa. Solo concentrandoti su di lei (ma perché farlo, visto che il fuoco dell'azione è altrove?) potresti coglierne il movimento continuo, l'attenzione ad ogni singola battuta con la stessa precisione con cui la lancetta dei secondi segue, o meglio precede, le più importanti sorelle dei minuti e delle ore.

Màrina è assenza che pesa.

E qui mi sembrava di essermela cavata. Credevo di aver risolto il problema di mettere in scena un personaggio così diafano e immobile, dandogli quella continuità di movimento che rimanda all'eterno ripetersi immobile dei giorni di Zio Vanja e della nipote Sonia. E anche gli altri personaggi il dottore, il professore, la sua giovane moglie, sono in scena con le loro ansie di cambiamento fatte di sole parole, Màrina serenamente calibra la sua camminata, i suoi servizi, su una rassegnazione tranquilla e sicura. Fluida. Così sottolinea l'inutilità del loro sbattere ali di falena. Gli altri personaggi sono insicuri e tormentati. Lei no. Lei è tempo immobile. Tutto sarà sempre come è stato. I personaggi entrano, escono, si affannano. Lei resta in scena e fa ciò che deve, come sempre. È il perno della ruota. Insieme agli altri servitori: umili e invisibili, ma utile, necessari.

È che in teatro niente resta immobile. Accade spesso che a un certo punto tutto cambi e rivoluzioni sicurezze di cinque minuti prima. Questo lo fa vivo.

E anche a me succede una cosa che mette in crisi tutto il lavoro che ho fatto. Ecco come è andata.

Abbiamo debuttato nel rispetto pressoché totale dell'ordine delle scene, delle entrate e uscite in quinta, del testo. Tutti entravano e uscivano e io restavo in scena. Da quella presenza costante di Màrina si percepiva la qualità del personaggio.

Ma dopo la prima dozzina di repliche Vacis ha mostrato la sua naturale insofferenza per la macchinosità e le convenzioni, e ha rivoluzionato tutto: tutti in scena dall'inizio alla fine, basta uscite di quinta, distrazioni e decorazioni inutili. Lo spettacolo ha avuto una impennata creativa. È risultato più solido, divertente, avvincente (e con Cechov 'avvincente' è una parola difficile da pronunciare...eppure è stato così).

Ma se tutti sono in scena, Màrina perde la sua sostanza di perno della ruota. Che faccio, adesso?

Ho lavorato allora a conservare fluidità nel movimento, ma nello stesso tempo a sviluppare una attenzione spasmodica alla scena centrale, il timore che qualcosa possa accadere. Che qualcosa possa cambiare. Un presagio di

catastrofe. Màrina conserva la sua lentezza, la sua apparente liquidità (che per inciso costa un sacco di fatica alle giunture dell'attrice) e mentre 'danza' la sua lentezza, spia tutti, osserva tutto attentamente, presa dal timore che possa accadere la catastrofe: un vaso potrebbe cadere, due personaggi potrebbero baciarsi, altri due potrebbero uccidersi, il tempo potrebbe cambiare, i tempi potrebbero cambiare. Gestì minimi e movimenti sospesi la trasformano in una sorta di occhio della telecamera, che indica i punti salienti dell'azione, uno zoom che evidenzia i punti di crisi, le sfumature pericolose. Così trova ragione di essere dentro una scena che chiede sottrazione. La sottrazione, checché se ne dica, richiede all'attore lo sforzo di rinunciare alla vanità, o forse anche solo allo zelo interpretativo e a volte lo lascia infelice. Solo, ai margini di un testo che lo relega a contorno, l'attore può sentirsi svuotato di senso. Frustrato.

Questa mezza disgrazia puoi affrontarla rinunciando e contentandoti della paga e del bel vivere in compagnia, oppure puoi cercare di farla diventare un'occasione di studio e ricerca. Se ti riesce accade che a un certo punto ti accorgi di prendere forma e peso, di esistere pienamente in scena pur nella tua marginalità, ti accorgi di poter agire in maniera creativa e presente pur senza disturbare l'azione centrale, senza distrarre il pubblico, senza essere invadente. Accade che sei felice. Conviene provarci.



2. *Zio Vanja* (2009). Regia di Gabriele Vacis. Foto di Giorgio Sottile.

Un'ultima considerazione: a quel punto avrei anche potuto buttar via la collana, la 'protesi' di Màrina. L'ho tenuta. In mezzo a costumi assolutamente non 'filologici', dava un tocco di 'russo'.

Ma...era cinese. Non vorrei farla tanto lunga, che dite, siete stufi di leggere? Mi chiedo se quando parlo delle tecniche di costruzione del

personaggio, la cosa interessi davvero a qualcuno. Magari spoglia questo mestiere di fascino e mistero. Magari lo deruba di quella componente di sacralità che c'è, credetemi, ma della quale non mi riuscirebbe di parlare senza essere vaga, imprecisa o pretestuosa. Son cose di cui uno spirito sabauda come il mio non riesce a parlare. Almeno per ora.

Piuttosto, visto che l'ho annunciato, faccio ancora un accenno all'altro aspetto del mio lavoro: quello dei miei monologhi di narrazione.

I tempi di elaborazione del testo per me sono lunghi. Ricerche bibliografiche, interviste, raccolta dati. Riempio dossier e dossier e poi...aspetto. Metto in ordine le notizie. Faccio elenchi puntati e numerati.

Cronologie. Cerco immagini e analogie. Testimonianze. Ascolto. Perdo tempo. Lo schema cresce e a poco a poco fino a che diventa irrimandabile immaginare la fisicità dei personaggi. Perché senza di quella non posso scrivere il copione. Anzi, senza quella non posso dettare.

Perché i testi li invento ad alta voce e li detto, o a me stessa, o ad un assistente che li trascrive al computer. Devo muovermi, camminare. Inventare le battute con le voci dei personaggi già salde in mente. Ho bisogno dei personaggi ad assistermi. Mentre detto, mi tornano alla memoria facce, gesti, consulto tabelle, rileggo passi, rileggo i suggerimenti che ho raccolto nei mesi (se non anni) di costruzione del progetto. Alla fine ho così tanto materiale che mi par di crollare sotto il peso della materia.

Prendiamo il lavoro sulla Olivetti. Per spiegare quel modello di fabbrica unico al mondo volevo raccontare la storia del suo artefice Adriano Olivetti. Avevo raccolto così tante informazioni che poi gli spettacoli sono stati due: uno sul padre di Adriano, Camillo, il fondatore, da cui l'avventura ha preso vita alla fine dell'Ottocento, e uno su Adriano, il fondatore del rivoluzionario pensiero olivettiano.⁴³ Volevo parlare di una fabbrica 'buona', che metteva al centro del suo processo le persone e non i profitti. Volevo raccontare la nascita del design, dell'urbanistica, dell'editoria nell'Italia del dopoguerra, tutte cose da ascrivere alla creatività Olivetti. Concetti da trasformare in storie e personaggi. Sono i personaggi che possono parlare e raccontare con la vivacità e l'energia delle loro idee. Le idee che parlano sono noiose. Bisogna dar voce ai protagonisti. E il corpo dell'attore ha un compito difficile: essere in sintonia con i documenti storici. Deve forgiarsi sul modello originale. Sei Laura e il pubblico deve vedere Camillo. E se lo ha già visto in fotografia lo deve riconoscere. Anche se sei femmina e non hai la barba lunga e bianca.

Ciò crea nuove difficoltà e nuove sfide: come interpretare un personaggio realmente esistito e documentato? Il cinema ci diventa pazzo. Non ci sono film su Adriano Olivetti, nonostante la miriade di sceneggiature, perché non si riesce a trovare Adriano.

E Camillo? Tanto per cominciare come dicevo io sono una donna e lui è un uomo, ma questo non è un problema. In teatro per secoli gli uomini hanno recitato ruoli femminili. Io faccio il contrario, come allora tutti ci credono e tanti saluti. Camillo appartiene ad un altro secolo. La sua struttura fisica, il suo pensiero e i suoi gesti appartengono a un mondo che non esiste più e che in scena devo far esistere di nuovo. Anche questo non è un grosso problema. Le tecniche della recitazione servono a questo. Il problema è che

⁴³ *Olivetti Camillo: alle radici di un sogno*, testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, marzo 1997. *Adriano Olivetti*, testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Scenofonia-luci: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni. Ivrea, Civico Teatro G. Giacosa, novembre 1998.

fra il pubblico ci saranno anziani che lo hanno conosciuto. Ci saranno nipoti. Come me la cavo con loro? Non posso far leva sulla sola invenzione. Ci sono fotografie, è vero, ma non bastano. Non si tratta di camuffarsi, si tratta di assumere schemi corporei, voci, atteggiamenti, comportamenti precisi. Fortunatamente i documenti danno ottimi suggerimenti.

Per creare Camillo Olivetti ascolto il suggerimento di Natalia Ginzburg che in *Lessico familiare* racconta che Camillo aveva «una voce acidula e infantile». Insomma...mi sa che parla come Paperino. Cerco di trovare la misura, adattando Paperino a un imprenditore socialista, ebreo, che sposa una donna valdese, vive in un ex convento cattolico...ed è ateo! Anziani testimoni mi raccontano che batteva i piedi come un bambino capriccioso quando qualcuno lo irritava: «Cretino, cretino, cretino!». Batto i piedi.

Sempre Natalia racconta che Camillo, parlando, «si trastullava» la barba o i bottoni del panciotto. Non ho la barba, mi compro un panciotto. Apporto infinite piccole correzioni, fino a che parlare e muovermi come Camillo mi è più agile e piacevole che parlare e muovermi come Laura.

Da questo momento Camillo può parlare di se, raccontare la sua straordinaria avventura umana ed imprenditoriale, inserirla nella storia dell'Italia di fine Ottocento e traghettarla nel Novecento. Camillo è esatto, non dice una parola in più del necessario. Scrive il testo assai più velocemente di come lo farei io, poiché ha un punto di vista privilegiato, quello del protagonista. Parco, laborioso, geniale, generoso e capriccioso, vanitoso. Irruente e insofferente, amante della libertà e della vita, coraggioso. Giusto. Camillo rivela le sue qualità mano a mano che il testo si sviluppa, in maniera molto più semplice e credibile che se lo avessi pianificato a tavolino. Eppure non sono convinta. Un'ora e quaranta minuti di spettacolo con la voce di Paperino e l'energia di Camillo sfiancheranno anche lo spettatore più devoto. Devo trovare altro. Ma non lo trovo. E mi blocco. Brutta faccenda.

Quando ho una battuta d'arresto nel lavoro e non so come proseguire uso la tecnica che ho imparato nella mia veste di divoratrice di letteratura poliziesca, o gialla, come si dice da noi. Sì, sono una che legge un sacco di gialli. Non sarà qualificante, ma a me i gialli servono. Insegnano a scrivere storie coerenti, a incatenare i fatti in modo avvincente, ma credibile. Insegnano a non anticipare le informazioni, a distribuirle in uno schema logico e teso e soprattutto insegnano, se sono buoni, i finali. Dai detective ho imparato che quando non ti raccapezzi più devi tornare a leggere da capo i tuoi appunti. Così ho fatto. Passando sui libri e al computer le classiche nottate dei personaggi di Jan Rankin, Connelly, Mankell e compagnia. Ognuno ha le sue manie, musica, alcool, sigarette, cibo spazzatura. Io vado a caffè.

Rileggi rileggi, ho ritrovato un brano che avevo sottolineato: un biografo scriveva che il carattere capriccioso di Camillo era da attribuirsi al fatto che

era orfano di padre. E la madre, che si dice di lei? Quasi nulla. Si sa, nelle biografie dei grandi uomini del passato poco si accenna alle donne. E poco in quella si raccontava di Elvira Sacerdoti, madre di Camillo. Cresciuta nella frizzante Modena austroungarica dei balli, delle carrozze e dei salotti, parlava quattro lingue, era colta, bella e vivace. A sedici anni i rispettivi rabbini combinano un matrimonio conveniente: andrà sposa a un commerciante di Ivrea, che ha trent'anni più di lei. Viene catapultata in quella città di confine con la Francia (Ivrea allora era parte della Valle d'Aosta), una terra fatta di contadini, soldati, medico, prete, farmacista, nobilotti, notaio, e poco altro. La tristezza più assoluta. Pochi anni dopo resta vedova, con due bambini. Riesce ciononostante a crescerli curiosi, attivi, intraprendenti. Riesce a tener testa e a indirizzare anche lo spirito ribelle e geniale di Camillo. Eppure non una parola su di lei. Il biografo si rammarica soltanto della morte prematura di suo marito. Ora: tutti i bambini dovrebbero avere un padre e una madre amorevoli e autorevoli, ma Elvira, anche se sola in mezzo a parenti ottusi e conservatori, se l'è cresciuto bene quel figlio, se poi lui è riuscito a compiere una impresa così importante!

Avevo preso la mia decisione: se nessun biografo aveva dato voce ad Elvira, lo avrei fatto io. E non solo a lei. Avrei fatto parlare anche la moglie di Camillo, Luisa, che gli ha dato e cresciuto sei figli e ha condiviso con lui le difficoltà e le lotte di una vita. Lo spettacolo ha dunque due voci narranti, quella di Elvira Sacerdoti, la madre e quella di Luisa Revel la moglie. Nei loro racconti si insinua, quando serve, la personalità dell'anticonformista Camillo, con le sue bizzarrie, la sua voce querula e il suo agire potente e innovatore. E mano a mano emergono tutti gli altri personaggi comprimari. Galileo Ferraris, il maestro di Camillo, il ruvido Burzio, suo fido braccio destro, i bambini, gli operai. Tutti.

Una curiosità. Avevo trovato molte fotografie di Luisa Revel, la bellissima e saldissima moglie valdese di Camillo, ma nessuna di Elvira, la mamma. Lo spettacolo era prodotto in maniera totalmente indipendente, dalla mia compagnia. Non avevo dunque sponsor di nessun genere ed ero completamente libera di seguire il percorso che più mi sembrava utile. Perciò decisi di non coinvolgere mai direttamente nella ricerca, nella creazione del testo e nelle prove la famiglia Olivetti, per evitare di farmi distrarre dall'intrico di relazioni e rapporti famigliari che sempre accompagnano le vite dei grandi personaggi storici. Avevo comunque una marea di materiale. Quando Laura Olivetti, la figlia più piccola di Adriano e nipote di Camillo, circa un anno dopo il debutto ha visto lo spettacolo, si è offerta di aprire per me il suo album di fotografie. Ho avuto finalmente davanti il viso di Elvira Sacerdoti: una ragazzina giovane e fresca in abiti da vecchia vedova, un volto ancora rotondo d'infanzia e già triste e imbronciato. Ma irradiante una specie di forza segreta. Che stupore

costatare che Elvira era esattamente come l'avevo immaginata e descritta: una ragazzina cresciuta in fretta lontana dagli affetti e capace di regalare ai figli una cultura cosmopolita, pur nel mondo arido ed arretrato nel quale era stata gettata.

Dunque, concludendo, gli indizi letti correttamente possono portare alla ricostruzione precisa dei fatti, fino a che quello che sembrava misterioso e nebuloso si manifesta con chiarezza. Quando - grazie al lavoro di Laura-attrice il personaggio diventa chiaro, per Laura-attrice tutto si concatena con semplicità. Mi basta 'reagire' alle vicende per perdere artificiosità e spigoli e trovare corpo e voce. So che sembra facile a dirlo. Non è facile. Ma sennò, perché mai dovrebbero pagarci noi attori?

Mi verrebbe voglia di raccontarvi di Brigida, la cameriera di Giacinta nelle *Smanie per la villeggiatura* di Goldoni,⁴⁴ delle scrittrici Virginia Woolf, Aphra Behn, Jane Austen, di Santa Barbara, di Rosa, sorella devota di uno scienziato malato, dei tanti bambini che ho interpretato, di Enrico Mattei, dei tanti maschi che ho recitato, delle femmine che ho inventato, ma sono troppi. E non è detto che la quantità precisi i concetti. Basta. Per adesso ho finito. Qui si fa notte.

Anzi, è già notte. Vado a farmi un caffè.

Torino 9 settembre 2011

⁴⁴ *Villeggiatura, Smanie, Avventure e Ritorno*, regia Gabriele Vacis, con Eugenio Allegri, Marco Paolini, Lucilla Giagnoni, Laura Curino, Beppe Rosso, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Benedetta Francardo, Massimo Giovana, Paolo Rora. Scene e allestimenti: Lucio Diana, Roberto Tarasco. Stra, Villa Pisani, luglio 1993.

TEATROGRAFIA*

Mi ami?, testo e messinscena del gruppo. Interpreti: Laura Curino, Antonia Spaliviero, Mariuccia Allera Longo, Grazia Borin, Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Settimo Torinese, Salone della Casa del Popolo, giugno 1978.

Citrosodina, testo e messinscena a cura del gruppo. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco. Settimo Torinese, Scuole Elementari, gennaio 1981.

Verso la gloria, testo e messinscena a cura del gruppo. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Federico Negro. Copenaghen, Copenaghen International Theatre Festival, giugno 1981.

Kanner puro, testo a cura del gruppo. Regia: Gabriele Vacis. Allestimenti, luci e musiche: Roberto Tarasco, Lucio Diana. Interpreti: Max Violato, Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucio Diana. Settimo Torinese, Chiesa di San Rocco, dicembre 1983.

Signorine, testo e messinscena a cura del gruppo. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco. Pontedera, Teatro di via Manzoni, marzo 1983.

Esercizi sulla tavola di Mendeleev, testo di: Laura Curino, Lucio Diana, Mariella Fabbris, Antonia Spaliviero, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Adriana Zamboni. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni, Lucio Diana, Roberto Tarasco, Mariuccia Allegra Longo, Cristina Torriti, Loredana Lanciano, Davide Taretto, Mirella Violato, Carla Varola, Elena Allegri, Margherita Casalino. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del teatro in piazza, luglio 1984.

Elementi di struttura del Sentimento, testo di: Laura Curino, Lucio Diana, Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Adriana Zamboni. Scrittura testi: Laura Curino. Ricerca testi: Cristina Torriti. Direzione: Gabriele Vacis, Roberto Tarasco. Allestimenti: Lucio Diana, Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Immagini: Lucio Diana, Adriana Zamboni. Costumi: Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Suono e luci: Roberto Tarasco. Interpreti: Gabriella Bordin, Laura Curino, Mariella Fabbris, Rosalba Legato, Cristina Torriti, Adriana Zamboni. Santarcangelo di Romagna, Festival Internazionale del teatro in piazza, luglio 1985.

* Teatrografia a cura di D. Visone.

Riso amaro, testo di: Laura Curino, Lucio Diana, Mariella Fabbris, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, Adriana Zamboni. Scrittura testi: Laura Curino. Progetto e direzione: Gabriele Vacis. Suono, luci, ambienti: Roberto Tarasco. Immagini, allestimenti: Lucio Diana, Adriana Zamboni. Costumi: Mariella Fabbris. Interpreti: Lucilla Giagnoni, Rossella Testa/Paola Nervi, Marco Paolini, Roberto Tarasco. Milano, Teatro dell'arte, maggio 1987

Nel Tempo tra le guerre, progetto, direzione e composizione: Gabriele Vacis, Laura Curino, Roberto Tarasco. Immagini, allestimenti: Lucio Diana, Mariella Fabbris. Luci e suoni: Roberto Tarasco. Collaborazione alla composizione: Gian Luca Favetto. Assistenza alla composizione: Silvia Bianco, Maurizio Paroni De Castro. Collaborazione tecnica: Marco Biagioni, Andrea Violato, Massimo Vesco, Luca Riggio. Interpreti: Laura Curino, Giovanni Battista Storti, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Enzo Toma, Gabriella Bordin, Patrizia Piccinini, Massimo Tradori, Mirko Artuso, Massimo Formia, Loredana Lanciano, Roberto Piano, Andreina Garella, Roberta Biagiarelli, Matilde Domestico, Davide Cantatore. Reggio Emilia, Festival Micro Macro, luglio 1988.

Istinto Occidentale, progetto, direzione e composizione: Gabriele Vacis, Roberto Tarasco, Laura Curino. Regia: Gabriele Vacis. Immagini, allestimenti: Lucio Diana, Mariella Fabbris, Adriana Zamboni. Luci e suoni: Roberto Tarasco. Collaborazione alla composizione: Gian Luca Favetto. Assistenza alla composizione: Antonio Musco, Luca Riggio, Roberta Biagiarelli, Livio Milanese. Interpreti: Gabriella Bordin, Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Massimo Tradori. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, gennaio 1989.

Stabat Mater, progetto e composizione: Roberto Tarasco, Bruno Tognolini, Gabriele Vacis, Laura Curino. Regia: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Luca Riggio. Montalcino, Festival Montalcino Teatro, luglio 1989.

La Storia di Romeo e Giulietta, regia: Gabriele Vacis. Assistenza alla regia: Simona Gonella. Scene, luci, scelte musicali: Roberto Tarasco. Oggetti e costumi: Mariella Fabbris, Valentina Luzzi. Interpreti: Marco Paolini, Laura Curino, Lucilla Giagnoni, Eugenio Allegri, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Paola Rota, Andrea Violato, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Susanna Poole. Taormina, TaorminaArte, agosto 1991.

Passione, testo di: Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis. Regia di Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Poppi (Arezzo), Festival 'Il teatro e il sacro', luglio 1991.

Affinità, progetto, regia, scelte musicali e luci: Roberto Tarasco, Gabriele Vacis. Immagini, allestimenti e costumi: Lucio Diana, Adriana Zamboni, Mariella Fabbris. Interpreti: Laura Curino, Anna Coppola, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni, Paola Rota, Benedetta Francardo. Palazzolo Acreide, luglio 1992.

Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno, regia: Gabriele Vacis. Assistenza alla regia: Simona Gonella. Scene e allestimenti: Lucio Diana, Roberto Tarasco. Costumi: Mariella Fabbris, Elena Gaudio, Roberta Vacchetta. Interpreti: Eugenio Allegri, Marco Paolini, Lucilla Giagnoni, Laura Curino, Beppe Rosso, Mariella Fabbris, Mirko Artuso, Benedetta Francardo, Massimo Giovara, Paola Rota. Stra, Villa Pisani, luglio 1993.

Canto per Torino, progetto: Gabriele Vacis, Gian Luca Favetto, Laura Curino, Lucio Diana, Michele di Mauro, Richi Ferrero, Valeriano Gialli, Beppe Rosso, Antonia Spaliviero, Roberto Tarasco. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Eugenio Allegri, Anna Coppola, Oliviero Corbetta, Laura Curino, Michele Di Mauro, Richi Ferrero, Lucilla Giagnoni, Valeriano Gialli, Beppe Rosso, Domenico Castaldo, Cristina Cavalli, Emma Dante, Olivia Manescalchi, Elisabetta Pogliani, Paola Rota, Elena Russo, Simona Barbero, Lara Ruschetti, Lucia Chiarla, Milutin Dapcevic, Diana Hobel, Evelyn Lukacic, Antonio Pizzicato, Beppe Scutellà, Serena Sinigaglia, Sandra Zoccolan. Allestimento: Assemblea Teatro, Il Gruppo della Rocca, Laboratorio Teatro Settimo con il contributo della Città di Torino Assessorato per le risorse Culturali e la Comunicazione. Torino, Mole Antonelliana, giugno 1995.

Canto delle città/Napjevi Gradova, drammaturgia di: Laura Curino, Gian Luca Favetto, Mani Gotovac, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Assistenti alla regia: Paola Drazic-Zekic, Antonio Pizzicato, Serena Sinigaglia. Preparazione canti: Alena Danceva. Scene, luci e immagini: Lucio Diana, Roberto Tarasco. Interpreti: Simona Barbero, Ivica Barisic, Barbara Bonriposi, Anna Coppola, Laura Curino, Emma Dante, Christian Di Domenico, Paola Drazic-Zekic, Igor Hajdarhodic, Tatiana Lepore, Antonio Pizzicato, Edoardo Ribatto, Mirko Satalic, Mirej Stanic, Riccardo Tordoni, Sandra Zoccolan. Croazia, Festival di Dubrovnik, Fortezza Revelin, luglio 1996.

Olivetti Camillo: alle radici di un sogno, testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, 1996.

Adriano Olivetti, testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Scenofonia-luci: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino, Mariella Fabbris, Lucilla Giagnoni. Ivrea, Civico Teatro G. Giacosa, novembre 1998.

Geografie, testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Scelte musicali: Roberto Tarasco. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, 1999.

Fenicie, regia: Gabriele Vacis. Preparazione canti: Alena Danceva. Training fisico: Barbara Bonriposi. Training vocale: Antonio Pizzicato. Collaborazione al progetto scenografico: Francesco Calcagnini, Lucio Diana. Collaborazione ai costumi: Daniela Cavallo, Mariella Fabbris. Assistente scenografo: Domenico De Maio. Allestimento tecnico: Alessandro Bigatti. Consulenza fonica: Max Gulinelli, Fabio Vignaroli. Collaborazione tecnica: Luca Maccario, Francesco Tealdi. Scenofonia, luci, produzione esecutiva: Roberto Tarasco. Interpreti: Tommaso Banfi, Simona Barbero, Barbara Bonriposi, Matteo Cantini, Cristian Ceresoli, Laura Curino, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni, Giovanni Ludeno, Eleonora Moro, Fabrizio Pagella, Francesca Rota, Riccardo Tordoni, Sara Tufo. Roma Teatro Valle, febbraio 2001.

Macbeth Concerto, da Shakespeare, traduzione di Laura Curino. Regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Laura Curino, Francesco De Francesco, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni. Scenofonia: Roberto Tarasco. Firenze, Teatro Puccini, dicembre 2001.

Il Pranzo di Babette, ideazione e regia: Mirko Artuso. Drammaturgia: Francesco Niccolini. Ambientazione e allestimento: Andrea Patron. Costumi: Enzo Toma, Rosa Tolomio. Interpreti: Laura Curino, Enzo Toma, Anna e Alessandra Bragagnolo, Davide Zaramella. Bassano, OperaEstate Festival, agosto 2002.

L'età dell'oro, testo di: Laura Curino, Michela Marelli. Regia: Serena Sinigaglia. Scene: Maria Spazzi. Luci: Alessandro Verazzi. Scelte musicali: Sandra Zoccolan. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Stabile, ottobre 2002.

Una stanza tutta per me, testo di Laura Curino, Michela Marelli. Regia: Claudia Sorace. Scenofonia: Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Settimo Torinese, GarybaldiTeatro, febbraio 2005.

Il sorriso di Daphne, due tempi di Vittorio Franceschi. Regia: Alessandro D'Alatri. Interpreti: Vittorio Franceschi, Laura Curino, Laura Gambarin. Roma, Teatro Valle, novembre 2005.

Telai, drammaturgia e scelte musicali: Luca Scarlini. Regia: Laura Curino. Disegno luci: Alessandro Bigatti. Interpreti: Laura Curino. Schio, Fondazione Teatro Civico, 2005.

La Magnifica Intrapresa, Galeas per Montes, testo di Paolo Domenico Malvinni. Regia: Titino Carrara. Musiche: Roberto Tombesi. Scenografia: Mauro Zocchetta. Interpreti: Laura Curino, I Calicanto. Mori (Trento), luglio 2007.

Le Designer, pioniere di stile, testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Coordinamento artistico e scenofonico: Roberto Tarasco. Coordinamento drammaturgico I fase: Michela Marelli, Luca Scarlini. Assistente scenografa: Catherine Chanoux. Prima tappa del progetto 'Turin Eleven. Ritratti in palcoscenico di donne che hanno fatto l'Italia'. Torino, Teatro Stabile, marzo 2008.

Santa Barbara, la leggenda e suggestioni dal ciclo di affreschi di Lorenzo Lotto a Trescore, testo e regia: Laura Curino, Roberto Tarasco. A cura di Roberto Tarasco. Interpreti: Laura Curino. Bergamo, Teatro Donizetti, aprile 2008.

Viaggiatori di Pianura, Tre storie d'acqua, testo di: Gabriele Vacis, Natalino Balasso. Regia: Gabriele Vacis. Scenofonia: Roberto Tarasco. Scene e costumi: Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino, Natalino Balasso, Cristian Burruano, Lyiu Jin. Alessandria, Teatro Stabile, 2008.

Zio Vanja, regia: Gabriele Vacis. Interpreti: Eugenio Allegri, Laura Curino, Michele Di Mauro, Lucilla Giagnoni. Torino, Teatro Stabile, febbraio 2009.

Bakhita, una storia meravigliosa, drammaturgia e regia: Michela Marelli, Filippo Soldi. Interprete: Laura Curino. Disegno luci: Alessandro Bigatti. Costumi: Fabiana Bassani. Lucca, Festival 'I Teatri del Sacro', 23 settembre 2009.

Il sig. del cane nero, storie su Enrico Mattei, testo di: Laura Curino, Gabriele Vacis. Regia: Gabriele Vacis. Luci e scenofonia: Roberto Tarasco. Scenografia e video: Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino. Torino, Teatro Stabile, marzo 2010.

Mani grandi senza fine, Nascita e ascesa del design a Milano. I Castiglioni, Magistretti, Menghi, Sottsass, Viganò, Zanuso, testo e regia: Laura Curino. Scenografia e immagini: Manolo De Giorgi. Luci, video, scelte musicali: Lucio Diana. Interpreti: Laura Curino. Milano, Piccolo Teatro, 11 febbraio 2011.

Il senato delle donne. Storie di eroine del Risorgimento, testo e regia: Laura Curino. Interpreti: Laura Curino. Progetto: Laura Curino, Alessandro Bigatti, Elisa Zanino. Assistente alla drammaturgia: Beatrice Marzorati. Torino, Palazzo Madama, sala del Senato, 6 aprile 2011.