

SCENA

100

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





Sede legale:

via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.983922; info@uilt.it



www.facebook.com/UnioneItalianaLiberoTeatro



twitter.com/uiltteatro



www.youtube.com/user/QUEMquintelemento

www.uilt.net

Consiglio Direttivo

Presidente:

Paolo Ascagni • Cremona
cell. 333.2341591; paolo.ascagni@gmail.com

Vicepresidente:

Ermanno Gioacchini • Roma
cell. 333.8381627; e.gioacchini@dramatherapy.it

Segretario:

Domenico Santini • Perugia
cell. 348.7213739; segreteria@uilt.it

Consiglieri:

Stella Paci • Pistoia
cell. 366.3806872; pacistella36@gmail.com

Marcello Palimodde • Cagliari
cell. 393.4752490; mpalimodde@tiscali.it

Antonella Rebecca Pinoli • Castellana Grotte - BA
cell. 329.3565863; pinoli@email.it

Gianluca Vitale • Chivasso - TO
cell. 349.1119836; gianlucavitaleuilt@gmail.com

Fanno parte del Consiglio Direttivo Nazionale
anche i Presidenti delle U.I.L.T. regionali

Centro Studi

Direttore:

Flavio Cipriani • Avigliano Umbro - TR
cell. 335.8425075; ciprianiiflavio@gmail.com

Segretario:

Giovanni Plutino • Falconara Marittima - AN
cell. 333.3115994
csuilt_segreteria@libero.it

IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE	3	NON ESISTONO PAROLE GIUSTE MA PAROLE VERE DI ILARIA CATANIA	24
CONSIDERAZIONI DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT	4	COMEDIA GROTTESCA DI CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO	26
RIFLESSIONI DI FLAVIO CIPRIANI DIRETTORE CENTRO STUDI UILT	6	FESTIVAL GAD DI PESARO	30
IL RICORDO DI ALDO NICOLA DI PINUCCIO BELLONE	8	TEATROTERAPIA	31
25° ANNIVERSARIO DI SCENA	10	RICCARDO JOSHUA MORETTI INTERVISTA A CURA DI MORENO FABBRI	32
NEL MONDO A CURA DI QUINTO ROMAGNOLI	12	IL LEGAME TRA L'ANIMAZIONE TEATRALE E L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ SIMONA MAMONE/MARCO MIGLIONICO	35
IN REGOLA - TERZO SETTORE A CURA DI DOMENICO SANTINI	13	RIPARTIRE/RESTART! DI ANTONIO CAPONIGRO	52
LIBRI & TEATRO DI DANIELA ARIANO	15	SCHIO TEATRO OTTANTA 40° ANNIVERSARIO	54
CONVEGNO SUL TEATRO SOSTENIBILE DI MARCO ROTA	17	ATTIVITÀ NELLE REGIONI	56
TEATRO AL TEMPO DEL COVID DI GABRIELE VACIS E ALBERTO VITTONI	18		
L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19 DI ANDREA JEVA	22		

IN COPERTINA: "SCENA 100" grafica di Davide Curatolo.
Foto nel sommario: "La Cenerentola maritata" di Manlio Santanelli, TUTTINSIEME di Corridonia (MC) • "Kraken - favola alla deriva" di Patrick Quintal, TEATRO DEI DIOSCURI di Campagna (SA) • "Pinocchio" di Raffaele Calabrese, TEATRO FINESTRA di Aprilia (LT) • "Chocolat" di Roberta Costantini, COSTELLAZIONE di Formia (LT).

SCENA n. 100

2° trimestre 2020

finito di impaginare il 9 ottobre 2020

Registrazione Tribunale di Perugia

n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

Responsabile Editoriale:

Paolo Ascagni, Presidente UILT

Sede legale Direzione:

Via della Valle, 3 - 05022 Amelia TR

Contatti Direzione e Redazione:

scena@uilt.it • Tel. 335 5902231

Comitato di redazione:

Lauro Antoniucci, Danio Belloni, Antonio Caponigro,
Federica Carteri, Lello Chiacchio, Flavio Cipriani,
Gianni Della Libera, Moreno Fabbri, Francesco
Faccioli, Elena Fogarizzu, Antonella Rebecca Pinoli,
Giovanni Plutino, Quinto Romagnoli, Domenico Santini,
Elena Tessari, Claudio Torelli

Collaboratori:

Daniela Ariano, Claudia Contin Arlecchino,
Fabio D'Agostino, Ombretta De Biase, Andrea Jeva,
Salvatore Ladiana, Giorgio Maggi, Francesco Pace,
Francesca Rossi Lunich, Marco Rota

Editing: Daniele Ciprari

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Video, social e multimedia:

QU.EM. Quintelemento

Grafica e stampa:

Grafica Animobono s.a.s. - Roma

È vietata la riproduzione anche parziale
dei contenuti della rivista senza l'autorizzazione
del Direttore Responsabile.

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 16,00

Soci UILT: € 4,00 abbonamento annuale

(contributo per la spedizione e stampa di 4 numeri)

Informazioni abbonamenti: segreteria@uilt.it

Archivio SCENA

<https://www.uilt.net/archivio-scena/>

EDITORIALE

DI STEFANIA ZUCCARI

CENTO NUMERI DI NOI

Cento è un numero importante e va celebrato perché sta a rappresentare l'impegno della UILT al dialogo con i propri associati. La rivista SCENA è concepita come una Agorà, uno spazio aperto di dibattito e confronto, pronto ad accogliere pareri e punti di vista diversi, così da restituire ai lettori una visuale più ampia possibile sull'universo del mondo teatrale amatoriale.

I numeri della rivista, pur parlando soltanto di teatro, sono stati in questi anni, lo specchio della società con le emozioni piacevoli, i problemi sociali ed economici, le riflessioni amare ma che hanno guardato sempre avanti per comunicare, alla fine, sempre una speranza.

Ed a quella speranza ci rifacciamo oggi, in un momento particolarmente difficile per il nostro teatro a causa della situazione creatasi con il Covid-19.

Invitiamo i nostri associati ancora una volta ad inviarci i loro pensieri, le loro iniziative, le possibili soluzioni e idee innovative affinché tutti insieme possiamo dare nuova vita a modelli di rappresentazioni teatrali che pur rifacendosi alle esperienze passate, siano in grado di interessare e attrarre nuovo pubblico suscitando emozioni mai sopite nell'animo umano.



STEFANIA ZUCCARI

Giornalista iscritta all'ODG del Lazio, è una delle firme di "Primafila", la prestigiosa rivista sullo spettacolo dal vivo diretta da Nuccio Messina, con il quale ha fondato la rivista "InScena" di Gangemi Editore, insieme ad altri collaboratori dello storico periodico. Nel settore della comunicazione e dell'informazione collabora con varie testate e partecipa a progetti culturali in Italia e all'estero. Dal 2018 è socio ANCT, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro.

Materiali per la stampa, testi, immagini, progetti e notizie, oltre a suggerimenti e suggerimenti possono essere inviati almeno un mese prima della pubblicazione all'indirizzo della Direzione: scena@uilt.it. La scadenza è l'ultimo giorno di: febbraio, maggio, agosto, novembre.

CONSIDERAZIONI

DI PAOLO ASCAGNI
PRESIDENTE NAZIONALE UILT



Paolo Ascagni, Presidente Nazionale UILT

Quando si raggiungono traguardi così importanti, è normale lasciarsi prendere la mano da una certa dose di orgoglio e di compiacimento, con l'aggiunta, se vogliamo, anche di un po' di retorica (un pizzico ci sta, siamo nel campo dei peccati veniali). Ma anche se dovessimo riportare tutto alle giuste dimensioni, nel più rigoroso rispetto del *politically correct*, beh, rimarrebbe il fatto che arrivare al **numero 100** di una rivista è davvero un gran bel risultato, che si merita tutti i fuochi d'artificio del caso. Potremmo dunque dire tante cose, a cominciare dal più sincero ringraziamento a tutti coloro che, nell'arco della vita della nostra amata UILT, hanno dato il loro contributo alle pagine di SCENA, anche solo per qualche piccola riga... ma ovviamente con un grande e speciale tributo di riconoscenza agli 'stakanovisti' che si sono assunti il gravoso onere (pressoché quotidiano) di gestirlo, dirigerlo, comporlo, impaginarlo, per poi regalarlo alle migliaia di associati che hanno vissuto e vivono la grande avventura della UILT.

E per rimanere in linea con questa visione temporale e cronologica della storia di SCENA, fa veramente impressione confrontare quel che è oggi la nostra rivista con i primi, pionieristici tentativi di dare alla UILT dei tempi antichi un suo "giornalino", con poche pagine, dattiloscritte, a volte non proprio impaginate a regola d'arte, ma con il fascino che ancor oggi sprigiona il rivedere – e quasi 'risentire' – tutto l'entusiasmo di chi voleva far uscire a tutti i costi il proprio *bollettino*, il mitico obiettivo di ogni associazione, grande o piccola che fosse, dai banchi di scuola in avanti.

È dunque doveroso ringraziare ancora una volta quel manipolo di 'sognatori' che posero le basi per un'impresa destinata a così prestigiosi ed imprevedibili sviluppi, perché sono loro che hanno creato le premesse per arrivare alla lussuosa confezione del nostro SCENA di oggi, che sotto la sapiente guida e le amorevoli cure di Stefania Zuccari è diventata una rivista di alto livello qualitativo, sia per la ricchezza dei contenuti che per la splendida veste grafica. Insomma, SCENA è proprio una *bella* rivista, sotto tanti aspetti, e non solo per come racconta la vita della UILT, ma più in generale anche per il contributo che sa dare alla riflessione, la conoscenza, il dibattito, la promozione del teatro e della cultura, in un'Italia, mi permetto di dire, dove non sono molti coloro che decidono di dedicare gratuitamente il loro tempo a quella strana cosa, un po' bislacca e certo poco remunerativa, che si chiama appunto cultura.

Certo, mai ci saremmo immaginati di dover 'festeggiare' questo incredibile traguardo in una situazione come quella che purtroppo stiamo vivendo da tanti mesi, e che inevitabilmente ci impedisce di usare le parole che vorremmo: perché come si fa a 'festeggiare' in un simile frangente? Questa emergenza sanitaria, che non sappiamo proprio se e quando finirà, ci sta sottraendo un po' tutto, specialmente a noi innamorati del teatro, colpiti duramente come e per certi versi più di altri: perché un mondo che vive esattamente al contrario del "distanziamento sociale" e che non può cavarsela con artifici tipo *smart working*, corre un rischio davvero epocale, forse il più devastante dal dopoguerra ad oggi.

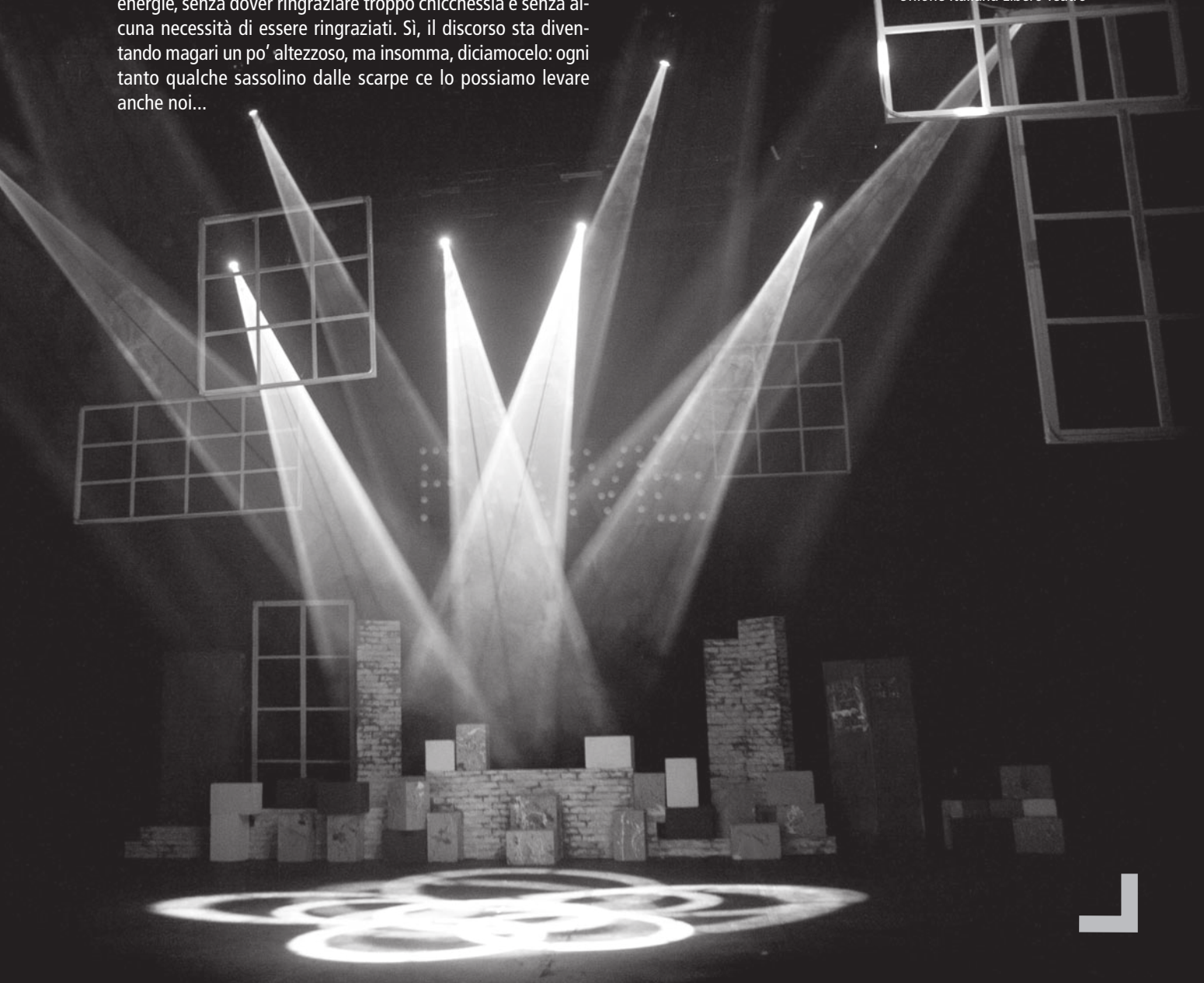
Cosa fare, dunque? La risposta è tanto semplice quanto irritante, e chiedo venia; ma non posso fare altro che dire la più banale delle ovvietà. Bisogna stringere i denti e andare avanti, come sempre ha fatto il teatro amatoriale, in tutte le epoche ed in tutte le latitudini. Siamo abituati a prendere botte, a non avere mai grandi aiuti né santi in paradiso, e ad essere pure considerati, nella migliore delle ipotesi, i guitti dell'intrattenimento; la cosa non è piacevole, ma così va il mondo... e non credo che lo cambieremo nei prossimi mesi. Ma se vogliamo guardare l'altra faccia della medaglia, (ri)scopriremo che la nostra forza è proprio questa: tutto quello che abbiamo costruito in secoli di libero teatro, lo abbiamo fatto con le nostre sole energie, senza dover ringraziare troppo chicchessia e senza alcuna necessità di essere ringraziati. Sì, il discorso sta diventando magari un po' altezzoso, ma insomma, diciamocelo: ogni tanto qualche sassolino dalle scarpe ce lo possiamo levare anche noi...

Ciò vale, del resto, anche per questa benedetta riforma del Terzo Settore, che certo, qualche problema ce lo darà, ma tutto sommato anche qualche opportunità in più. Ebbene, a tal proposito, quel che voglio dire alle tante straordinarie compagnie della nostra straordinaria UILT, è di non aggiungere ulteriori preoccupazioni a quelle ben più pesanti che ci stanno investendo. Nessuna sottovalutazione, sia ben chiaro, ma vediamo di riportare tutto alle giuste dimensioni. La riforma del Terzo Settore si traduce nel fatto che la legge pretende dalle associazioni alcune cose, che in buona parte, per essere obiettivi, sono giuste; c'è qualche fastidio in più e c'è pure, come sempre succede in questi casi, qualcosa di inutilmente difficile. Bene, se così dev'essere, così sia; ci adegueremo e assicureremo alle compagnie UILT, come nostro costume, tutto l'aiuto possibile. Per le cose più tecniche, ci rivolgeremo ai nostri esperti e consulenti legali e fiscali: perché ognuno deve fare il suo. Ma insomma, ce la caveremo.

Il teatro amatoriale ha dovuto affrontare cose ben più complicate, ed in ogni caso nessuna legge ci può imporre la cosa per noi più importante. Come fare teatro, come renderlo vivo e come reinventarlo, è affar nostro; e questo lo sappiamo fare bene. *Hic manemibus optime.*

PAOLO ASCAGNI

Presidente Nazionale UILT
Unione Italiana Libero Teatro



DI FLAVIO CIPRIANI

DIRETTORE CENTRO STUDI UILT



Da qualche settimana penso con preoccupazione al mio scritto che solitamente trova spazio in **SCENA**. Non rientra nel mio consolidato modo di comportamento, di solito scrivo quasi di getto senza preparare, ma siamo ad un traguardo storico, importante, che mi induce ad una riflessione che ancor più trova ospitalità nella pagina a cui facevo riferimento denominata **RIFLESSIONI, IL NUMERO 100**.

In questo strano istante come fotogrammi veloci ma riconoscibili scorrono tutti i miei scritti e mi rendo conto che sicuramente sono presenti in più della metà dei numeri della **BELLA SCENA**.

Ma quale è stata in questi anni la motivazione? C'è un senso a questa azione?

Allora ancor più mi appare un ricordo che comprende anche una tenera comicità, i primi articoli, quando per le prime volte usavo il computer per scriverli e mandarli ed assoluto neofita del mezzo, venivo ripreso da chi li riceveva sconsolatamente disperato! Ma forse, dato il mio rapporto con il mezzo, ancora accade!

Questo mio modo di scrivere, DIRETTO, RIFLESSIVO, A VOLTE PRIVO DI PUNTEGGIATURA, HA UN SUO SIGNIFICATO, il desiderio di trasmettere, di condividere delle conoscenze, delle esperienze che credo e spero abbiano in questi anni stimolato appunto delle riflessioni. Soprattutto l'intenzione era quella di innestare delle idee che avessero la possibilità di

attuare delle piccole trasformazioni. Credo poi che questo senso abbia caratterizzato tutto il mio impegno nella nostra associazione.

Già, la nostra associazione, ogni volta che la cito mi viene in mente ANTOINE, un operaio del gas, francese, che si mise in viaggio per dare una credibilità rinnovata al **TEATRO** con la sua idea espressa nel suo **TEATRO LIBERO**.

Questa immagine mi ricorda tanti di noi che nel tempo libero dai propri impegni lavorativi e dai propri affetti, abbandonano "i rubinetti del gas" per aprirne altri da cui esce **SOLAMENTE GAS ESILANTE!** Da quei rubinetti che riusciamo ad attivare fluisce **AMORE**, anzi ancor di più **PASSIONE PER IL TEATRO**.

Ma allora a questo punto quale articolo, quale idea da trasmettere?

Quello che vorrei in questo momento storico per **LA NOSTRA BELLA SCENA** – ma anche per la vita associativa della **UILT**, chiamata ad una svolta anche essa storica – è di ripercorrere insieme alcune fasi storiche che hanno caratterizzato e che nel mio augurio spero continuino a caratterizzare una associazione con delle peculiarità uniche nel campo del teatro amatoriale ma non solamente in quello specifico. Voglio cronologicamente ricordare quando tutto è iniziato, siamo nel 1977, un periodo storico, importante e difficile per il teatro – quello a cavallo tra gli anni '70 ed '80 del '900 – alcuni uomini di teatro, i nostri **PADRI FONDATORI**, si uniscono e decidono di

dare una svolta, che essenzialmente parla di cultura ed arte, al teatro amatoriale, distaccandosi da quello che sino allora era stato principalmente il teatro non professionistico e cioè il **TEATRO DEL DOPOLAVORO**. Non è stata quella una decisione dettata da un atteggiamento di supponenza o delirio di superiorità, c'è qualcosa di più alto che innesci il movimento, è la **INSODDISFAZIONE** rispetto ad una azione che si ama ma che non ci rende pienamente felici, ciò definisce la **PASSIONE** che è un senso che va anche oltre l'amore. Pensarono:

«AD UN **TEATRO** DI BASE COME MOMENTO IMPORTANTE PER LA SPERIMENTAZIONE E PER LA RICERCA, UNA DIFFUSIONE DEL **TEATRO** NEL TERRITORIO, LA PROMOZIONE DI LABORATORI-CONVEGNI-STAGE TECNICO ARTISTICI, L'ISTITUZIONE DI SCUOLE DI **TEATRO** CHE TRASMETTANO ALL'ATTORE NON PROFESSIONISTA UNA CULTURA TEATRALE ED UNA PROFESSIONALITÀ, UNA ATTENZIONE ALLA NUOVA DRAMMATURGIA, UNA RIFLESSIONE SUL **TEATRO DIALETTALE** INTESO COME RECUPERO LINGUISTICO DELLA CULTURA POPOLARE».

Decisamente una **IDEA PRECISA**:

«IL FARE **TEATRO** COME MOMENTO DI CREATIVITÀ, DI DIVERSIFICAZIONE E DI SPERIMENTAZIONE, IN SOMMA DI CRESCITA CULTURALE ED ARTISTICA».

Accennavo ad un inquadramento storico che credo sia essenziale per capire **CHI SIAMO, COSA FACCIAMO E DOVE STIAMO ANDANDO...** Chiaramente sto scherzando con frasi che ci siamo tante volte trovate pronte e servite!

Il **TEATRO** DI BASE nasce ed agisce in un contesto sicuramente in pieno fermento ma anche complicato, anni '70 – anni '80, in quella fase storica del teatro italiano che usiamo distinguere con la definizione di **NUOVO TEATRO**, «che è una delle tante definizioni accanto a **TEATRO SPERIMENTALE, TEATRO DI RICERCA**, che delinea una zona particolare del teatro italiano che a partire dagli anni '60 ha rimesso in gioco gli statuti stessi del linguaggio teatrale sollevando questioni e riflessioni».



▲ **Centro Studi UILT**: allievi del workshop con Julia Varley ed Eugenio Barba a Trento. Il Direttore **Flavia Cipriani** (foto D. Curatolo)

In quel periodo particolare, a cavallo tra gli anni '70 ed '80, il NUOVO TEATRO vive la sua fase più estrema ed utopistica: LA NASCITA DELLA POST AVANGUARDIA – la terza generazione della avanguardia – LA NASCITA DEL TERZO TEATRO (EUGENIO BARBA).

«QUESTE DUE REALTÀ EMERGE ALL'INTERNO DEL NUOVO TEATRO SI MUOVONO DALLA IDEA DI UNA RADICALE RIFONDAZIONE DEL LINGUAGGIO TEATRALE E QUESTE DUE POLARITÀ DETERMINERANNO LO SCENARIO ED IL DIBATTITO CRITICO SUL NUOVO».

IL TEATRO DI BASE ha un forte riferimento al TERZO TEATRO, i gruppi di base si sono ispirati ed hanno ripreso molte delle tecniche povere del TERZO TEATRO, con un concreto riferimento nelle loro attività alla situazione del territorio in termini politico-culturali.

IL TEATRO DI BASE come un nuovo modo di essere del teatro nella società, punto di arrivo della ricerca e dell'impegno di gruppi formati spontaneamente al di fuori dei quadri tradizionali della istituzione teatrale.

«IL TEATRO DI BASE LAVORA IN GENERE IN UN TERRITORIO CULTURALE E SOCIALE PRECISO, FA UN USO DEL TEATRO TESO ALL'ESTERNO, NON CHIUSO ALL'INTERNO DELLO STRUMENTO TEATRO, MA A SOLLECITARE NELLE INTENZIONI E NEI FATTI UNA AZIONE CULTURALE CHE VADA OLTRE I CONFINI STRETTAMENTE TEATRALI; È UNA TENDENZA VERSO UNA DEFINIZIONE DI TIPO SOCIOLOGICO CHE SALTA LE DIVISIONI DI SCUOLE E TENDENZE. IL FENOMENO CHE SI STA IMPONENDO COME L'UNICO RILEVANTE IN QUESTI ANNI, L'UNICO ATTRAVERSO CUI PASSANO VERAMENTE UNA SERIE DI DISCORSI E DOMANDE IMPORTANTI. IN QUESTO INTERNO AGISCONO REALTÀ DIVERSE IN CUI SI PARLA DI PROFESSIONISMO NON PROFESSIONISMO E DI NUOVA PROFESSIONALITÀ».

[TAVIANI]

TEATRO DI BASE come: *servizio pubblico, contatto con il sociale / teatro come centro di cultura / rinnovamento di linguaggi* mantenendo una comunicazione aperta con lo spettatore.

Focalizzo dopo averli catturati alcuni di quei fotogrammi che mi parlano di quelle che definisco UTOPIE REALIZZABILI: *Atelier/Laboratori - Convegni - Accademia di Teatro / Alt - Biblioteca / Piazza Del Sapere - Osservatorio Nazionale - TRACCE Festival di Comunità - Residenze Creative UILT*.

Un TEATRO DI BASE che si è andato e si sta evolvendo sempre più specificamente verso un TEATRO DI COMUNITÀ, un TEATRO DEI TERRITORI: fare del teatro un centro di formazione e di ricerca teatrale radicata nel territorio in cui agisce e nel rispetto delle diversità che si incontrano attraverso una conoscenza delle realtà che si abitano.

Creare un RAPPORTO FORTE CON LA COMUNITÀ in cui si agisce attraverso quella progettualità del fare-vedere-pensare il teatro.

Pensare il teatro come BENE CULTURALE: il teatro non solo come edificio ma come casa abitata, il teatro in questo complesso unitario è un bene culturale.

«Ovunque vi sia una società umana l'insopportabile SPIRITO DELLA PERFORMANCE si manifesta. Sotto gli alberi, in piccoli villaggi, o sui palcoscenici ipertecnologici delle metropoli globalizzate, negli atri delle scuole, nei campi e nei templi, nei quartieri poveri, nelle piazze urbane, nei centri sociali, nei seminterati, le persone si raccolgono per condividere gli effimeri mondi del teatro che noi creiamo per esprimere la complessità umana, la nostra diversità, la nostra vulnerabilità, nella carne vivente, nel respiro e nella voce. Ci riuniamo per piangere e ricordare, per ridere e riflettere, per imparare, annunciare e immaginare, per meravigliarci ed incarnare gli dei, per riprendere fiato collettivamente di fronte alla nostra capacità di bellezza, compas-

sione e mostruosità. Veniamo per riprendere energia e rafforzarci, per celebrare la ricchezza delle differenti culture e risolvere i confini che ci dividono. OVUNQUE VI SIA UNA SOCIETÀ UMANA L'INSOPPRIMIBILE SPIRITO DELLA PERFORMANCE SI MANIFESTA. Nato dalla comunità, indossa le maschere e i costumi delle nostre diverse tradizioni, rinforza le nostre lingue, i nostri ritmi e gesti, si fa spazio in mezzo a noi, e noi GLI ARTISTI CHE LAVORIAMO CON QUESTO SPIRITO ANTICO sentiamo il dovere di trasmetterlo attraverso i nostri cuori, le nostre idee e i nostri corpi per rivelare le nostre realtà in tutta la loro mondanità e nel loro splendente mistero.

Ma in questa epoca in cui milioni di persone LOTTANO PER SOPRAVVIVERE, soffrono sotto regimi oppressivi e un capitalismo predatore, o sfuggono conflitti o miserie, in questa epoca in cui la nostra vita privata è violata e le nostre parole censurate da governi invasivi, in cui le foreste vengono distrutte, le specie sterminate, gli oceani avvelenati, che cosa ci sentiamo di rivelare?

In questo mondo di potere ingiusto nel quale diversi ordini egemoni cercano di convincerci che una nazione, una razza, un genere, una preferenza sessuale, una religione, una ideologia, un contesto culturale è superiore a tutti gli altri come si può sostenere che le arti debbano essere svincolate dalle agende sociali?

Noi, gli artisti delle arene e dei palcoscenici, ci stiamo conformando alle domande, asettiche del mercato oppure stiamo afferrando il potere che abbiamo per fare spazio nei cuori e nelle menti della società raccogliere persone attorno a noi.

ISPIRARE - INCANTARE - INFORMARE...
Creare un modo di speranza, di sincera collaborazione.

UTOPIE? ...CORAGGIO!

FLAVIA CIPRIANI

Direttore Centro Studi Nazionale UILT
Unione Italiana Libero Teatro

DI PINUCCIO BELLONE

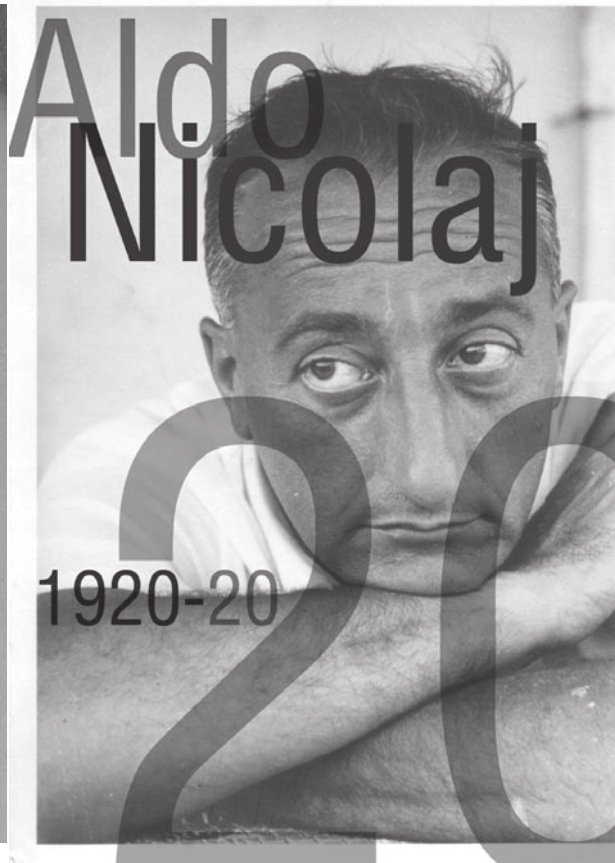
**PIAZZA
ALDO NICOLAJ**

Drammaturgo 1920-2004

I cento anni di Aldo Nicolaj

DRAMMATURGO E FONDATORE DELLA UILT
NEI "RICORDI SPETTINATI" DI ROSARIO GALLI
E NEL NOME DI UNA PIAZZA DI FOSSANO

I festeggiamenti con **LA CORTE DEI FOLLI**



Non ho mai capito perché.... Davvero non l'ho mai capito e probabilmente non lo capirò mai fino in fondo.

Quando devo pensare, scrivere, raccontare qualcosa che riguarda **Aldo Nicolaj** riesco a provare una bellissima e commovente emozione.

Sarà perché ho avuto la fortuna di conoscerlo, sarà perché mi assale quel senso di appartenenza alla comunità che è stata anche la sua, Fossano, sarà perché amo profondamente il teatro e tutte le espressioni che lo riguardano, sarà perché parlando di Aldo, in modo automatico, il mio cervello associa il suo ricordo a **Giovanni Mellano**, amico fraterno di Nicolaj e "mentore" teatrale della CORTE DEI FOLLI... Non lo so.... ma ogni volta che leggo un suo testo, guardo una sua foto, parlo con il **figlio Luca**, ascolto la sua voce in quelle poche e scalagnate registrazioni audio che abbiamo, davvero mi emoziono.

Finalmente abbiamo ricevuto il nulla osta per riprendere il filo che si era spezzato lo scorso 4 marzo alla vigilia dell'ini-

zio del nostro "**Buon Compleanno Aldo**". Un programma nutrito, impegnativo, esaltante.... Tanti amici presenti in Fossano per celebrare il Nostro e rendergli il doveroso omaggio della Città che lui amava.

LA MOSTRA

Abbiamo creato un percorso fatto di parole, reperti ed immagini che ci faranno attraversare la vita artistica e personale di Aldo all'interno del magnifico spazio espositivo di San Giovanni in Borgo Vecchio con il contributo di tantissimi amici che da ogni angolo dello stivale hanno inviato i loro video con gli auguri.

GLI SPETTACOLI

Le vigenti disposizioni sanitarie ci consentono solo di ospitare lavori con pochi personaggi in scena ed il nostro Aldo in questo ci ha dato una grossa mano, vista la peculiarità della sua produzione drammaturgica. **Amici teatranti dalla Campania, dalle Marche, dal Veneto e dal Piemonte** sono convenuti in Fossano per proporci un **piccolo assaggio della sua immensa produzione teatrale di monologhi ed atti unici**.

IL LIBRO

Finalmente potremo presentare e distribuire questo gioiellino letterario scritto da **Rosario Galli** che ripercorre la vita artistica e familiare di Aldo. In un susseguirsi di colloqui amichevoli tra l'autore ed il protagonista, avremo la possibilità di calarci a 360° nel "mondo Nicolaj" in un viaggio attraverso le sue storie, le sue conoscenze, i suoi deliziosi aneddoti... la sua vita!

LA PASSEGGIATA

Un tour cittadino ci porterà a conoscere da vicino **i luoghi dell'infanzia e della giovinezza di Aldo**, luoghi ormai mutati e per certi versi irrimediabilmente, ma che conservano il fascino del tempo che passa. La casa natale, il teatro, il Borgo Vecchio, il vecchio bastione (il Deor) interprete della sua prima commedia, il "vial ed la lingersa", il viale delle sue passeggiate domenicali ed il castello cittadino. Un pomeriggio a passeggio tra ricordi e storie.

LA PIAZZA

Dopo anni di tentativi siamo riusciti a realizzare il progetto dal quale siamo



◀ Inaugurazione di **Piazza Aldo Nicolaj** a Fossano (CN), alla presenza dei figli di Aldo Nicolaj – Luca, Michele e Andrea – nella foto con Rosario Galli, l'autore del libro e Pinuccio Bellone, in basso insieme a Moreno Cerquetelli durante la presentazione.

partiti, ovvero dedicare un luogo cittadino ad Aldo. Fossano, avrà **"Piazza Aldo Nicolaj"** proprio al centro di quel Borgo Vecchio che lui tanto amava ed a poca distanza dalla casa del suo fraterno amico Giovanni Mellano.

Confidiamo si possa, in futuro, ampliare questo omaggio con la sistemazione, nella stessa piazza, di quella che ci piace chiamare (anche se ancora non esiste) **LA PANCHINA DI ALDO** ("Classe di Ferro" *docet*). Un luogo multimediale dove ascoltare la storia di Aldo e la storia della sua Fossano.

LE STORIE

Una serata nata per caso che ha avuto un successo enorme nel suo "numero zero" del luglio scorso. Accolti in un salotto teatrale ci faremo raccontare **Aldo e le sue storie** da chi, quando Aldo era a Fossano, era un ragazzino e viveva concretamente e quotidianamente le storie ed i personaggi che Nicolaj ha descritto nella sua prima opera teatrale "Ciau Deor" del 1946. Risate, aneddoti e musica del tempo per un viaggio davvero emozionante.

LE CANZONI

Mettiamo insieme un **ensemble musicale cittadino**, la FILARMONICA AR-RIGO BOITO e la sua storia ormai ultracentenaria, con 40 musicisti in scena, tre attori e otto cantanti della CORTE DEI FOLLI e riportiamo sui leggi

i testi e le partiture delle canzoni di Aldo Nicolaj che costituivano la parte musicale della rivista **"Ciau Deor" del 1946** e, per pura casualità, lo faremo... e qui l'emozione galoppa davvero.. nello stesso giorno e mese, 21 novembre, che vide in scena la prima dello spettacolo nel teatro Sociale cittadino. Allora era il 1946 e 74 anni dopo proveremo a far rivivere al nostro pubblico l'atmosfera di una Fossano passata che, all'indomani della fine della guerra, provava a rialzare la testa grazie ad un manipolo di studenti (tra i quali Aldo, che ne fu l'autore) che, in palcoscenico, si divertivano a dilleggiare i loro concittadini con questa rivista che ebbe, all'epoca, un successo straordinario.

Insomma... TANTA ROBA... ma Aldo lo ha meritato e lo merita, Fossano lo ha meritato e lo merita, il teatro italiano lo ha meritato e lo merita.

Grazie ALDO e se siete dalle nostre parti... bussate e vi sarà aperto... parola d'ordine **«BUON COMPLEANNO ALDO NICOLAJ»**.

PINUCCIO BELLONE

Compagnia teatrale LA CORTE DEI FOLLI di Fossano (CN)

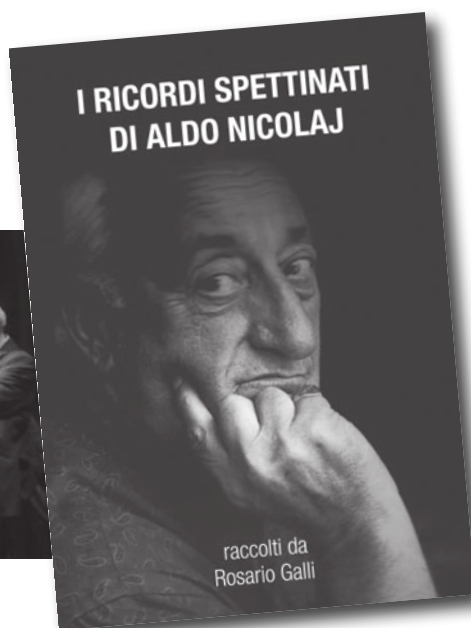
Il 15 marzo 2020 è il centenario della nascita di Aldo Nicolaj, drammaturgo di risonanza mondiale che nel 1997 vinse il premio SIAE come autore italiano più rappresentato all'estero. I festeggiamenti, in particolare quelli nella sua città natale, Fossano, dove gli sarà intitolata una piazza, sono stati rimandati a causa dell'epidemia, ma questo vuol dire solo che le celebrazioni dureranno più a lungo e che dal web rimbalzeranno poi sui palcoscenici di città in città. Proprio come i suoi testi, che osteggiati inizialmente dalla censura, nonostante i numerosi premi, si sono rapidamente aperti un varco all'estero, dove spesso sono stati rappresentati prima che in Italia. Oltre alle numerose commedie, è conosciuto anche per la ricchissima produzione di monologhi, iniziata su richiesta della grande Paola Borboni, nei quali traspare forse ancor più la sua particolare capacità di cogliere l'animo umano, in particolare quello femminile. E così sono tanti gli attori e le attrici che tutt'oggi vi attingono per provini e studio, sapendo che il suo linguaggio semplice e ironico offre loro un'ampia gamma di sfumature con cui mettere in luce il loro talento.

Nicolaj ha dedicato la sua vita al teatro, un gioco fantastico al quale non ha mai smesso di giocare. Festeggiamo i 100 anni dalla sua nascita giocando insieme a lui al gioco del teatro, che anche quando i palcoscenici sono chiusi resta il più bell'antidoto contro il coronavirus.

Andrea, Luca e Michele Nicolaj

Facebook: **Aldo Nicolaj @AldoNicolaj** • scrittore
www.aldonicolaj.com

<http://www.aldonicolaj.com/commedie.html>





IERI & OGGI

DI CLAUDIO TORELLI

25° anniversario della rivista "SCENA - Notizie UILT"

25 anni fa veniva stampato il N. 1 - Gennaio 1996



Nel 2012 la UILT decide di adeguarsi ai tempi e la rivista appare per la prima volta nel web, sfogliabile e consultabile... Uno spettacolo!

Con la maggiore età (siamo nel 2014) c'è un cambio al vertice: Giuseppe Stefano Cavedon, dopo anni di impegno e dedizione, lascia l'incarico della rivista. Subentrerà alla direzione Stefania Zuccari, che la condurrà fino ad oggi.

SCENA compie i suoi primi 25 anni.

Quattro numeri all'anno fino ad arrivare ad oggi, quando possiamo permetterci di tenere tra le mani, con grande soddisfazione ed un pizzico di orgoglio il N. 100.

Grazie UILT...

Grazie a tutti per questo.

CLAUDIO TORELLI
UILT Lombardia

CERTIFICATO DI NASCITA

ANNO DI NASCITA: 1996
LUOGO DI NASCITA: UMBERTIDE (PG)
NOME DI BATTESIMO: NOTIZIE UILT
MATERNITÀ: UNIONE ITALIANA LIBERO TEATRO
PATERNITÀ: GIUSEPPE STEFANO CAVEDON
PADRINO: SILVIO MANINI
LUNGHEZZA: 12 PAGINE FOTOCOPIATE
TIRATURA: LIMITATA

Nel 2000 era già pronto per affrontare il mondo: "un numero per ogni tesserato!!" questo era il motto, guadagnandosi una nuova veste e un nome importante: "SCENA – Notizie U.I.L.T.". La redazione si avvale di nuovi corrispondenti sparsi sul territorio, coinvolgendo come collaboratori docenti universitari, scrittori, registi, organizzatori...

Si stampano prima 3500 copie... poi 5000... poi 6000...

Un crescendo di numeri che portano alla prima copertina a colori e le pagine più patinate...

Con la pubblicazione del N. 53 (era l'anno 2008) entra in redazione come direttore responsabile Stefania Zuccari, già presidente UILT Lazio. Nel 2010 si stampano fino a 12.000 copie, distribuite su tutto il territorio nazionale.



SCENA... 100

Il primo augurio sarebbe:

«CENTO DI QUESTI NUMERI...!»

In questi mesi abbiamo prima festeggiato e poi perduto alcuni "centenari", prestigiosi uomini e donne di teatro... Abbiamo salutato Gianrico Tedeschi e poi Franca Valeri, ed ora arriva nientemeno che il **numero 100** di un trimestrale illustrato che vanta **25 anni di informazione** e promette di andare avanti perlomeno... auguriamoci altri 25.

Tante riviste teatrali si sono succedute dall'inizio del secolo scorso: *Comoedia*, *Il Dramma*, *Sipario*, *Hystrio*, *Primafila*, *Ridotto*, ecc... Ma alcune di loro non hanno resistito 25 anni come il nostro **SCENA Notizie UILT**.

Quindi, un bel brindisi spetta di diritto in onore di **tutti coloro che hanno tanto contribuito alle sue pubblicazioni**, che hanno perduto ore ed ore di sonno, di lavoro, di studio e di passione per il teatro.

Ricordo che nel 1995 **Giuseppe Cavedon** aveva in testa qualcosa per informare le compagnie affiliate (che erano non più di 50) e uno degli spunti fu il giornalino regionale "Il Gattino" che il Gat Marche ciclostilava per le compagnie associate... Ebbene il lavoro cominciò con le prime pubblicazioni delle notizie che arrivavano dall'Umbria ma subito si svegliarono tutte le compagnie italiane per far conoscere la loro attività (nel 1997 i gruppi affiliati erano già più di 100) ...le notizie crescevano e il numero delle compagnie in 3-4 anni triplicarono. Allora ci si è accorti che "SCENA" era un grimaldello fantastico per attrarre complessi teatrali alla UILT e... dal bianco e nero si passò al colore, da una copertina normale ad una patinata, da 24 pagine a 36 pagine, da articoli nostrani a firme prestigiose.

Stare al passo di riviste specializzate non è stato facile ma Scena arrivava ed arriva anche ai nostri amministratori politici, a registi teatrali, ad associazioni culturali e le testimonianze di stima e di apprezzamento per le molteplici attività della UILT sono all'ordine del giorno. **Stefania Zuccari** ha raccolto la conduzione di SCENA con entusiasmo ma consapevole del gravoso impegno che l'aspettava ...esperienza, professionalità, preparazione artistica e culturale garantiscono, oggi, alle compagnie della UILT una rivista che compete con altre forse più prestigiose. L'investimento della UILT non dovrà mai cessare per questo veicolo di informazione/formazione/comunicazione... e tanto altro.

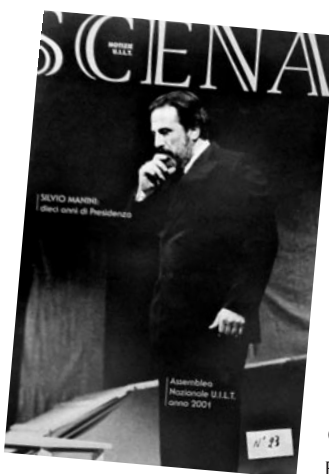
Rinnovo quindi l'augurio:

«ALTRI 100 DI QUESTI NUMERI!»

QUINTO ROMAGNOLI
UILT Marche



Era il 1986, quando uscì il primo "NOTIZIE UILT", bollettino interno dell'Unione Italiana Libero Teatro, semestrale a cura di Guido Fabbri, presidente. Il N. 1 è stato stampato nel dicembre 1985 e in uscita gennaio 1986. Era proprio un bollettino che, a parte la copertina, era formato da articoli scritti con macchina OLIVETTI 48 oppure fotocopie di articoli, locandine ecc...L'indirizzo della sede riportato è Via Po 10, Roma (erano gli uffici della SIAD e SIAE a Roma) e poi l'indirizzo cambia in Via delle Fornaci, 211, Roma. Il front sintetizzava quanto andava riportato all'interno. Con il bollettino n. 2 del luglio 1986 era partita una Campagna sottoscrizione raccolta fondi per la UILT – "per rafforzare la presenza della UILT nel Teatro degli Amatori / per una nuova sede in Roma / per la stampa di un nostro giornale...", il primo tra le quote individuali delle sottoscrizioni fu Aldo Nicolaj, come si riporta nel numero.



«... DIECI ANNI, PIÙ DI UN SESTO DELLA MIA VITA...

... 25 ANNI ... GENERAZIONI CHE CAMBIANO...

FORSE È ARRIVATO IL MOMENTO DI UN BILANCIO QUALSIASI?

NON LO SO E NÉ LO VOGLIO SAPERE. CHE STORIA!!

ACCIDENTI ALLE DATE CHE CI RIPORTANO AD UN ALTRO MOMENTO.

ERA IERI, OPPURE DOMANI,

LA MATERIALIZZAZIONE DEL TEMPO A COSA PORTA, O DOVE PORTA?

FORSE AD OGGI.

SOLO L'ARTE VERA E LE IDEE REALIZZATE FERMANO L'ATTIMO E CONSACRANO UN "TEMPO"

ED È IL TEMPO CHE CONSACRA L'ARTE E LE IDEE.

MA LA UILT È IDEA E ARTE. ARTE PURA E IDEA REALIZZATA, L'IDEA ARTISTICA DELLA VOGLIA DI FARE, DI GESTIRE, DI APPRENDERE, DI DIVULGARE E VIVERE IL TEATRO»

[SILVIO MANINI • "HISTORIA DI UNA STORIA"]
SCENA N. 23 • 1° TRIMESTRE 2001]





Le notizie dal mondo

Il lockdown ha colpito la maggior parte dei paesi aderenti all'**AITA, Associazione Internazionale del Teatro Amatori**, e il Consiglio Direttivo presieduto dalla monegasca M.me Beatrice Cellario, ha fatto di necessità virtù convocando a più riprese incontri online e persino l'Assemblea 2020 in videoconferenza lo scorso 1° agosto. Naturalmente ha partecipato il Centro italiano AITA (costituito da FITA e UILT) con il sottoscritto che ha rilevato la preoccupazione di tutti per le numerose manifestazioni che sono state rinviate al 2021... Però alcuni paesi dove la pandemia ha colpito meno intendono portare avanti i loro progetti: il Festival di **Hronov** in Repubblica Ceca, il Festival **FITAG** in Catalogna, il Festival di **Rēzekne** in Lettonia, il Festival di **Göppingen** in Germania e il Festival di **Bethlem** in Palestina. Coraggio, organizzazione e tanta passione per ospitare tante compagnie che verranno da tutto il mondo. Anche le nostre compagnie si stanno preparando a partecipare ai Festival internazionali del 2021 e ci auguriamo di vederle in scena a **Rudolstadt** in Germania e al **Principato di Monaco**... Non mancheranno sorprese di altre partecipazioni in Francia, Spagna, Germania, Lettonia, e Romania.

Per ora però godiamoci il **Festival Internazionale "In_Visibile"** che si svolgerà a **Trento** nel prossimo autunno: la **COMPAGNIA DEI GIOVANI** guidata da **Michele Torresani** ospiterà

compagnie straniere che porteranno cultura, tradizioni e tanto entusiasmo presso i giovani – chi può, varrà la pena fare una salto a Trento: ne tornerà sicuramente arricchito artisticamente!

Partecipare ad un **Festival Internazionale** è una delle più belle esperienze che una compagnia italiana possa fare. Preparare con cura uno spettacolo privilegiando la gestualità, un accompagnamento musicale, un buon piano luci, e tanto entusiasmo.

Le scelte artistiche possono essere indirizzate alla Commedia dell'Arte, ad autori internazionali (anche rivisitati), a sperimentazioni su testi greco-romani, classici come Shakespeare, Molière, Cervantes, Lorca, contemporanei come Beckett, Dario Fo, Ionesco, ecc... Meglio sempre il dramma (è più comprensibile da chi non parla l'italiano) che la commedia, dove conta la battuta. Insomma la fantasia non ci manca... e allora chiedete alle compagnie che hanno già varcato i confini nazionali come si fa: a **COSTELLAZIONE**, a **MALOCCHI & PROFUMI**, al **TEATRO DEI DIOSCURI**, alla **COMPAGNIA DEI GIOVANI**, al **TEATRO FINESTRA** e qualche altra ancora.

Come ripeteva Luis Sepúlveda:

«SOLO QUELLI CHE OSANO, VOLANO!»

QUINTO ROMAGNOLI



RIFORMA ENTI TERZO SETTORE A CHE PUNTO SIAMO

Trasformarsi in APS • Associazione di Promozione Sociale



Cari amici, eccoci ad un nuovo appuntamento per la telenovela **RIFORMA ENTI TERZO SETTORE**, come ho preferito denominare l'iter della legge del 2017 che sta rivoluzionando dal punto di vista normativo il nostro mondo. Vediamo a che punto siamo e cosa succede alle nostre organizzazioni. Per farlo prendo a prestito alcuni articoli usciti sulle riviste *Fisco e Tasse* e *Corriere.it*, che riassumono bene ciò che è successo, e la situazione attuale. Sono informazioni che abbiamo già dato ed è quindi molto probabile che siano già a vostra conoscenza. Ho cercato, però, di fare **un riepilogo per aiutarvi nelle decisioni da prendere**, tenendo conto che, pur senza influenzare nessuno, i nostri consulenti ci consigliano vivamente la **trasformazione** dei gruppi iscritti in **Associazioni di Promozione Sociale**. Esaminiamo perciò più da vicino i **vantaggi derivanti dall'adozione della qualifica di APS**.

Cos'è il RUNTS

Registro Unico Nazionale Terzo Settore

Sarà uno strumento per garantire l'applicazione uniforme della normativa su tutto il territorio nazionale. Esso conterrà informazioni di base sugli enti iscritti permettendo di conoscere le caratteristiche di un'organizzazione. Sostituirà una miriade di registri locali. Sarà un **registro pubblico e accessibile ad ogni singolo cittadino**. Ricordiamo che per fruire delle agevolazioni fiscali e della legislazione di favore prevista dal Codice del Terzo Settore è **obbligatoria l'iscrizione**. La mancata iscrizione di un ente non commerciale al RUNTS precluderà la possibilità di acquisire la qualifica di ETS e perciò precluderà eventuali benefici fiscali previsti dalla riforma.

Conterrà le seguenti sezioni:

- **APS** (Associazioni di Promozione Sociale)
- **ODV** (Organizzazioni di Volontariato)
- **Enti filantropici**
- **Imprese Sociali**
comprese le **cooperative sociali**
- **Reti Associative**
- **Società di Mutuo Soccorso**
- **altri ETS** (Enti del Terzo settore)

A che punto siamo

Tempi di attuazione definitiva

Il **15 settembre** il ministro del Lavoro e delle Politiche sociali, Nunzia Catalfo, ha definito, nell'ambito della Conferenza Stato-Regioni, il **testo del decreto attuativo** per il Registro unico nazionale del Terzo settore (**RUNTS**). A questo punto mancano solo alcuni passaggi formali, per cui l'emanazione definitiva è ormai prossima. Il **Registro verrà istituito presso il ministero del Lavoro e delle Politiche sociali: è pubblico e sarà accessibile in modalità telematica**. Dalla pubblicazione del decreto, devono passare **180 giorni** per dare corso a tutte le incombenze e provvedimenti necessari per arrivare all'operatività vera e propria del Registro: un semestre di tempo, insomma, che servirà a creare la piattaforma informatica e a consentire alle Regioni di allinearsi sulle procedure di iscrizione e cancellazione degli enti. Il Registro Unico è infatti nazionale, ma sarà gestito dal punto di vista operativo su base regionale (ad eccezione delle cosiddette Reti Nazionali, la cui gestione verrà centralizzata direttamente presso il ministero del Lavoro). Per quanto riguarda, invece, la **parte fiscale**, per la definitiva attuazione **manca solo il benessere della Commissione Europea**. Il Governo non ha ancora inviato il testo ed è molto probabile, perciò, che anche per questo motivo la parte appunto fiscale entrerà in vigore nel 2022 (cioè l'anno fiscale successivo a quello di approvazione della C.E.).

A cosa serve iscriversi

L'iscrizione al Registro **non è obbligatoria, ma è conveniente dal punto di vista economico**. Gli enti che decideranno di iscriversi potranno accedere ai **nuovi regimi fiscali agevolati** previsti dalla riforma (come il regime forfettario per gli enti non commerciali e i regimi fiscali *ad hoc* per le organizzazioni di volontariato e le associazioni di promozione sociale) e ricevere il **5 per mille** dell'Irpef, che in futuro sarà riservato ai soli enti iscritti al Registro unico. Inoltre è **conveniente anche dal punto di vista del ruolo** della propria Organizzazione, quale portatrice di interessi generali. Tale posizione di vantaggio viene **riconosciuta da parte della Pubblica Amministrazione** su più livelli.

ASPETTO FISCALE:

(dopo l'approvazione suddetta da parte della C.E., si potrà continuare ad usufruire di un regime tributario agevolato, sostanzialmente simile a quello attuale)

- Coefficiente del 3% come base imponibile per le attività commerciali, per ricavi fino a € 130.000;
- Non assoggettabilità IVA sugli incassi commerciali sino ad € 130.000 – sostituirà in pratica l'attuale legge 398/91, che cesserà di esistere;
- Decommercializzazione dei proventi corrisposti (corrispettivi specifici) dai partecipanti alle attività dell'associazione (iscrizione corsi, laboratori, ecc.);
- Agevolazioni in tema di raccolta fondi.

ASPETTO ORGANIZZATIVO:

- Fermo restando il principio generale per tutti i soci del carattere volontario della loro partecipazione alla vita associativa, creazione nell'ambito dell'APS della figura specifica del "socio volontario" (iscritto in apposito registro dell'associazione, quando svolge attività volontaria non occasionale), che può essere retribuito forfettariamente nella mi-

sura di € 10 al giorno, con un massimo di € 150 mensili. Rimane comunque valida, in generale, la modalità del rimborso spese a piè di lista, documentato;

- Possibile presenza di lavoratori retribuiti, con limitazione del loro numero massimo in proporzione ai "soci volontari" iscritti nel Registro di cui sopra (max 50%) oppure in proporzione al totale dei soci (max 5%);

- Riconoscimento da parte della Pubblica Amministrazione di un ruolo privilegiato nella erogazione e gestione di servizi di interesse generale agli enti di terzo settore: questo anche attraverso modalità di affidamento diretto per il tramite ad esempio di accreditamento, convenzione o co/progettazione;

- Accesso ai finanziamenti/contributi previsti dagli artt. 72/73 del decreto.

La presenza nel RUNTS prevede, ovviamente, **l'obbligo di alcuni adempimenti**:

- Adeguamento statutario;
- Tenuta del Registro dei volontari, oltre a quelli già previsti (soci, assemblee, verbali), anche in forma telematica;
- Deposito del bilancio al RUNTS entro 30 giorni dall'approvazione;
- Redazione di questo documento, per ricavi sopra ai 220.000 euro, con stato patrimoniale, rendiconto gestionale e relazione di missione; per ricavi inferiori, con semplice rendiconto di cassa. Il format è però standard ed è stato pubblicato nel relativo decreto;
- Presenza dell'Organo di Controllo nel caso si superino i 220.000 euro di attività

commerciali;

- Presenza del revisore dei conti quando per due esercizi consecutivi si superano determinati limiti: € 1.100.000 di attivo dello stato patrimoniale, entrate di qualsiasi genere per € 2.200.000, oltre 12 dipendenti occupati in media durante l'esercizio.

Tra gli altri adempimenti necessari alla iscrizione al RUNTS vi è il possesso di un indirizzo PEC, perché ogni comunicazione con il registro avverrà in via telematica.

Come ci si iscrive

In base al Codice del Terzo settore, la **domanda di iscrizione** deve essere presentata dal rappresentante legale presso l'ufficio regionale o provinciale competente oppure l'ufficio statale per l'iscrizione nella sezione delle reti associative.

La domanda viene valutata ed evasa **entro 60 giorni** con l'iscrizione o la richiesta di adeguamento se la domanda non è corretta, o non è completa. Se entro 60 giorni non si ha alcuna risposta la domanda viene considerata accettata. Le prime iscrizioni ufficiali partiranno quindi dalla **primavera 2021**: le 27.300 associazioni di promozione sociale e le 36.567 organizzazioni di volontariato passeranno automaticamente. Le 22.836 Onlus per iscriversi dovranno scegliere a quale tra le sette sezioni disponibili appartenere: organizzazioni di volontariato, associazioni di promozione sociale, enti filantropici, imprese sociali, reti associative, società di mutuo soccorso, altri enti del Terzo settore.

Come forse noto, la **UILT ha attivato con il Ministero del Lavoro e Previdenza Sociale la possibilità di iscrizione all'attuale registro nazionale** (che trasformerà poi nel RUNTS), in questo modo **agevolando il passaggio con la qualifica di APS**. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria Nazionale.

COSA SERVE

Innanzitutto uno **statuto** scritto sulla base delle indicazioni previste dal Codice del Terzo settore. Il più volte citato termine del **31 di ottobre** non costituisce il termine definitivo per gli adeguamenti statutari, ma è solo una facoltà concessa agli enti che sono già Odv, Aps e Onlus di adeguare gli statuti con modalità semplificate e senza costi fiscali. Per le procedure tecniche vi rimando alle **circolari** già inviate dal Presidente Nazionale, in particolare la comunicazione n. 3 del 25 febbraio 2020, che è a vostra disposizione presso la Segreteria Nazionale. Inoltre vi segnalo che stiamo procedendo, ormai da tempo, con riunioni in video conferenza con le varie realtà regionali UILT per approfondire le tematiche connesse alla riforma in atto; vi confermiamo la disponibilità di tutto il Comitato Esecutivo UILT per eventuali ulteriori incontri.

Grazie per l'attenzione e cari saluti,

DOMENICO SANTINI

Segretario Nazionale UILT

Nel numero 98 di SCENA – Notizie UILT sono state pubblicate le circolari citate. Per consultare l'archivio online della rivista: www.uilt.net/archivio-scena/



ASSEMBLEA NAZIONALE ORDINARIA UILT

sabato 17 ottobre 2020 • ore 15

RICCIONE (Rimini) Hotel Mediterraneo – Piazza Roma, 3

L'ASSEMBLEA NAZIONALE ORDINARIA DELLA U.I.L.T. è convocata per il giorno venerdì 16 ottobre 2020, alle ore 15.00, in prima convocazione, e per il giorno **SABATO 17 OTTOBRE 2020 alle ore 15.00**, in seconda convocazione, presso l'**Hotel Mediterraneo, Piazza Roma 3 – Riccione (Rimini)** con il seguente ordine del giorno:

1. Apertura dei lavori: nomina del Presidente dell'Assemblea e del Segretario verbalizzante;
2. Relazione del Presidente Nazionale;
3. Relazione del Segretario Nazionale;
4. Relazione del Revisore dei Conti;
5. Relazione del Presidente del Collegio dei Probiviri;
6. Relazione del Direttore del Centro Studi Nazionale;

7. Bilancio consuntivo 2019 (presentazione, dibattito, approvazione);

8. Bilancio preventivo 2021 (presentazione, dibattito, approvazione);

9. Situazione riforma Enti Terzo Settore, ultimi sviluppi e ripercussioni sull'aspetto organizzativo della UILT; possibili soluzioni per la revisione statutaria e regolamentare della Uilt;

10. Panoramica su situazione Uilt nazionale e progetti;

11. Varie ed eventuali.

CONSIGLIO DIRETTIVO NAZIONALE DELLA U.I.L.T.
DOMENICA 18 OTTOBRE 2020 alle ore 9

in seconda convocazione, presso l'**Hotel Mediterraneo, Piazza Roma, 3 - Riccione (Rimini)**

100 LIBRI & TEATRO

DI DANIELA ARIANO

Cento di questi numeri!



Sono figlia di un matematico e poeta, e ho convissuto fin da piccolina sia con i numeri sia con le poesie. Naturalmente, essendo stata come tutti i ragazzi una ribelle, nell'adolescenza ho rifiutato gli uni e le altre, buttandomi a capofitto prima nello studio dell'arte e poi in quello della scrittura di prosa. Ricordo mio padre che mi inseguiva per casa recitandomi i suoi componimenti, alcuni bellissimi in verità, che hanno vinto premi e scalato l'animo di chi li ascoltava. Peccato che questo sia accaduto quando lui era già molto malato e l'ultima coppa vinta all'Accademia Belli l'abbiamo ritirata noi figlie. La vita, si sa, a volte è beffarda.

Se con la poesia ho fatto pace, con i numeri ho continuato a mantenere un rapporto contraddittorio fatto di ammirazione e diffidenza: ma siamo proprio sicuri che 5+5 faccia 10? Nel mio universo di lettere e parole potrebbe anche fare 11 o 150, ma rispetto tutti coloro che sono convinti del contrario. Del resto i numeri in letteratura come nell'arte hanno sempre avuto un loro ruolo, per cui, in onore di questo numero cento di «Scena», vorrei brevemente dedicare il mio articolo al numero cento nel mondo della cultura, visto che di questo la rivista si occupa da anni.



Cento è sicuramente un numero importante. Nella simbologia numerica rappresentava il divino già ai tempi dei pitagorici: è il quadrato di dieci, ossia il numero perfetto. Nella Cabala corrisponde alla lettera Q e rappresenta la facoltà di scendere negli Inferi senza essere intaccati dal Male. La Q infatti è la prima lettera della parola *Qof* che significa morte e rinascita.

In ambito musicale possiamo affermare che gli autori di classica se ne sono abbastanza infischiatati del numero cento, a parte Lodovico Grossi da Viadana con i suoi *Cento concerti ecclesiastici*. La musica pop invece si è spinta, anzi, spintonata un po' più in là, per cui troviamo le *Cento campane* cantate da Lando Fiorini e pochi altri brani che non è il caso di citare. In pittura e nelle arti figurative in generale succede la stessa cosa e mi viene in aiuto giusto Rembrandt con *La stampa dei cento fiorini*. Al massimo per entrambe le categorie ci possiamo attaccare alla città di Cento che ha dato i natali ai pittori Marco Zoppo, Guercino e al Maestro Arrigo Tassinari.

E in letteratura? Anche se può sembrare curioso, i riferimenti al numero cento in quest'ambito sono davvero tanti. Vediamone alcuni.

Cento i canti di Dante nella Divina Commedia che sì, sono novantanove, ma con l'aggiunta del prologo dell'Inferno diventano cento (probabilmente anche Dante aveva ben presente la simbologia numerica della Cabala). Nella letteratura angelica cento è il numero celestiale per eccellenza mentre nella Bibbia, uno dei grandi classici della letteratura di tutti i tempi, i riferimenti al numero cento si sprecano: cento sono gli anni di Abramo quando concepisce Isacco, cento sono i capitoli delle epistole di Paolo ed è il centesimo agnello quello che si perde nella parabola di Gesù, e così via.

Anche in ambito prettamente editoriale il numero cento ha esercitato un certo fascino, tanto che Italo Calvino intitolò la collana di narrativa "breve" della Einaudi «Centopagine».

Se poi andiamo a scandagliare i titoli dei libri e dei film, chi più ne ha più ne metta. Ve ne cito alcuni: *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, *I cento passi* di Marco Tullio Giordana, *I cento nomi* di Cecelia Ahern, *Centochiodi* di Ermanno Olmi, *Il Decamerone*, ossia le cento novelle di Giovanni Boccaccio, *I cento cavalieri* di Vittorio Cottafavi, *Le cento lune* di Yoshitoshi Tsukiyoka, *Cien sonetos de amor* di Pablo Neruda e così via anche in questo caso.

E a teatro? Mi chiederete voi. Ebbene, a teatro gli esempi scarseggiano come nell'arte figurativa o nella musica. A parte la pièce teatrale *Cento* di Michela Murgia che ha debuttato un paio di anni fa, *Cien metros cuadrados* di Juan Carlos Rubio e il pirandelliano *Uno nessuno e centomila*, sono veramente pochi gli esempi di opere conosciute con qualcosa di "cento" (magari vostro zio o vostro nipote hanno scritto l'opera *Cento di questi giorni*? Purtroppo negli elenchi importanti il titolo non è pervenuto, ma complimenti comunque!). Si vede che gli autori di prosa non amano inserire il numero cento nei loro titoli o farne un elemento centrale (o centale) delle loro trame, dato che in tanti secoli di teatro nessuno ci ha pensato. Potrebbe però diventare uno spunto interessante per i nuovi drammaturghi (soprattutto quelli che non sono zii o nipoti). Che so: *Le cento notti di Belfagor* o *Le cento giornate di un orso in letargo*. Sbizzaratevi e magari fra qualche anno sarete anche voi nell'elenco degli autori teatrali più applauditi di tutti i tempi.

A me, invece, non mi resta che applaudire SCENA per i suoi 100 numeri (a cui ho collaborato con grande gioia anche se in minima parte) e augurargli di raggiungere il traguardo dei 200 con le stesse energia, caparbià e perizia che hanno animato fin qui il direttore responsabile, la bravissima e instancabile Stefania Zuccari, e tutti coloro che in questi anni hanno fornito il loro prezioso contributo.

DANIELA ARIANO

UN ROSARIO DI RUBINI ROSSO SANGUE

di Gandolfo Curatolo

[...] Una ragazza così, amante della vita e delle arti, tutto avrebbe voluto tranne che rinchiudersi in un monastero. Probabilmente aveva immaginato per se stessa un futuro colorato come i suoi ricami, con un marito scelto da lei, una famiglia e dei figli da amare, non certo una cella angusta e deprimente. Anche se circondata da monache e novizie piene di affetto, a volte la donzella esplodeva in crisi di pianto rabbioso e disperato, e neanche le frequenti visite della madre potevano lenire la sua rabbia. [...]

È uscito in questi giorni in libreria un romanzo di cui non posso fare a meno di parlare, sia perché è un bel romanzo di esordio sia perché ha fatto parte della mia vita professionale – e non solo – per molti mesi.

Un rosario di rubini rosso sangue di Gandolfo Curatolo è approdato sulla mia scrivania di editor quasi un anno fa. Chi mi conosce sa che mi riservo sempre la facoltà di rifiutare un lavoro, cosa che accade piuttosto spesso. Se il testo, lo stile o la trama o tutto insieme non mi convincono, rifiuto categoricamente motivando sempre le mie impressioni. Del resto il mio lavoro principale come editor e web content creator lo svolgo per le case editrici, mentre l'attività da freelance è un favore che mi faccio e che mi permette di lavorare su testi che scelgo io in prima persona.

In questo caso le bozze che mi erano state inviate dall'autore, previo accordo telefonico, lasciavano intravedere infinite possibilità di riuscita. Erano ben scritte e i personaggi, anche se ancora *in nuce*, reclamavano ognuno il proprio posto nel mondo, almeno in quello della letteratura d'autore. In più la trama era scaturita da una ricerca storica importante ed era ambientata in un'epoca particolare: il Seicento siciliano. Tutti elementi che mi hanno permesso di accettare il lavoro a braccia aperte.

Io e l'autore abbiamo lavorato fianco a fianco per quasi un anno, ognuno al proprio posto di comando. Insieme abbiamo seguito la storia del chierico Filippo, futuro parroco di Polizzi, e quella della giovane Beatrice, monaca di clausura nel monastero di Santa Margherita. Ci siamo immersi nelle viuzze della bella cittadina siciliana sulle oscure tracce delle animulare e abbiamo seguito gli sconcertanti indizi alla ricerca di un assassino misterioso. Abbiamo scandagliato ogni possibile pertugio e, mano a mano, abbiamo lasciato che i personaggi di questo avvincente noir storico emergessero alla luce, ognuno dalle proprie tenebre.

Un'esperienza molto bella e illuminante anche sotto il profilo umano. Avere a che fare con un autore bravo e attento come Gandolfo Curatolo vi assicuro che non accade tutti i giorni. Spesso gli editor devono combattere – nel vero senso della parola – con persone estremamente spocchiose che trattano noi professionisti come se fossimo i loro zerbini. Ma non è così, un



editor o anche un "semplice" correttore di bozze non è la donna delle pulizie che vi sistema casa e che comunque deve essere accolta con profondo rispetto, visto che è una lavoratrice che si guadagna da vivere mettendosi spontaneamente al vostro servizio. Lo stesso rispetto lo pretendiamo anche noi.

Tra me e l'autore si è creata quindi una splendida sinergia fatta di reciproca stima e di grande umanità, oltretutto di professionalità da ambo le parti. Il risultato di questa proficua alleanza autore-editor è il romanzo uscito pochi giorni fa per la Apollo Edizioni e che potete trovare in tutti gli store on-line e nelle librerie. Approfitto di questo articolo per ringraziare l'editore della Apollo, Antonietta Meringola, per la gentilezza e la professionalità dimostrate nelle battute finali della pubblicazione.

L'autore

Gandolfo Curatolo è narratore e poeta. Nato a Roma nel 1956, città in cui vive e lavora, alla sua attività ha sempre affiancato l'interesse per la scrittura e per la storia della Sicilia, con particolare attenzione a quella di Polizzi Generosa, città d'origine della sua famiglia.

In campo letterario, si è distinto ottenendo riconoscimenti e premi in vari concorsi nazionali. Recentemente ha pubblicato l'opera in quartine a rima alternata *Statua dimmi, chi sei?* e il libro *Respirando Polizzi Generosa, Polizzi che non c'è più*, entrambi dedicati alla storia di Polizzi Generosa.

Editore

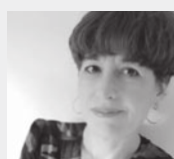
Apollo Edizioni [www.apolloedizioni.it] – Collana Gialli&Noir

Dove acquistarlo online

<https://www.apolloedizioni.it/negozi/Un-Rosario-di-Rubini-Rosso-Sangue-p225174628>

<https://www.mondadoristore.it/rosario-di-rubini-rosso-sangue-Gandolfo-Curatolo/eai978883120249/>

https://www.amazon.it/rosario-rubini-rosso-sangue/dp/8831202499/ref=sr_1_1?dchild=1&qid=1598869095&refinements=p_27%3AGandolfo+Curatolo&s=books&sr=1-1



DANIELA ARIANO

Romana, è autrice di cinema e teatro e regista teatrale. Attualmente, oltre a scrivere drammaturgie originali, realizza su commissione adattamenti teatrali dai classici dell'Ottocento e dei primi del Novecento. Come divulgatrice di cultura lavora nell'ambito della narrativa contemporanea e della scrittura creativa.

TEATRO SOSTENIBILE

Nascita e rinascite della Commedia dell'Arte

CONVEGNO/VIDEO

25 SETTEMBRE 2020

ideatore e promotore del Convegno

MARCO ROTA • TEATRO VIAGGIO

La sostenibilità è, forse suo malgrado, una parola altamente di moda. Tutti ne parlano e la auspicano. Il vocabolo "sostenibile" rimbalza in ogni discorso della nostra vita quotidiana e ci ispira qualcosa di vagamente gratificante e confortevole; insomma ci coccola e si fa amare.

E NEL TEATRO?

Un modello di riferimento esiste ed è quel tipo di spettacolo conosciuto con il nome di Commedia dell'Arte. La sostenibilità è insita nella pratica stessa della Commedia dell'Arte. Se mai esistesse un tipo di teatro che ha tutte le caratteristiche della sostenibilità, quello sarebbe la Commedia dell'Arte.

Questo Convegno ne esplora gli aspetti ed i valori. Sarà interessante scoprire come i momenti teatrali di Commedia dell'Arte si potranno intrecciare ai percorsi di turismo culturale. Il Convegno può fornire anche una modalità per scoprire le ricchezze del territorio di Bergamo in quanto viene evidenziata la relazione stretta con le modalità di produzione dei prodotti "materiali" enogastronomici affiancata a quelli "immateriali" legati alla antica cultura teatrale bergamasca, fornendo spunti creativi agli organizzatori di futuri eventi.

LE CARATTERISTICHE DI SOSTENIBILITÀ

NELLA COMMEDIA DELL'ARTE

Provate a pensarci! Per quello che riguarda lo spazio, se la sostenibilità è quella di non consumare territorio la Commedia dell'Arte proprio non ne consuma: basta un palchetto quattro metri per quattro – volendo, neanche il palco è indispensabile, basta un rialzo per farsi vedere da tutto il pubblico –; lo spazio scenico si può piazzare ovunque e può essere ovunque, davanti al pubblico, tra il pubblico, con il pubblico; se la sostenibilità vuol dire materia prima a Km zero chi più della Commedia dell'Arte è a Km zero? La materia prima sono gli attori stessi. Più sono di qualità e meno altro occorre per fare spettacolo.

Il copione è un canovaccio, cioè una traccia per l'azione dei personaggi: addirittura talvolta questo "sapere" è trasmesso oralmente e di conseguenza la quantità di alberi da abbattere è minima, in quanto il testo, più che le pagine scritte, è la presenza scenica degli stessi attori.

Da un punto di vista dei consumi energetici non vi è spreco di energia: le luci sono fisse, la rappresentazione non ha bisogno di effetti speciali tipici dei grossi parchi luce e potrebbe funzionare anche con le sole candele, volendo addirittura *en plein air*. Per quello che riguarda la sostenibilità quantitativa dei materiali nessuno spreco: la scenografia è un pezzo di tela appeso, la cui funzione è quella di permettere agli attori di fare il cambio abito dei personaggi dietro le tende.

TEATRO SOSTENIBILE:
NASCITA E RINASCITE
DELLA COMMEDIA
DELL'ARTE

19.00 - 20.00

RELATORI

MARCO DELL'ORO Redattore Capo de L'Eco di Bergamo

STEFANIA ZUCCARI Dir. Rivista SCENA – Notizie UILT

NICOLA SALUZZI Coordinatore Editoriale Ecoideare

RAOUL TIRABOSCHI Fiduciario Slow Food Bergamo e

Coordinatore Food Policy Bergamo

Anche lo spreco per le tournée è minimo: spesso i materiali viaggiano negli stessi mezzi di trasporto degli attori. Niente TIR al seguito. Non di rado capita che la Compagnia viaggi in treno, con costumi e attrezzature nelle valigie.

Per non parlare dell'ecologia del tipo di rappresentazione.

La Commedia dell'Arte porta buonumore; suscita risate a cascata negli spettatori ma anche negli attori stessi. Non potete immaginare quanti risparmi si potrebbero avere nel campo e nei bilanci della salute se la gente si potesse godere di più la vita, assistendo o, meglio ancora, praticando un tipo di teatro siffatto. Un modo di fare teatro alla portata di tutte le tasche, in luoghi e spazi pensati per la fratellanza attori/spettatori: quante risate per lenire gli stress e i dolori mantenendo rilassato e "aperto" il proprio corpo.

Insomma, salutare ecologia per l'animo ed elisir di vita visuta.

LA SOSTENIBILITÀ TEATRALE NEL TERRITORIO DI BERGAMO

Non è un caso che il Convegno parta proprio dal territorio di Bergamo che può rivendicare, a ragione, la nascita della Commedia dell'Arte, grazie al personaggio teatrale dello Zani bergamasco, poi sdoppiatosi scenicamente in Arlecchino e Brighella, espressione di un'identità culturale e lavorativa bergamasca, in contrasto con il potere del ricco mercante veneziano Pantalone.

Il sottotitolo del Convegno recita appunto

NASCITA E RINASCITE

DELLA COMMEDIA DELL'ARTE.

Dove se non in questo territorio auspicare che rinasca l'interesse verso un personaggio che nessun altro territorio mondiale può rivendicare se non Bergamo? E' vero che Arlecchino (ed in tono minore anche Brighella), è più conosciuto ma il capostipite è senza ombra di dubbio lo Zani bergamasco. Arlecchino e Brighella, essi stessi Zani bergamaschi, non son altro che illustri eredi, comparsi per esigenze puramente sceniche sui palcoscenici quasi un centinaio di anni dopo gli Zani bergamaschi.

Il turismo culturale, se vuole essere sostenibile, non può prescindere da un rapporto con l'identità storica e culturale con il territorio di provenienza, e quindi con lo Zani bergamasco in primis. E nel caso di Bergamo può trarre giovamento da un giacimento culturale inespresso e poco valorizzato che oltre tutto, come ho già avuto modo di affermare per la Commedia dell'Arte in generale, non solo rispecchia tutte quelle caratteristiche di sostenibilità, ma addirittura ha contribuito a crearle.

www.teatroviaggio.it • Facebook: Teatroviaggio

UN CONTRIBUTO

PER GENTILE CONCESSIONE
DI GABRIELE VACIS E ALBERTO VITTONI

RIPENSARE AL TEATRO AL TEMPO DEL COVID

Sarà perché è la più sacra e antica forma di "assembramento" ma il teatro sembra una delle vittime sacrificali del coronavirus. Anche nella "fase 2", la ripresa delle attività in questo settore è stata l'ultima, e sarà sottoposta a complicate condizioni: ingressi scaglionati, prenotazioni online, posti preassegnati... È strano perché i teatri sono luoghi della meditazione civile: sarebbe molto utile tenerli aperti in tempi come questi. E palchetti degli antichi teatri all'italiana sono un esempio perfetto di "distanziamento sanitario" che evita la "distanziamento sociale". Comunque sia l'epidemia costringe a rifuggire la prosimità e il contatto fisico, privando il teatro di due componenti fondanti la sua stessa natura. Ma il problema non è se Romeo potrà tornare a baciare Giulietta o se una lastra di plexiglas dovrà proteggere Creonte dalle maledizioni di Antigone. Il pur indispensabile distanziamento sanitario sembra minare il cuore stesso del rito teatrale: l'interazione tra gli attori e tra gli attori e gli spettatori, ma anche tra spettatore e spettatore. Ha ragione quindi Marco De Marinis quando scrive che nell'emergenza sanitaria, "il teatro dovrà accettare per un periodo di non essere interamente se stesso: cioè – come ebbe a dire Grotowski – *evento biologico e spirituale che nasce dall'incontro reale ravvicinato di attori e spettatori*"^[1]. Si spera, ovviamente, che queste norme sanitarie durino il meno possibile, ma proprio questo black out, questo temporaneo annullamento di sé, potrebbe indurre il mondo del teatro a fare di necessità virtù. Chissà che non sia l'occasione buona per ripensarsi, per ridefinire la propria specificità di teatro. Da più parti si sente dire che la "fase 2" potrebbe essere il momento per far tesoro delle consapevolezze acquisite allo scoppiare della crisi, e caricarsi di proposte originali per una nuova "normalità". Proviamo a capire quali sono queste proposte originali, da quali forze sono sostenute e da quali ostacolate.

Partiamo dall'aspetto che la pandemia ha evidenziato in maniera più drammatica: la fragilità economica del settore teatrale. Il lavoro culturale nel suo complesso è spesso precario. E se nei ruoli gestionali, amministrativi e tecnici "la società" pare ancora riconoscere delle professionalità, con grande difficoltà

dietro l'artista viene riconosciuta la figura di un lavoratore, *in primis* dagli organi di potere. Nel corso delle fasi 1 e 2, attori, registi e artisti in genere hanno manifestato nelle piazze, scritto proclami e lettere aperte a governo, direttori dei teatri e delle grandi fondazioni. Rivendicavano voce in capitolo sulle politiche economiche dell'emergenza. Tuttavia, pur essendo il più duramente colpito dal *lockdown*, il settore dello spettacolo è stato "l'ultimo a essere considerato nel pacchetto di aiuti"^[2]. Il Decreto Rilancio del 19 maggio ha stanziato 5 miliardi di euro per il Mibact, 4 per il turismo e uno per cultura e spettacolo (a fronte di una perdita calcolata di un miliardo e mezzo). Se, nella fase 1, il mondo dello spettacolo è stato paralizzato dall'incertezza sul futuro (si parlava di una riapertura nel gennaio 2021), la fase 2 non ha portato sollievo. Mentre ripartivano diversi settori produttivi, l'assenza di indicazioni e di prospettive ha confermato la scarsa (se non nulla) considerazione di cui le istituzioni teatrali godono quando si parli di economia, anche se forniscono lavoro a più di centomila persone, garantendo anche un indotto tutt'altro che trascurabile, dai ristoranti agli alberghi e al supporto al turismo in generale. A tutto ciò andrebbe poi aggiunto il variegato ausilio che gli artisti offrono alla formazione e al "terzo settore": sono sempre di più gli artisti che lavorano nelle scuole, negli ospedali, nelle periferie degradate con interventi di tipo sociale e di cura della persona. Per ora limitiamoci a considerare come l'intervento tardivo della politica nei confronti dei "lavoratori dello spettacolo" abbia confermato la scarsa considerazione rispetto ad altre attività produttive, anche a fronte di dichiarazioni spesso altisonanti del tipo: la cultura è la spina dorsale del nostro paese! Oppure: il Ministero della Cultura è il più importante ministero economico del governo! Ma queste considerazioni riguardano l'atteggiamento del mondo esterno nei confronti del "settore" e viceversa. Adesso vediamo quello che la pandemia ha prodotto all'interno del settore. Fin dai primi giorni di isolamento si è sviluppato un dibattito che non si vedeva da anni. Zoom e le altre piattaforme digitali sono state teatro di confronti che hanno fatto emergere soprattutto la sperequazione economica interna all'ambiente teatrale. Mali antichi che forse sono corresponsabili anche della scarsa considerazione esterna di cui

gode il settore. E qui cominciamo a restringere la nostra analisi al teatro e alle sue strutture. Nel corso della clausura è come se una generazione di giovani artisti avesse preso coscienza di due fatti. Primo: i funzionari amministrativi ed organizzativi delle istituzioni sono garantiti da contratti a tempo indeterminato e gli artisti no. Secondo: la sproporzione tra le paghe di artisti che lavorano spesso fianco a fianco è grande e ingiustificata di fronte al "mercato". Contraddizioni evidenti da tempo ma che solo in questo periodo si sono affacciate alla consapevolezza di attori, scrittori, registi... Perché? Per spiegarlo ci vogliono i poeti. Mariangela Gualtieri, che è anche un'attrice, l'ha detto appena partito il *lockdown*: *Questo ti voglio dire / ci dovevamo fermare. / Lo sapevamo. Lo sentivamo tutti / ch'era troppo furioso / il nostro fare. Stare dentro le cose. / Tutti fuori di noi. / Agitare ogni ora – farla fruttare. / Ci dovevamo fermare / e non ci riuscivamo. / Andava fatto insieme. / Rallentare la corsa...* Quella che è venuta fuori è una frattura tutta interna al teatro tra "manager" che negli ultimi decenni hanno conquistato posizioni di potere incontrastato e artisti sempre più alla loro mercé. Quando ci si rende conto delle differenze di trattamento economico tra artisti che lavorano fianco a fianco non giustificate dal mercato, prima di tutto bisogna dire che il mercato, nel teatro, quasi non esiste. È quasi tutto pubblico. Certo, ci sono artisti che "chiamano" e hanno tutto il diritto a farsi pagare in proporzione a quello che incassano. Spesso sono comici che fanno sano intrattenimento. E questi sarebbero, e spesso sono, perfettamente in grado di reggersi in un sistema di economia privata. Poi c'è tutto un mondo che, non reggendosi con gli incassi, è sorretto dal denaro pubblico. Ma c'è una grande confusione tra le ragioni che fondano il teatro privato e, soprattutto, quello pubblico. Da qui nascono le inspiegabili sperequazioni tra le retribuzioni nel teatro sovvenzionato. Il problema è che le ragioni del teatro pubblico, fondate dal sodalizio tra Paolo Grassi e Giorgio Strehler, sembrano ormai dimenticate. Anche perché non sono più nutrite da studiosi come Mario Apollonio, Gerardo Guerrieri, Gianrenzo Montecchi. Naturalmente oggi come allora ci sono cervelli che elaborano analisi e idee straordinarie, ma giacciono inascoltate ed isolate nei rispettivi ambienti. Il problema, cioè, è la frattura tra arte, organizzazione e pensiero. Frattura operata in nome di un ef-

ficientismo, più che "manageriale", algoritmico *ch'era troppo furioso*, come dice la Gualtieri. Chi è in grado di dire, oggi, perché si finanziano "teatri nazionali" che si vantano di essere "spettacoli"? Perché i soldi dei contribuenti pagano l'intrattenimento degli spettatori di certi teatri (quelli pubblici) e di altri no (quelli privati)? Se al tempo di Grassi e Strehler erano chiare le differenze tra teatro pubblico e teatro privato, oggi quali sono? Queste sono le domande che pone il "reparto economia" del settore, dopo lunghe discussioni su Zoom nel tempo della pandemia. Domande semplificate nella presa d'atto dei due fatti: apparati garantiti artisti no e sperequazione tra gli artisti. Se si vuole davvero rispondere a queste domande, però, bisogna svincolarsi dal reparto economia. Bisogna entrare in altri territori, molto più complessi. Poi rispondere alle questioni economiche sarà più facile.

I teatri sono stati tra i primi luoghi pubblici a chiudere: il 24 febbraio nel Nord Italia, i primi di marzo nel resto della penisola. Non è la prima volta che il mondo del teatro si ferma causa epidemia. Già Shakespeare si era ritrovato a scrivere alcuni dei suoi capolavori in quarantena, come conseguenza della peste che colpì Londra tra XVI e XVII secolo. All'epoca dev'essere stato davvero difficile comunicare, chiusi in casa. Invece adesso abbiamo Zoom, Skype, Meet e tutti gli altri. Veramente queste piattaforme erano disponibili da anni. Adesso siamo stati costretti ad imparare ad usarle. Il mondo del teatro, come tutti gli altri mondi, chiusi in casa, hanno dovuto per forza fare i conti con i traguardi raggiunti dalle tecnologie della comunicazione. Così abbiamo capito cosa significava davvero quello *smart working* che sembrava una favola avveniristica. I settori che avevano a che fare con il riciclo, con la moda, con l'economia circolare, il privato in genere, magari lo sapevano già, ma anche lì si usava poco. I settori che hanno più a che fare con il corpo e con la concretezza del mangiare o del dormire non lo usavano proprio lo *smart working*. Invece nel *lockdown* perfino la scuola ha dovuto farci i conti. È strano, perché i soggetti della scuola, gli studenti, sono nativi digitali. Loro cos'era Zoom, ma soprattutto TikTok o Instagram, lo sapevano benissimo: li usano da quando sono nati. E qui sta il nodo che vogliamo affrontare. Osserviamo quello che ha tutta l'aria di un paradosso: i sindacati degli insegnanti, nella Fase 3, rivendicano la scuola "in

presenza". Chi andava alle elementari negli anni sessanta o settanta ricorda certamente che la maestra, ma allora c'era ancora anche il maestro, faceva l'appello tutte le mattine. E gli alunni dovevano rispondere: presente! Non era un'azione formale. La maestra o il maestro avevano la competenza e la sensibilità per capire se i ragazzi che avevano di fronte erano veramente presenti o se avevano la testa chissà dove. Chi fa teatro sa che essere presenti a se stessi, agli altri, al tempo e allo spazio è, forse, la cosa più importante che la scuola dovrebbe insegnare. Ce lo hanno insegnato i maestri del teatro del Novecento, che hanno lavorato principalmente su questo: essere *presenti in scena*. I dervisci rotanti, prima di cominciare le loro danze, si augurano reciprocamente: sii presente a te stesso. Il teatro è sempre stato ed è sempre più vicino al rapporto pedagogico che allo spettacolo. Se è questo che rivendicano i sindacati degli insegnanti bisognerebbe associarsi senza riserve. Forse, però, allora, bisognerebbe istituire corsi appositi di "Presenza". E forse attori e registi sarebbero i più titolati a tenere questi corsi. E, forse, chissà, col tempo, la smetterebbero di augurarsi la volgarità che si augurano adesso entrando in scena e comincerebbero ad augurarsi anche loro: sii presente a te stesso. Allora, forse il mondo politico ed economico prenderebbe a guardarli con più attenzione.

Se l'uso abituale delle piattaforme digitali ha ricordato l'importanza della "presenza" nella scuola, nel mondo del teatro ha prodotto un altro effetto: ha chiarito come, oggi, la *riproduzione* sia sempre più vicina alla *presenza*. Il teatro avviene in tempo reale. Chi parla e chi ascolta sono presenti nello stesso tempo e nello stesso spazio. La presenza è importante perché chi parla può *ascoltare chi lo ascolta*. Chi agisce può *vedere chi lo guarda*. Il teatro è, contemporaneamente guardare ed essere guardati, e questo vale sia per l'attore che per lo spettatore: nei teatri all'italiana anche gli spettatori stanno nei palchetti. Per questo abbiamo detto che il teatro assomiglia sempre più al rapporto pedagogico. A scuola il maestro vede gli allievi che lo guardano, può ascoltarli mentre lo ascoltano. Quello che dirà e come lo dirà, quello che farà e come lo farà sarà fortemente influenzato dallo sguardo e dall'ascolto degli allievi. Gli allievi non gli sono indifferenti. Al contrario: determinano la sua azione. Come a teatro.

La scuola e il teatro possono praticare la comunicazione diretta, senza mediazioni né scarti. In qualunque forma di comunicazione mediata da strumenti tecnologici una tale unità percettiva non è possibile. Gli attori che guardo sullo schermo di una sala cinematografica o sul mio Ipad su Netflix non mi vedono, nel momento in cui io li vedo e li ascolto chissà dove sono. Se guardo "Ombre rosse" sono già tutti morti. Non tengono conto di me spettatore, non possono. Gli sono indifferente. Per questo l'esperienza del teatro è completamente diversa dall'esperienza del cinema. Estremizziamo: dice il vocabolario che l'esperienza è una conoscenza acquisita mediante il contatto con un determinato settore della realtà. Il cinema non è reale, nel cinema non c'è "contatto", quindi non è un'esperienza. Il teatro sì. D'accordo, è un ragionamento un po' stracchiato. Ma serve a dire che nell'epoca del cinema questa differenza era sufficiente a giustificare l'esistenza stessa del teatro. Ed è una differenza che non potrà mai essere colmata. Neanche quando avremo strumenti che ci permetteranno di toccare e guidare gli attori che guarderemo su qualunque "supporto" digitale o ologramma. Perché l'essenza del teatro è lo sguardo ricambiato tra persone reali, che si influenzano a vicenda. È il riconoscersi nel volto concreto dell'altro. E la reazione dell'altro non è mai prevedibile. Il teatro è reciprocità, riconoscimento dell'alterità nell'uguaglianza. Non è lo sguardo di Narciso verso se stesso, è lo sguardo aperto sull'inconosciuto. È presenza per la relazione, ed è dalla relazione che nasce la comprensione dell'altro, e dalla comprensione le comunità. È un territorio in cui etica ed estetica possono incontrarsi più facilmente che altrove. Tuttavia, dicevamo che la pandemia ci ha insegnato ad usare mezzi che avvicinano la riproduzione alla presenza. Attenzione: avvicinano, non equiparano. Cioè: pur non sostituendo la presenza Skype o Zoom attivano un livello di dissociazione decisamente minore rispetto a quella del cinema. Insomma, le possibilità offerte dalle dirette Instagram o dalle call di Google Meet rimettono in discussione l'esperienza teatrale. Se i maestri del Novecento, da Stanislavskij a Copeau, da Brook a Grotowski al Living Theatre ci hanno insegnato perché valeva la pena continuare a fare teatro nel tempo del cinema, è ora di cominciare a chiederci seriamente perché vale la pena di continuare a fare teatro nel tempo di Netflix, di Zoom e di tutti gli altri.

La fase 1 del lockdown è stata tutta un fiorire di spettacoli offerti in rete, di dirette streaming, letture in video. Esperimenti che hanno inevitabilmente acceso un dibattito sulla liceità di chiamare *teatro* una tale produzione di forme. Era un dibattito ingenuo, ma, insomma, non se ne parlava da tanto, quindi: meno male che c'è stato, è il contributo che l'emergenza sanitaria potrebbe aver consegnato alla riflessione sulle sorti del teatro. Sono infatti bastate poche settimane di *lockdown* e di distanza sociale, perché si confermasse l'idea che il teatro ha senso solo nel momento in cui è un'esperienza innanzitutto fisica. Non stupiscono quindi le reazioni critiche sorte alla boutade del ministro che proponeva la creazione di un "Netflix della cultura". Chissà a cosa pensava? Ad una RAI5 in rete a 11,90 euro al mese?^[3] Tuttavia, l'associazione tra piattaforma di streaming e teatro, può essere uno spunto interessante proprio per capire perché vale la pena continuare a fare teatro nel tempo di Netflix. Viviamo in un tempo di proliferazione ipertrofica di forme, e in una realtà in cui le possibilità di "riproduzione" della realtà sono tante e dinamiche. Netflix, Sky, Amazon offrono un accesso illimitato a forme drammaturgiche sempre più sofisticate; contemporaneamente, YouTube e Pin-

terest producono a getto continuo forme *tout court*. Tale processo è stato incrementato dalla quarantena, e ha coinvolto un numero sempre maggiore di persone nel consumo ma anche nella creazione di contenuti. Ma attenzione a come usiamo questa parola: *contenuti*. Un tempo voleva dire *sensò*, significato pesante di un'azione. La forma era opposta al contenuto. Oppure il contenuto era forma e la forma contenuto. Oggi i contenuti sono semplicemente quello che sta dentro ad una piattaforma web. A causa del coronavirus, il teatro per necessità ha dovuto confrontarsi con tale mondo, una soluzione accettata e accettabile solo in quanto temporanea, e in quanto accompagnata dalla speranza di un'imminente ripresa delle attività. Ma questo desiderio di ritorno alla propria dimensione sembra sia sintomatico della presa di coscienza che, nel mondo delle nuove tecnologie, il teatro non può reggere il confronto con la produzione sempre più spinta di forme. Nel tempo del cinema era sufficiente la presenza viva di attori in una scena che rappresentava la realtà, oggi non sembra più sufficiente, se non in termini di "documento" di un'altra epoca. Ma di questo parleremo dopo. Adesso dobbiamo evidenziare come due o più attori che dialogano protetti dalla "quarta parete" assomigliano molto a due o più attori che si muovono in uno schermo. Anche perché l'accessibilità di questi schermi è aumentata e continua ad aumentare esponenzialmente. I programmi di montaggio come Final Cut o Premiere, fino a quelli che usano i ragazzini per TikTok, offrono una confidenza con il cinema che costringe il teatro ad evidenziare ulteriormente i propri caratteri. Per tutto il Novecento i maestri del teatro hanno lavorato all'abbattimento della quarta parete. Oggi diventa ancora più necessario portare in luce l'aspetto esperienziale del teatro. Ormai, se l'attore che mi parla dal palcoscenico di un teatro non ascolta lo spettatore, se la platea è avvolta nel buio e il pubblico non può essere guardato dall'attore, è inutile andare a teatro: funziona meglio Netflix. Due personaggi che dialogano alla luce mentre io che ascolto sto al buio – cioè in un altro spazio – è molto più comodo guardarli e ascoltarli su un Ipad che in un teatro. Questo perché un teatro di forme è meno efficace di una piattaforma streaming o di YouTube, che documentano forme di realtà a getto continuo. Ed è proprio per questo che il teatro continua ad essere necessario. È proprio per questo che, nonostante tutti i proclami funebri di tanti attori e registi e scrittori, il teatro non muore. Non morirà mai perché è reale. Perché, come racconta Cormac McCarty nel suo romanzo *La strada*, dopo la catastrofe, quando non esisteranno più macchine per comunicare, due o tre esseri umani si incontreranno, si guarderanno e si riconosceranno l'uno nello sguardo dell'altro. E quello è il teatro. Riconoscersi nello sguardo dell'altro. Quindi è necessario proprio nella mutazione continua che stiamo vivendo, è l'unico mezzo di comunicazione non mediato, per questo riesce a comprendere la molteplicità delle azioni di guardare ed essere guardati, di ascoltare ed essere ascoltati. Per questo un teatro di attori che non ascoltano chi li ascolta e non vedono chi li guarda troverà sempre meno ragioni di fronte alle tecnologie. Al contrario, l'evento teatrale si arricchirà di senso con attori che rimodulino le proprie competenze al servizio dell'ascolto. Ci sono molte resistenze a questo riguardo. Molti attori, registi, scrittori si sentono minacciati dalle tecnologie. Temono di dover rinunciare alle proprie competenze, alla propria sapienza. Niente di più sbagliato. Ci chiedevamo all'inizio chi coltiva le idee esplose con evidenza nel *lockdown* e chi mette i bastoni tra le ruote. Ecco, la paura della mutazione ostacola l'innovazione. E le grandi istituzioni spesso si rinchiodano nella difesa ad oltranza

delle forme teatrali. Ma se c'è qualcosa che ha chiarito inconfutabilmente questo *lockdown* è la necessità del contatto tra le persone. Avremo sempre più bisogno di teatro, cioè di specialisti della relazione, dell'interazione. Certo si tratterà di imparare, oltre che a preparare spettacoli, a prepararsi allo scambio, all'incontro con le persone, che saranno sempre meno spettatori e sempre più "testimoni" di esperienze reali o addirittura "attuanti", come diceva Grotowski. Avremo sempre più bisogno di attori a cui il pubblico non sia indifferente, sempre più disposti a farsi condizionare dalla relazione. A proposito di Grotowski che parlava di "arte come veicolo": veicolo verso l'altro, prima di tutto. E poi veicolo verso dimensioni spirituali che Carmelo Bene sintetizzava con la battuta "Io non parlo, io sono parlato". Chiaro che non parlavano di creazione di forme ma di interazione. Perché l'arte, la bellezza, il teatro sono stati per troppo tempo ostaggio delle forme, devono liberarsi dalle catene formali attraverso la relazione. C'è più bellezza negli occhi di due persone che vedono quello che guardano, c'è più bellezza nelle orecchie di due persone che ascoltano quello che sentono che in mille forme prodotte da Pinterest.

Insomma, constatata la scarsa considerazione di cui gode il teatro nella società contemporanea, si possono, per innalzarla, giocare carte che valgono, e valgono parecchio: essere presenti a se stessi, agli altri, al tempo e allo spazio, per esempio, quanto sarebbe necessario per comprendere quando sei vicino e quando devi "distanziarti" dall'altro? Yuval Noah Harari dice che dopo la pandemia abbiamo due strade. La prima è consolidare autoritariamente le limitazioni della libertà che abbiamo scelto nella necessità sanitaria. La seconda è la consapevolezza di ripristinare e possibilmente ampliare le libertà e i diritti di movimento. Sono atteggiamenti che riguardano la vita collettiva, la grande scommessa del futuro che è la convivenza, la democrazia e le sue nuove espressioni. Il teatro non può tirarsi indietro, deve dare il contributo che ha maturato in secoli, millenni di conoscenza. Da quando il teatro di Epidauro era un reparto del tempio di Asclepio, il più grande ospedale dell'antichità. Da quando San Francesco, come dice Antonio Attisani, praticava una teatralità estranea alla produzione di forme, ma si manifestava come *un'attività filosofica e cognitiva, come gioco e insegnamento,*

dove non contavano le forme intese come prodotto e modello, come "immagine", ma un'azione strutturata, un processo destinato a trasformare il corpo-mente di attori e spettatori. Il fatto che il primo ministro abbia parlato degli artisti come persone che fanno divertire e appassionare non è certo sintomo di una volontaria sferzata al mondo dello spettacolo; piuttosto, come ha scritto Franco Perrelli in un post su Facebook: *la sua espressione dimostra quanto remoto e vago il mondo dell'arte resti per le torreggianti burocrazie, gli apparati di governo, le "cose che contano", quanto sia percepito come effimero e lieve. A mio modesto parere, se chiunque avesse qualsiasi responsabilità di governo invertisse questo punto di vista, immediatamente, coglierebbe un miglioramento qualitativo della sua azione e della sua comunicazione.* Forse bisognerebbe smetterla di offendersi invocando rispetto e attenzione per cominciare a mettere sul piatto quei carichi pesanti di contenuto culturale, sociale e anche politico che abbiamo cominciato ad elencare. Quando fu istituzionalizzato, nel secondo dopoguerra, il teatro pubblico era considerato alla stregua della metropolitana e dell'acqua corrente, in altre parole, un servizio pubblico inclusivo. Ciò che, come allora, ancora oggi giustifica il fatto che si paghino le tasse anche per il teatro, è che lì accade la contemporaneità, lì posso ascoltare chi mi ascolta, e guardare chi mi guarda. E questo è servizio sociale.

Per concludere, quindi useremo le parole del direttore della maggiore istituzione teatrale italiana: *riscoprendo la sua componente relazionale, il teatro può* – dice Sergio Escobar, direttore del Piccolo Teatro di Milano^[4] – *diventare lo strumento per riconquistare la vicinanza persa a causa della pandemia.* Speriamo voglia dire che la pratica teatrale dovrà, anche e soprattutto nelle grandi istituzioni, affiancare la produzione di forme con creazione di momenti di integrazione sociale e interculturale. È una delle sempre più rare occasioni di comunicazione diretta, in un mondo in cui la comunicazione mediata ci subissa continuamente di forme. Dal momento che, come ribadito più volte, in teatro chi parla può ascoltare chi ascolta, è questo ciò per cui si deve lavorare, al fine di formare un attore – per usare un termine di Grotowski – *aware* e autore della propria presenza in scena. E per quanto, giustamente, tutto questo sembri non avere a che fare con i perso-

naggi, la psicologia o la messinscena, tuttavia "allo stesso tempo può essere una tecnica utile per ogni idea di teatro"^[5]. Perché qui si vuole rifuggire ogni contrapposizione tra la realizzazione di forme e la creazione di relazioni: non è una questione di alternative. Il teatro, per così dire, tradizionale può e deve continuare a vivere, ma accettando la sua funzione museale. Prima abbiamo chiamato questo teatro "documento" di epoche. Onde evitare ogni fraintendimento, è importante grattare via dalla parola museo tutte quelle incrostazioni semantiche afferenti al campo lessicale dell'inutilità, decrepitezza, noia. Andare al museo è bello, i musei hanno tanto da insegnare e tanto possono emozionare. In quest'ottica, un teatro museo svolge un ruolo decisivo, ad esempio, nella costruzione dell'identità. Ma non è l'unica realtà possibile. Ci sono altri modi di fare teatro, modi in cui conta il processo della pratica teatrale, più che lo spettacolo finale. E c'è bisogno che le grandi istituzioni teatrali si scrollino di dosso la paura di questi discorsi e di tali prospettive. Così da comprendere la molteplicità di ruoli che il teatro deve tornare ad avere: dal "museo" all'inclusione. Per dirlo con Wendy Steiner: *anche se il destino della bellezza è stato legato a lungo alla forma, la chiave del suo futuro sarà l'interazione.* La pandemia ci ha violentemente riportato con i piedi per terra dopo un lungo periodo di sospensione della realtà. Ci ha fatto vedere, in trasparenza, in negativo, per paradosso, come potrebbe essere migliore il mondo. Ha sbiadito definitivamente concetti come forma e contenuto. Ricomposto etica ed estetica. Non perdiamo l'occasione.

GABRIELE VACIS

Regista e fondatore dell'Istituto di Pratiche Teatrali per la Cura della Persona

ALBERTO VITTONI

CEST – Centro per l'Eccellenza e gli Studi Transdisciplinari

NOTE

[1] Marco De Marinis, *Teatrodmani, La politica della performance Nell'era D.c.*, in pubblicazione.

[2] Renato Franco & Milena Gabanelli, *Cultura e spettacolo "dimenticati": lo Stato ci mette un miliardo*, Corriere della Sera, 20 maggio 2020; <https://www.corriere.it/dataroom-milena-gabanelli/cultura-spettacolo-dimenticati-stato-ci-mette-miliardo/5eb0f918-99db-11ea-b9f2-25b3e76a2ab9-va.shtml>

[3] Massimiliano Virgilio, *La Netflix della cultura immaginata da Franceschini esiste già e si chiama Rai*, 24 aprile 2020; <https://www.fanpage.it/cultura/la-netflix-della-cultura-immaginata-da-franceschini-esiste-gia-e-si-chiama-rai/>

[4] Maurizio Giannattasio, *Un solo spettatore ci basta per ripartire. Il teatro ricreerà le relazioni spezzate*, Corriere della Sera, 1° maggio 2020.

[5] Gabriele Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, in "Teatro e Storia", 30, 2009, pp. 214-15.

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19

Fine agosto 2020. La situazione degli ultimi mesi Covid-19, dopo aver raggiunto proporzioni da tragedia, per noi italiani è migliorata sensibilmente, pur senza essere risolta. In questi giorni i contagi stanno nuovamente aumentando e in modo preoccupante. Le nazioni europee a noi vicine stanno vivendo lo stesso fenomeno dell'aumento dei contagi in forma sensibilmente aggravata, cosa che nessuno, al momento, può escludere che avvenga anche per l'Italia. A livello mondiale la situazione di alcune nazioni è in questo momento ancora più seria che in Europa. La consapevolezza che ha preso forma in tutti noi è che fino a quando non avremo un vaccino, la convivenza con il Covid-19 sarà una condizione obbligata.

Da mesi ormai parliamo solo di pandemia. Dopo un doveroso, seppur breve, resoconto sulla situazione attuale legata al virus e con tutte le preoccupazioni e attenzioni del caso, proviamo a occuparci d'altro. Ovviamente non abbiamo avuto occasione di assistere a qualche spettacolo su cui soffermarci per le nostre consuete considerazioni, ne approfittiamo allora per riflettere su un evento che riteniamo importante: **IL FESTIVAL NAZIONALE UILT**.

Come saprete, con l'edizione corrente del Festival 2020, ho personalmente partecipato a tre edizioni con l'incarico di giurato. Ognuna delle tre edizioni ha avuto su di me un impatto diverso, pur suscitando sempre la stessa difficoltà e cioè scegliere gli spettacoli finalisti fra i tanti validi scaturiti dalle selezioni regionali, che sono stati sempre più numerosi di quelli stabiliti per la finale. Imbarazzante difficoltà che per fortuna è stata condivisa con i miei compagni d'avventura, gli altri giurati, nella speranza di aver "sbagliato" il meno possibile.

Nell'edizione **2016** mi aveva colpito "il percettibile sbilanciamento fra le Compagnie del sud e quelle di centro-nord a favore di queste ultime", così avevo scritto in una mia breve relazione. Avevo trovato le scelte artistiche del centro-nord in qualche modo più coraggiose sia per i testi impegnativi sia per la preparazione di base davvero ammirevole, indicando in modo eccellente che è possibile "divertirsi" non tralasciando l'aspetto culturale, cosa apprezzabile sempre. Da uomo del sud, la cosa mi aveva indispettito non poco anche perché il risultato esibito dal centro-nord presupponeva un'educazione alla recitazione continua e costante, in una parola

"studiare studiare e studiare", ma anche il mio essere del sud trapiantato al nord (e adesso nel centro) mi aveva lasciato un qualche rammarico perché sapevo per esperienza diretta che anche noi, se vogliamo, sappiamo "studiare studiare e studiare". Così avevo invitato le compagnie del sud a reagire al motto più o meno goliardico: "Forza, mica noi siamo da meno!".

Nell'edizione **2018** mi aveva colpito la "molteplicità delle proposte: nei generi, nei linguaggi, nei codici e anche nei destinatari/spettatori", così avevamo sintetizzato noi giurati in un resoconto condiviso. Continuavamo poi nell'esprimere apprezzamento per l'universo UILT attento a ogni aspetto della creazione artistica teatrale, apprezzamento tuttora vivo.

Nell'edizione **2020**, quella in corso, su cui mi dilungherò un poco di più, sono stato colpito dalle accresciute consapevolezze delle Compagnie nella loro competenza artistica, segno che il prezioso bacillo del "perfettibile" ha coinvolto anche il mondo amatoriale UILT. Sono rimasto estasiato dalla mutazione innovativa degli allestimenti non solo nei testi contemporanei, ma anche nei classici dalla quasi totalità delle Compagnie, anche quelle non indicate come finaliste.



Non solo, ho notato ancora e con grande piacere che Compagnie votate esclusivamente alla classicità si sono cimentate con enorme abilità su testi contemporanei. E le Compagnie che hanno continuato a usare i classici, l'hanno fatto con altrettanta maestria modernizzante nel compiere gli spettacoli attraverso allestimenti che di sicuro hanno beneficiato di meticolosità e scrupolosità. Altre Compagnie hanno sperimentato con notevole coraggio linguaggi teatrali inediti, anche attraverso la multimedialità, cosa che nel mondo professionale rimane un terreno ancora poco esplorato. In ultimo, sono stato colpito dalla destrezza drammaturgica nell'adattare al teatro il linguaggio letterario delle novelle e dei romanzi. Naturalmente ci sono state anche Compagnie preparate e convincenti legate a doppio filo alla tradizione, che svolgono una funzione altrettanto valida e utile nella visione generale.

Bene, dopo tanta "sviolinatura" è d'obbligo adesso dire qualcosa di negativo per equilibrare la mia posizione di osservatore. Slegandomi un momento dal fenomeno Festival, vorrei dire due parole sull'attività ordinaria del teatro amatoriale. Mi sta molto a cuore sostenere o meglio denunciare, che un solo elemento in particolare delle Compagnie non mi sembra migliorato. Anzi, voglio essere ancora più scomodo, lo ritengo addirittura trascurato se non peggiorato: intendo il confronto fra le Compagnie, cioè quello specchiarsi nelle attività degli altri gruppi per capire a che punto siamo noi. È cosa trascurata in gran parte in Umbria, dove vivo, ma i miei "informatori segreti" mi dicono che la stessa cosa avviene nella grande maggioranza dei gruppi e in tutte le regioni. Invece, penso, che il frequentare reciprocamente gli spettacoli dei colleghi, migliori la sensibilità artistica di tutti: elemento fondamentale nella creazione teatrale e non solo. È il modo ideale per creare una corrente d'intenti comuni dove ogni piccola innovazione diventa patrimonio di tutti. Ovviamente non si tratta di scopiazzare dagli altri, bensì di conformare alla propria sfera artistica una suggestione espressiva di altri che migliori il nostro linguaggio scenico, il nostro raccontare per immagini viventi, il nostro artigianale senso della comunicazione, o semplicemente influenzarsi a vicenda e accrescere così le capacità rappresentative dell'insieme. In questo il teatro professionale ha qualche punto di merito in più a proprio favore.

Tra i freni che impediscono questo mescolamento di suggestioni artistiche, intendo indicarne alcuni senza mezzi termini, la "gelosia" verso il proprio lavoro, la "chiusura" del proprio fortino, lo "snobismo" contro o pro influenze esterne, spesso

guidate inconsciamente dallo stesso direttore artistico del gruppo che, probabilmente, non intende mostrare "debolezze" nell'eventuale confronto con i colleghi.

Ecco, al solito, ho l'impressione di essere stato non solo scomodo ma addirittura fastidioso. Avrei però un rimedio per attenuare le antipatie che mi sono sicuramente procurato, ed è una piccola idea che serve anche a tornare al discorso iniziale. Troviamoci tutti a bere un bicchiere durante i futuri Festival UILT, prima di tutto in ambito locale, perché sarebbe bello assistere a tutti gli spettacoli in concorso nella propria regione, e poi, cosa ancora più indolore perché impregnata pure di sana mondanità, siate presenti alla fase finale del "vostro" Festival nazionale: un modo formidabile per confrontarsi con il lavoro degli altri. Covid-19 permettendo, l'edizione 2020 dovrebbe accadere fra metà giugno e fine luglio 2021 a Campobello di Licata (AG). Accorrete numerosi, perché forse qualcuno annovererà i buoni e i cattivi, scegliendoli fra i presenti e gli assenti.



ANDREA JEVA

Nato ad Andria nel 1953, nel 1980 si diploma presso la Civica Scuola d'arte drammatica "Piccolo Teatro" di Milano. Costituisce la Compagnia TeAto e interpreta ruoli significativi in vari spettacoli. Collabora poi, per alcuni anni, con il Teatro Niccolini di Firenze, come interprete in varie produzioni e come amministratore di compagnia. Nel 1983 scrive i radiodrammi "I Gracchi" e "In punta di piedi", che vengono trasmessi dalla RAI. Nel 1986 è amministratore di compagnia nel Gruppo della Rocca di Torino e, l'anno seguente, nel Teatro Stabile di Genova. Nel 1987 scrive la commedia "La sera della prima" che viene portata in scena, per la sua regia, dalla Fontemaggiore di Perugia. Nel 1989 realizza, con il Teatro di Porta Romana di Milano, la tragicommedia "Una specie di gioco", curandone anche la regia e, nel 1990, "Cuccioli", regia di Giampiero Solari. Nel 1991 scrive la commedia "Land Ho!" che viene prodotta dal Teatro di Sacco di Perugia. Nel 1993 inizia una lunga collaborazione con il Teatro Sistina di Roma come amministratore di compagnia; nel 1996 "Sort of a game" viene rappresentata al Fringe Festival di Edimburgo. Nel 2001 la tragicommedia "Aiutami, aiuto, aiutami" viene rappresentata al Teatro Sette di Roma. Nel 2002 la tragicommedia "Isola" viene rappresentata al Theater Im Keller di Graz. Nel 2004 la tragicommedia "Quartetto blues" viene rappresentata al Festival delle Nazioni di Città di Castello. Nel 2005 scrive la tragicommedia "Etruschi!". Nel 2008 è organizzatore per il Todi Arte Festival. Nel 2011 cura l'elaborazione drammaturgica dello spettacolo "Discovering Pasolini Appunti da un film mai nato" coprodotto da La MaMa E.T.C. di New York e La MaMa Umbria International di Spoleto, regia di Andrea Paciotti, rappresentato al Teatro della Pergola di Firenze nell'ambito del programma "Il Teatro Italiano nel Mondo" realizzato da Maurizio Scaparro. Nel 2012 traduce ed elabora per la scena il racconto "The Test" (L'Esame) di Richard Matheson, prodotto dall'Associazione Culturale "Eunice" di Perugia, regia di Andrea Paciotti. Attualmente alterna il lavoro di insegnante, attore, organizzatore teatrale e drammaturgo.

www.andrea-jeva.it; info@andrea-jeva.it

V FESTIVAL NAZIONALE UILT "ANTONIO PERELLI"

Estate 2021 Campobello di Licata (AG) – Parco della Commedia

Il Festival 2020, intitolato ad **Antonio Perelli** (Presidente Nazionale UILT 2014-2019) è stato rimandato per l'emergenza Covid all'estate 2021

GLI SPETTACOLI SELEZIONATI PER LA FINALE

Così è (se vi pare) di Luigi Pirandello, ARMATHAN TEATRO di Verona • **Dorian Gray** di Paolo Ascagni da Oscar Wilde, QU.EM. quintelemento di Cremona • **Kraken** (favola alla deriva) di Patrick Quintal, TEATRO DEI DIOSCURI di Campagna - SA • **Le sorelle Matamè** di Angelo Biondi da Luigi Capuana, IL DILEMMA di Licata - AG • **Io vidi Moby Dick** di Ubaldo Sagripanti da Herman Melville, PICCOLA RIBALTA di Civitanova Marche (MC) • **Nora** (tratto da *Casa di Bambola* di Henrik Ibsen), IL RUBINO di Pistoia; **Sei personaggi in cerca d'autore** di Luigi Pirandello, Compagnia AL CASTELLO di Foligno - PG • **Uno zoo di vetro** di Tennessee Williams, QAOS di Forlì - FC



▲ **Antonio Perelli** Presidente UILT, scomparso nel 2019, al Convegno sul Teatro Amatoriale a Pesaro.

DI ILARIA CATANIA

NON ESISTONO PAROLE GIUSTE MA PAROLE VERE

« NON NASCE TEATRO LADDOVE LA VITA È PIENA,
DOVE SI È SODDISFATTI. IL TEATRO NASCE DOVE CI SONO DELLE FERITE » ^[1]



Così Jacques Copeau descrive in questi termini il teatro. L'esperienza teatrale probabilmente rappresenta la modalità di espressione dei sentimenti e delle emozioni più diretta e immediata tra l'attore e lo spettatore e costituisce per l'attore stesso la modalità più avvolgente e stimolante con il quale prende contatto con i personaggi da interpretare; una sorta d'immedesimazione reciproca attraverso lo scambio di aspetti caratteriali, esperienze di vita, strategie per affrontare differenti situazioni e la realtà. Il personaggio prende così vita, grazie all'interpretazione che l'attore riesce a dare, facendolo interagire e muovere in molteplici vicende, guidato dalla sensibilità che riesce a dissipare.

Il teatro è un'arte vera e propria, resa ancora più straordinaria dal valore didattico, educativo e formativo che è in grado di fornire a coloro che vi si accostano, basti pensare all'importanza di tutte quelle iniziative e progetti di carattere aggregativo realizzati in contesti scolastici ma anche in ambienti d'emarginazione e disagio. Nelle scuole, si è pian piano cominciato, con costanza e soprattutto continuità, ad inserire tra le attività curriculari la pratica teatrale, cinematografica e dello spettacolo, dove l'istituzione scolastica stessa, data l'assenza di luoghi d'incontro culturale/artistico, si pone come connettivo vitale tra comunità e mondo dell'arte.

In questo contesto, un filo rosso permane costante: bambini e ragazzi trovano la modalità più adeguata di "parlare agli adulti" attraverso il teatro; la parola acquista valore e presuppone una condivisione spontanea, libera, vera di tutti i significati possibili. Come sottolineato nella mia tesi di laurea *Parole in scena: Educazione alla Teatralità attraverso lo strumento della Narrazione* ^[2], lo spazio/tempo del teatro diventa un luogo d'ascolto di sé e dell'altro, una manifestazione graffiante ma altresì poetica delle difficoltà che ognuno di noi deve affrontare, dei propri sogni, prospettive, della ragione e dell'emozione. Senza dimenticare però, una rilevante attenzione al contesto di riferimento che ispira sempre più la valenza drammaturgica, il valore pedagogico e l'attenzione al gruppo di lavoro il quale arricchisce qualsiasi situazione di molteplici varianti.

Tra teatro ed educazione si manifesta un rapporto antico quanto i protagonisti di questa interdipendenza. Se nel considerare il rapporto tra didattica e teatralità si privilegia il punto di vista dell'educazione, il teatro diventa così una fonte di assoluta conoscenza, un arricchimento interiore del sapere trasmesso nel sistema tradizionale della scuola, in particolare nei corsi di letteratura e narrativa. La narrazione come strumento pedagogico è possibile per chiunque in quanto, nella dimensione dell'Educazione alla Teatralità, ciascuno è portatore di

un messaggio unico. Se l'arte è un veicolo e se non esistono "modelli", ma ciascuno risulta essere modello di se stesso, acquistano ancora più valore e significato tutte le esperienze narrative.

[...] ove Parola non significa soltanto elemento comunicativo di un concetto o di un sapere, e neppure solo occasione o possibilità di relazione; perché ove la Parola sia veramente tale, ossia "Pienezza" è portatrice di un immaginario che vede colui che la riceve costruire a sua volta dentro di sé un proprio mondo. "Narrare è formare", e proprio in quanto tale diviene "educare". Proprio attraverso questo atto espressivo che, grazie alla Parola cercante, assume la parola di specchio. [...]

Perché narrare è donare. È far dono di noi stessi, della nostra storia personale che è venuta arricchendosi con le esperienze attraversate e vissute consapevolmente: che è, come dire: della nostra mente e del nostro cuore ^[3].

Da questo punto di vista il teatro, espresso mediante lo strumento della narrazione, è realmente "specchio del mondo", poiché offre una serie di occasioni socio-etico-morali vissute dagli eroi del palcoscenico che diventano fonte d'ispirazione per l'educatore, materia di studio e riflessione per gli allievi. La comunicazione teatrale non ha bisogno della presenza del pubblico in termini tradizionali; per un bambino che gioca teatralmente sono proprio la figura dell'insegnante e del gruppo classe a costituire quel pubblico nucleare e dinamico necessario per l'esistenza e la realizzazione del processo comunicativo. Un'occasione nuova e straordinaria per agevolare la comunicazione e arricchirla ulteriormente di significati. La valenza educativa della narrazione non coincide esclusivamente con la chiarezza espositiva, seppur fondamentale. Non identifica nemmeno una presunta capacità eclettica o persuasiva che fa della "teatralità" la sua qualità più decisiva per generare stupore/sgomento fra gli allievi; non si associa nemmeno a discipline specifiche.

Al contrario, la narrazione diventa educativamente rilevante e significativa quando comunica un orizzonte di senso che merita di essere presentato all'intera classe per la sua rilevanza formativa di crescita: un racconto di cui un docente ha preferito selezionare e presentare alcuni contenuti piuttosto che altri poiché ritenuti maggiormente importanti, non significa confinare il racconto nella totale arbitrarietà della scelta personale, ma riflettere profondamente su tali contenuti e sulla motivazione intrinseca legata. Una reale testimonianza di amore, passione e condivisione.

Durante la lezione di Storia del Cinema, ricordo ancora le parole semplici ma straordinariamente illuminanti del docente: «Il testo è un pretesto...». Per che cosa? Mi chiedevo io. Ora è più chiaro, ora posso dare una risposta, ma, anziché in veste di pretesto, penso al testo come ad uno schermo posto tra l'attore ed il pubblico su cui trova la propria proiezione l'immagine di un

personaggio definitivo, frutto di prove e ricerche finalizzate alla riproponibilità. Il rapporto con il pubblico è studiato nel tentativo di indurre l'emozione tramite l'illusione mimetica del personaggio "altro da sé". Il narratore orale, non solo quello teatrale, rifiuta invece le forme di travestimento, né si tratta di ricercare le origini della rinuncia tra i grandi assunti ideologici esistenziali. Il narratore, anche il più modesto tra i tanti, più semplicemente non ricorre ad alcun mascheramento perché non gli serve a nulla. Il suo obiettivo è quello di raccontare, non di rappresentare, quindi il personaggio della finzione viene bandito, in prima istanza, in nome della praticità, dell'azione.

Ma che cos'è il "raccontare" se non un'azione fortemente reiterata nella nostra quotidianità? Ecco un'altra caratteristica di chi usa la narrazione in un percorso di Educazione alla Teatralità: oltre al portare in scena se stesso, presentandosi come persona vera e non come personaggio, collocandosi internamente alla storia (narrando in prima persona), oppure esternamente (come testimone che riferisce in terza persona), egli rende la sua proposta drammaturgica accessibile ad un vasto numero di fruitori, che la accolgono come momento di semplicità quotidiana, come un evento che non è banalità pur senza essere straordinario. Questo rapporto con il pubblico, non più di osservatori, ma di destinatari del racconto, evidenzia un ulteriore distacco dal teatro canonico: si narra non per mostrare, ma per il bisogno di comunicare.

Quando i bambini si accostano alla narrazione ampliano e potenziano il linguaggio e la funzione rappresentativa e simbolica. Attraverso i racconti imparano a rappresentarsi una realtà diversa da quella presente, possono immaginare eventi e situazioni differenti e lontane nello spazio e nel tempo, interiorizzano nuovi copioni che arricchiscono le loro conoscenze sul mondo, si immedesimano nella narrazione, ma contemporaneamente ne colgono il patto di finzione.

Imparano così la grande magia della lingua e iniziano a intuire i meccanismi e gli artifici linguistici che veicolano i diversi possibili significati. Per questo raccontare storie ai bambini è riconosciuta anche come una fondamentale attività propedeutica per familiarizzarli con le caratteristiche della lingua scritta.

Le attività di narrazione organizzate nei laboratori della ricerca/azione mettono in evidenza che la narrazione è fondata e sta a fondamento della socialità umana, delle relazioni di quell'uomo che Aristotele chiamava "animale sociale". Il coinvolgimento di tutto l'uomo nella situazione narrativa, fa sì che ogni educazione globale non possa ignorare tale realtà.

Così, in qualche modo, poco o tanto, pedagogia, teatro e narrazione si incontrano.

La mia personale esperienza di conduttrice di un laboratorio narrativo-teatrale ha messo in luce proprio queste caratteristiche e dato ampia consapevolezza dei propri limiti e delle proprie risorse. Il laboratorio di arti espressive si realizza tramite un processo di costruzione e conoscenza della propria persona in tutte le sue molteplici forme, mettendo in pratica esercizi che richiamano nell'individuo il desiderio di un vero incontro empatico con l'altro. Nello stesso tempo, il soggetto, mediante un lungo lavoro sulla propria identità, sviluppa la propria dimensione creativa approcciandosi al mondo dell'apprendimento con metodologie e strumenti adeguati.

Durante i vari incontri e la strutturazione del progetto, attuato sia nella scuola dell'Infanzia che nella scuola Primaria, ho sentito la forte necessità di strutturare un metodo educativo teatrale creato a misura di bambino e non al contrario, modellato sulle aspettative dell'adulto. Un Teatro inteso come forma di ricerca, condivisione

di esperienze, terreno fertile per una crescita individuale e allo stesso tempo collettiva, ed è proprio da queste travi portanti che il laboratorio di educazione teatrale ha iniziato a prendere forma e acquisire valore. Un'esperienza globale da vivere nel corpo, nella voce e nei sensi.

Mediante i vari percorsi organizzati con intere classi, mi sono resa conto gradualmente che il mio desiderio più grande andava a identificarsi con l'idea di un "fare teatro". Non solo in relazione a questi percorsi specifici, ma con un'idea molto più ampia che abbraccia il concetto di una reale didattica creativa.

«C'è una necessità di rinnovare l'insegnamento a scuola», è il pensiero di Maria Pina Cacciatore che sostiene attraverso questa «innovativa strategia educativa-didattica»^[4], l'importanza di come l'esperienza teatrale possa contribuire fortemente allo sviluppo e al rinforzo delle capacità intellettive e critiche dell'individuo, all'arricchimento delle sue emozioni, offrendo nuove occasioni che stimolino il suo bisogno espressivo in situazioni di partecipazione sociale.

Gli insegnanti, la scuola, è il messaggio dell'autrice del libro, abbiano il coraggio di «mettersi in gioco», di «reinventare ogni giorno». Il teatro «stimola confronto, ricerca e sperimentazione» conclude la studiosa.

Progettare e coltivare le forme dell'espressività consente di aprire altrettante vie di comunicazione, di attrezzarsi come adulti (e, in seguito, permettere al bambino di attrezzarsi) di più linguaggi, di una gamma di codici variegata con cui definire il proprio rapporto con il mondo. La scoperta ed il potenziamento di nuove, inusuali possibilità di esprimersi offre la base per comprendere e per comprendersi: dunque, permette di restare coinvolti e divenire artefici del progetto della propria formazione.

Anziché mirare ad un processo di addestramento su modelli pre-costituiti e di cui sono prevedibili gli sviluppi, l'incentivazione degli aspetti espressivi ha la capacità di liberare ciascun individuo.

Attraverso l'Educazione alla Teatralità le parole possono colpire e accarezzare, possono farsi azione o creare silenzio, possono addirittura trasformare il mondo e il nostro modo di vedere le cose. Credo che nella nostra società, ma ancora di più nella scuola, si debba ricercare e allenare ogni singolo soggetto al rapporto diretto, esclusivo con il testo. Con un racconto che diventa tuo nella sua reale essenza. Con quelle parole che si aggrappano al tuo essere e diventano tue; che magari possiedi e trattienni attraverso le sottolineature le quali non caratterizzano solamente una proprietà, ma sono il frutto di un lungo colloquio che si trasforma necessariamente in un dialogo sincero con se stessi.

Una narrazione che si fa portatrice di tre dimensioni: il testo, la persona che eri e la persona che sei oggi. Ma ancora di più, con la persona che sarai domani, perché avrai sempre modo di tornare su quel testo e rilevare tutte quelle parole che non avevi saputo cogliere. Parole vere.

ILARIA CATANIA

Laureata in Scienze della Formazione primaria presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore sede di Brescia, docente nella Scuola Primaria ed educatrice in ambito didattico-teatrale per bambini dell'infanzia fino ai ragazzi della classe secondaria. Attrice-Danzatrice.

NOTE

[1] Cfr. Marco Miglionico, *Il progetto educativo del teatro di Jacques Copeau e l'Educazione alla Teatralità*, Arona, XY.IT Editore, 2009 - pag. 78

[2] Ilaria Catania, *Parole in scena: Educazione alla Teatralità attraverso lo strumento della Narrazione*, relatore prof.ssa Carla Boroni, correlatore prof. Gaetano Oliva, Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia. A.A. 2019-2020.

[3] Ermanno Paccagnini, *Narrare non è solo consapevolezza*, in Enrico M. Salati, Cristiano Zappa, (a cura di), *Storie di scuola*, Arona, Editore XY. IT, 2014, p. 7 s..

[4] Maria Pina Cacciatore, *Progettare il teatro a scuola. Il teatro come socializzazione dello spazio*, Vestigium Editore, 2019.

DI CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO

COMMEDIA GROTTESCA

Nuove ispirazioni dai disegni barocchi di Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)
con interviste al Dr. Rudi Risatti

L'attesa esposizione
apre a Vienna a ottobre 2020

Come annunciato nel precedente numero 99 di SCENA (all'interno dell'articolo *Ripersonanze* pagg. 24-26), l'attesa esposizione che doveva essere inaugurata nell'aprile 2020 e che era stata sospesa a causa del lockdown internazionale aprirà finalmente nell'ottobre di questo stesso anno a Vienna, con l'accattivante titolo di «**Groteske Comödie**» (*Commedia Grottesca*).

Si tratta di un esempio di collaborazione sinergica tra Italia e Austria per nuovi studi sull'iconografia barocca nell'ambito della Commedia dell'Arte: una cordata di ricerca iniziata sin dal 2015 e che oggi, nel 2020, giunge a dare i suoi buoni frutti, sebbene in tempi di difficoltà pandemica.

Questa straordinaria mostra, che rimarrà aperta dall'8 ottobre 2020 fino al 12 aprile 2021, completa il progetto divulgativo e informativo avviato con la pubblicazione nel 2019 dell'omonimo volume "Groteske Comödie" sul magnifico corpus di disegni di **Lodovico Otta-**

vio Burnacini (1636-1707) conservati al *Theatermuseum* di Vienna.

La preziosa collezione di disegni per la prima volta sarà direttamente visibile "dal vivo" per diversi mesi all'interno della mostra. Un'occasione da non perdere, sia per gli studiosi e gli appassionati, sia per il pubblico raffinato che desidera vedere con i propri occhi i colori sgargianti e la felice mano del Maestro Burnacini, attento conoscitore, documentatore e re-inventore della Commedia Barocca.

All'interno della mostra saranno esposti importanti reperti provenienti da altre collezioni europee e, in particolare, verranno allestite ricostruzioni di costumi del Burnacini a cura della costumista Antonia Munaretti di Padova e una serie di studi fisiognomici con ricostruzioni di maschere in cuoio e cartapesta ispirate ai disegni di Burnacini a cura di Claudia Contin Arlecchino e Luca Fantinutti. Il nostro atelier italiano **Porto Arlecchino** e la cooperativa distributrice **Ortoteatro** sono, infatti, impegnati dal 1 al 6 ottobre anche nella rifinitura degli allestimenti espositivi, in vista dell'inaugurazione prevista per la sera del 7 ottobre, una prestigiosa cerimonia con le autorità coinvolte nel progetto, purtroppo con posti limitati ed esclusivamente su invito, in rispetto alle norme anti-Covid attualmente vigenti.

Questa vivacissima esposizione di disegni originali barocchi, incisioni, manufatti, elementi di scenografie, costumi e maschere, si protrarrà poi fino all'aprile 2021 accompagnandosi a numerose iniziative culturali in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Vienna: convegni e simposi, spettacoli e workshop, dimostrazioni di lavoro, visite guidate e animate, produzioni di video e documentari dedicati alle forme più grottesche e affascinanti della commedia barocca. La prenotazione delle visite e l'accesso alle manifestazioni è consigliata, sul sito del Theatermuseum: www.theatermuseum.at





◀ Lodovico Ottavio Burnacini, Carro di Carnevale con maschere della Commedia dell'Arte, s. d. (prima del 1685). Vienna, KHM-Museumsverband, Theatermuseum

Chiediamo direttamente al curatore artistico della mostra, il Dr. **Rudi Risatti** direttore del Gabinetto Disegni del Theatermuseum, di anticiparci i contenuti di tutta l'iniziativa:

«Il Theatermuseum di Vienna presenta in questa mostra i fantastici disegni grotteschi dell'ingegnere teatrale d'origini italiane Lodovico Ottavio Burnacini. Questo artista è stato per oltre 55 anni al servizio della corte imperiale di Vienna. Ha creato teatri e centinaia di macchine di scena e costumi per tre imperatori. Nei suoi disegni, visioni infernali piene di mostri si mescolano ai colori del carnevale. Come nel Paese di Cuccagna, le maschere della Commedia dell'Arte compaiono su un carro fatto di ogni bendidio. Uomini si travestono da donne, nani da giganti, bambini da adulti. Bellissime maschere e un trucco esagerato sono usati per alterare i lineamenti dei volti. È un mondo folle, un trionfo della fantasia... I disegni di Burnacini sono tanto moderni, da anticipare di 300 anni anche gli esperimenti delle avanguardie artistiche del primo Novecento. Questa mostra sarà una rara opportunità per ammirare le opere di questo maestro dimenticato: un conoscitore della Commedia dell'Arte, un maestro del teatro, un maestro del disegno». (Rudi Risatti – Settembre 2020).

Un simpatico e coloratissimo video Trailer è già stato prodotto dal Theatermuseum per lanciare l'esposizione ed è visibile con sottotitoli in italiano al seguente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=IJH4ofCLq5M>

Pubblicazioni già disponibili sull'iniziativa del Theatermuseum

Il corposo catalogo tutto a colori, in lingua tedesca, intitolato "Groteske Comödie", a cura dei ricercatori Rudi Risatti e Claudia Contin Arlecchino con la consulenza di Luca Fantinutti e Andrea Sommers-Mathis, è già ordinabile sempre sul sito del Theatermuseum o direttamente disponibile per i visitatori presso lo shop dell'esposizione a Vienna.

In passato solo pochissimi dei disegni dedicati alla Commedia dell'Arte da questo maestro italiano impiegato alla corte barocca di Vienna furono ripetutamente pubblicati, ma non furono mai analizzati in modo approfondito o considerati come serie uniforme; inoltre era stata sottovalutata l'importanza del corpus originale completo di centinaia di disegni inediti conservati a Vienna. La monografia pubblicata nel 2019 analizza accuratamente circa 130 di quei disegni, dedicati specificamente alla Commedia e si propone anche di delineare l'importanza del fenomeno della Commedia dell'Arte, non solo per l'Austria del periodo barocco, ma per l'Europa intera. All'interno della parte di catalogo vengono presentate, con immagini

ed esaurienti testi descrittivi, tutti i fogli del Burnacini legati alla Commedia dell'Arte. La parte dei saggi, costituita da diversi contributi, si prefigge, inoltre, di contestualizzare questa particolare raccolta nell'attuale discussione di storia dell'Arte e storia del teatro così come di mettere in evidenza la sua rilevanza nel quadro internazionale. Un saggio dedicato al tema della conservazione presenta, infine, i risultati di un'analisi scientifica della carta e dei meravigliosi colori di questi fogli.

Chiediamo al Dr. Rudi Risatti di presentarci meglio il volume: *«Il recente studio su Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707) pubblicato dal Theatermuseum di Vienna, restituisce un quadro particolarmente vivace e complesso della predilezione per il grottesco e per la commedia del tardo Seicento asburgico ed europeo, periodo votato, in tutte le sue espressioni artistiche, alla dimensione spettacolare. Di Lodovico Ottavio Burnacini, questo "ingegnere teatrale" al servizio della corte viennese, tanto grande quanto dimenticato, il Theatermuseum conserva oltre 410 disegni. Nonostante presentino una qualità artistica e cromatica eccezionale, riflettano un'iconografia raffinata e colta, nonché si trovino in ottimo stato di conservazione, essi erano rimasti, per la maggior parte, sconosciuti sia agli storici che al pubblico; ora questo volume li mette finalmente a disposizione dei fruitori».*

In lingua italiana un esauriente articolo di presentazione curato proprio da Rudi Risatti è uscito la scorsa primavera nella rivista "Commedia dell'Arte" presso l'editore Polistampa di Firenze.

Chi era l'artista italiano Lodovico Ottavio Burnacini alla corte di Vienna

Lodovico Ottavio fu figlio d'arte di Giovanni Burnacini (1609–1655), scenografo cesenate divenuto celebre in tutt'Europa per le magnifiche feste e messinscene in teatri al chiuso e all'aperto da lui progettati in varie città dell'Italia settentrionale, ma specialmente a Venezia. Padre e figlio si trasferirono infine a Vienna ove Lodovico proseguì gli incarichi del padre presso la corte imperiale fino alla morte nel 1707.



▲ Lodovico Ottavio Burnacini, Brighella e Arlecchino, s. d. (prima del 1685). Vienna, KHM-Museumsverband, Theatermuseum



◀ Lodovico Ottavio Burnacini, bozzetto con dodici figurine grottesche facenti parte del gruppo di disegni «Nani e Maschere ridicole», s. d. (dopo il 1674). Vienna, KHM-Museumsverband, Theatermuseum

Chiediamo ancora a Rudi Risatti di svelarci alcuni dettagli della formazione della Famiglia Burnacini:

«È certamente grazie al padre che Lodovico Ottavio sviluppò, fin dall'infanzia, una particolare affinità per il mondo della scena nelle sue più diverse sfumature, crescendo in una bottega in cui, per forza di cose, si studiavano senza sosta soluzioni scenografiche e scenotecniche, si disegnavano bozzetti per scene e costumi, si costruivano modellini, disegni e, con ogni probabilità, passavano spesso in visita diversi compositori, musicisti e attori per discutere col padre d'imminenti produzioni teatrali. A Venezia, di fatto, Giovanni Burnacini non fu solo scenografo, ma impresario: egli diresse per diverse stagioni il teatro San Cassian e il teatro presso i SS. Giovanni e Paolo.

Dopo il prestigioso trasferimento a Vienna della Famiglia Burnacini, il 21 luglio del 1655, dopo soli 4 anni di servizio presso la corte asburgica, Giovanni, imprevedibilmente, morì. Senza altra possibilità di scelta, la responsabilità di mantenere una famiglia numerosa ricadde improvvisamente nelle mani del non ancora ventenne Lodovico Ottavio, il quale dovette subito assumere tutte le agende del padre. Dal 1 gennaio 1659, dopo anni di gestione della bottega viennese di famiglia, Lodovico venne ufficialmente assunto come architetto e scenografo della corte imperiale, ruolo che ricoprì brillantemente per altri 45 anni».

Il ricco programma di ottobre 2020

Il 5 ottobre alle ore 10 è fissata la conferenza stampa ufficiale che illustra tutto il programma di apertura della mostra **"Groteske Komödie"** e le attività previste per tutto l'arco. Oltre all'équipe organizzativa e scientifica del Theatermuseum, presenti le compagnie ospiti, i docenti, i musicisti e gli esperti che hanno collaborato alla realizzazione dell'esposizione e del catalogo.

Il 7 ottobre alle ore 19 inizia la serata speciale di gala su invito, con saluto delle autorità, presentazioni autorevoli, interventi a sorpresa di maschere con la partecipazione anche dell'Arlecchino Claudia Contin e del musicista Luca Fantinutti. La partecipazione di Porto Arlecchino e Ortoteatro alla cerimonia di apertura della mostra **"Groteske Komödie"** nella Sala Eroica del Theatermuseum, comprende un saluto di Arlecchino Claudia Contin al pubblico e interventi di introduzione-presentazione, con co-

stume e accessori tratti dai disegni di Lodovico Ottavio Burnacini e musiche a cura di Luca Fantinutti. A precedere e a seguire la cerimonia ufficiale, sono stati organizzati degli accoglienti interventi in loco di Arlecchino per l'animazione del Museo: si tratta di performance mimiche e danzate che non necessitano di traduzione per gli spettatori di tutte le lingue. L'esplosione di immagini, maschere e costumi darà l'idea del percorso di studi che ha portato a questi risultati espositivi ed editoriali.

Per 8 e 9 ottobre, sempre presso il Theatermuseum, è in programma un simposio internazionale dal titolo **"Grottesco! Arti Scandalose e loro ritorno"**. L'appuntamento di studi è organizzato dall'Istituto di studi culturali e di storia del teatro dell'ÖAW in collaborazione con l'Istituto di studi teatrali-cinematografici e mediatici dell'Università di Vienna. Due giornate di approfondimento in cui saranno presenti ospiti e docenti di Storia del Teatro da tutta Europa. Il simposio sarà trasmesso anche in diretta streaming.

La sera dell'8 ottobre alle ore 19, presso l'Istituto Italiano di Cultura è in scena lo spettacolo teatrale **"Antenati di Arlecchino"** di e con Claudia Contin Arlecchino, musiche di Luca Fantinutti. Uno spettacolo dedicato all'antico immaginario iconografico che ha dato vita all'intramontabile maschera di Arlecchino. Una co-produzione italiana e austriaca pensata proprio per far conoscere le icone e le voci della Commedia dell'Arte a livello internazionale, attraverso immagini e suoni che non hanno bisogno di traduzioni.

Dagli "Antenati di Arlecchino" ai primi interpreti teatrali della Maschera

Il percorso dello spettacolo "Antenati di Arlecchino" inizia dall'Alichino di Dante Alighieri, dalla figura di Hellequin e degli Uomini Selvatici mascherati negli charivari francesi, dall'immaginario proto-surrealista di Hieronymus Bosch, di cui il trittico dipinto del "Giudizio Universale" è presente nelle collezioni viennesi delle Gallerie dell'Accademia, fino alle "Tentazioni" di Lodovico Ottavio Burnacini. Le ricerche musicali di Luca Fantinutti, con arrangiamenti da temi tra Duecento



e Settecento, accompagneranno la proiezione di immagini, le coreografie dell'Arlecchino trasformista sulla scena e i canti di antichi poemi e sonetti. La scenografia è ambientata in un'osteria popolare, ispirata al dipinto "Danza in Trattoria" di Jan Miel (1599-1664) in cui una compagnia di comici in maschera offre musica e danze in cambio di un pasto caldo. Tra botti semoventi, cesti di mele delle tentazioni e fiaschetti di vino dell'euforia, Arlecchino riporta in vita gli spiriti dei suoi Antenati, che declamano sonetti e cantano serenate alle signore del pubblico. Per richiamare la sua famiglia di Revenant, Arlecchino organizza persino, con tutti gli spettatori, degli scatenati concerti di percussioni e allegre "Danze Macabre", ispirate agli affreschi della chiesa di San Vigilio di Pinzolo in Trentino, realizzati nel 1539 da Simone Baschenis. Nel tentativo di re-imparare a volare come i demoni buffi della Malaborgia dantesca, Arlecchino cambia costumi, piume e maschere in un caleidoscopio di apparizioni comiche e poetiche. Questi antenati arlecchineschi preludono all'avvento sulla scena dei due primi grandi arlecchini teatrali del Rinascimento: Tristano Martinelli da Mantova e Domenico Biancolelli da Bologna.

Ancora una volta chiediamo a Rudi Risatti di spiegarci le attinenze di questi due attori con il lavoro di Lodovico Ottavio Burnacini:

«Tornando ai disegni di Burnacini, notiamo che è proprio la maschera di Arlecchino ad assumere la guida del famoso Carro di Carnevale, apparendo

su di esso per ben due volte. Questa doppia citazione potrebbe forse essere un silenzioso riferimento dello scenografo italiano a due grandi interpreti teatrali della figura di Arlecchino: Tristano Martinelli (1557–1630) che aveva pianificato di esibirsi a Praga davanti alla corte asburgica nel 1627 con la compagnia dei Comici Fedeli, e Domenico Biancolelli (1636–1688) che nel 1660 a Vienna ci venne per davvero per dilettere la corte assieme ad altri membri della compagnia di Andrea e Angiola d'Orso».

Nel Terzo Millennio Claudia Contin Arlecchino si propone di rievocare tutti questi antenati in una girandola di trasformazioni, indossandone tutte le varianti di comportamenti, maschere, costumi e lazzi che risultano intramontabili attraverso i tempi.

Come si inserisce questa ricerca degli "Antenati di Arlecchino" nella mostra "Commedia Grottesca" del Theatermuseum?

Rudi Risatti: «L'immagine dell'Arlecchino di Burnacini è già stata analizzata a fondo da Claudia Contin Arlecchino nei suoi studi per il volume "La Umana Commedia di Arlecchino", a cui rimandiamo per approfondimenti. Ci limitiamo, qui, a ricordare l'estrema e raffinata geometrizzazione caleidoscopica delle toppe colorate triangolari progettate dal Burnacini, che si pongono proprio nel punto di trasformazione tra l'antico costume disegualmente e radamente rattoppato che doveva aver indossato il primo Arlecchino Tristano Martinelli e i successivi più raffinati e accuratamente geometrizzati, come quello disegnato a Parigi da Henri

Gissey (1621–1673) per il Ballet du Roy del 1651 e, poi, quello indossato da Domenico Biancolelli. Anche se non abbiamo certezza che Burnacini conoscesse le incisioni raffiguranti Tristano Martinelli – che tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento circolavano tra Lione e Parigi, dalla Firenze dei Medici alla Mantova dei Gonzaga – ci sarà facile riscontrare delle corrispondenze. Burnacini, infatti, restituisce alla sua figura la stessa foggia della giacca e persino la medesima postura di quell'Arlecchino che si trova sia nel frontespizio sia al foglio 6 della Composition de Rhétorique di Tristano Martinelli nel 1601. Invece, riguardo all'Arlecchino Domenico Biancolelli – nato anch'egli nel 1636, come Burnacini – abbiamo già visto che si esibì davanti alla corte asburgica nel 1660. Pare, dunque, plausibile che i due ventitreenni Burnacini e Biancolelli ebbero occasione di incontrarsi a Vienna e, forse, di influenzarsi a vicenda, prima che la compagnia ritornasse a Parigi nel 1661. Biancolelli era famoso per il trasformismo scenico del suo personaggio, che interpretò fino alla morte, avvenuta sulla scena nel 1688. Questa capacità di metamorfosi dell'Arlecchino Biancolelli deve aver molto colpito Burnacini, che dedicò numerosi altri disegni al tema dei Travestimenti di Arlecchino, sviluppando nei suoi disegni una sua personale collezione di travestimenti buffi, eleganti, satirici e pro. In tal modo Burnacini contribuì, forse, a tramandare la poliedricità del personaggio ai posteri – ma questo è un tema che dobbiamo lasciare in sospeso, perché richiederebbe un articolo per sé».

L'esposizione sulla "Commedia Grottesca" sarà finalmente un'occasione per molti di condividere queste e nuove ispirazioni dai disegni del Burnacini, per una nuova storia iconografica della Commedia dell'Arte e anche, si spera, per rinnovate messe in scena di una Nuova Commedia dell'Arte senza più tempo né limiti d'immaginazione.

CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO

Claudia Contin Arlecchino è autrice, attrice, regista e artista figurativa, conosciuta in tutto il mondo come la prima donna a interpretare il carattere maschile di Arlecchino sin dal 1987. Ha pubblicato numerosi testi teatrali, saggi e ricerche di antropologia teatrale, tradotti in varie lingue. Ha fondato nel 1990 la "Scuola Sperimentale dell'Attore" a Pordenone che tuttora dirige assieme al regista Ferruccio Merisi e dal 1997 è co-direttore artistico del festival annuale internazionale "L'Arlecchino Errante". Nel 2007 ha fondato il laboratorio d'arte e artigianato "Porto Arlecchino", in collaborazione col grafico, fotografo e musicista Luca Fantinutti.

www.portoarlecchino.com



► **Claudia Contin Arlecchino**, Trucco da sotto maschera per un Proto-Arlecchino nello spettacolo "Antenati di Arlecchino". Pordenone, Archivio Porto Arlecchino. Foto Luca Fantinutti, 2019 ©



www.festivalgadpesaro.it

Si svolge nel mese di ottobre 2020 la 73° edizione del Festival Nazionale d'Arte Drammatica (GAD) di PESARO. In un anno in cui l'emergenza sanitaria mondiale ha fortemente ridotto, quando non azzerato, le attività e gli eventi culturali, il Festival dei Gruppi d'Arte Drammatica (GAD) riconferma la sua presenza nel panorama teatrale pesarese e nazionale, ospitando ben 13 compagnie teatrali provenienti da ogni parte d'Italia e numerosi eventi collaterali. Dopo la consueta Mostra fotografica annuale, con gli scatti migliori della passata edizione, che si svolge dal 29 settembre fino al 3 ottobre, il Festival vede il via con gli spettacoli fuori concorso della sezione "Gad-festival Ragazzi" al Teatro Sperimentale: in scena domenica 4 ottobre "Cari Pagliacci" della compagnia pesarese TEATRO ACCADEMIA, un sogno nelle atmosfere e nei "colori" del Cinema muto di Charlot, mentre lunedì 5 ottobre la compagnia Filodrammatica LA LOGETA di Gardolo (Trento) presenta "Il Malato immaginario", un grande classico di commedia del genio drammaturgico di Molière.

Otto le compagnie finaliste in concorso che portano in scena i propri spettacoli nell'arco di poco più di una settimana: una formula di rappresentazione rinnovata rispetto agli anni precedenti, dettata dall'esigenza di fronteggiare l'emergenza sanitaria, condensando le date, ma anche dalla volontà dei membri delle compagnie di assistere agli spettacoli dei propri "avversari di palco", in uno spirito di confronto e scambio di idee che ben mette in risalto la necessità di teatro dopo il lungo periodo di interruzione.

Si apre così giovedì 15 ottobre la sezione degli spettacoli in concorso con "Il tavolo verde" della compagnia MASKERE di Opera (Milano), pièce tragicomica tutta al femminile, confronto fra due generazioni di madri e figlie, dove la costante è una sola: un tavolo da gioco verde. Venerdì 16 è la volta di "Le mira-

bolanti fortune di Arlecchino e peripezie dei Comici dell'Arte", della compagnia LA TRAPPOLA di Vicenza: storia di due famiglie di commedianti in cerca di fortuna e omaggio alla grande tradizione di Commedia dell'Arte su canovacci originali dell'epoca. Sabato 17 la COMPAGNIA DEGLI EVASI di Castelnuovo Magra (La Spezia) porta in scena l'ucronico "Senza Hitler": cosa sarebbe successo se il dittatore tedesco fosse stato ammesso in gioventù all'Accademia di Belle Arti? La sua vita sarebbe stata molto diversa, fino all'incontro con una particolarissima giornalista di nome Anna. Domenica 18 è la volta di un grande classico: "Uomo e galantuomo" di Eduardo De Filippo, portato in scena dall'Associazione Culturale TEATRO DEI DIOSCURI di Salerno, spettacolo che fa proprio il tema del doppio fra realtà e finzione, comicità e drammaticità, miseria e ricchezza, all'interno di una cornice meta-teatrale che vede protagonista una sgangherata compagnia teatrale. Mercoledì 21 ottobre la compagnia LINEA DI CONFINE di Roma porta in scena "Amami quanto io t'amo", la storia di Marguerite Gautier de "La Signora delle Camelie" narrata attraverso un monologo intenso ed emozionante che diventa il pretesto per analizzare miserie e virtù del genere umano. In scena giovedì 22 "La Gabbia – figlia di notai" della compagnia I CATTIVI DI CUORE di Imperia, testo di uno dei grandi del teatro contemporaneo italiano, Stefano Massini, che porta sulla scena, attraverso il parlatorio di una prigione, due mondi alieni, due donne distanti, una giovane detenuta ex-brigatista e sua madre: la gabbia del carcere è così la gabbia delle scelte. Venerdì 23 è la volta di uno spettacolo tutto da ridere, che fa della comicità visuale e circense la sua firma stilistica: "La Grande Occasione" della compagnia THEATRE DEGART di Giardini Naxos (Messina): il sequel delle comiche avventure del duo Dandy Danno e Diva G, due personaggi già sul palco del Festival nel 2018 con "Un'improbabile Storia d'Amore". Chiude la sezione degli spettacoli in concorso "Il sogno di Dome-

nico" della compagnia COLPO DI MASCHERA di Fasano (Brindisi), un "volo" narrativo e musicale alla scoperta della vita e delle canzoni del grande Domenico Modugno, in scena sabato 24.

Le novità dell'edizione 2020 non sono finite. Pur fra le numerose difficoltà e limitazioni dettate dall'emergenza, il Festival GAD 73 inaugura la sezione "Vetrina Pesaro", dedicata alle compagnie della città e del territorio nella prestigiosa cornice del Teatro Rossini; in scena lunedì 19 ottobre la compagnia teatrale LE OMBRE di Borgo Santa Maria (Pesaro) con "Godot": opera cardine del teatro dell'assurdo e masterpiece del drammaturgo irlandese Samuel Beckett, dove l'attesa di un fantomatico individuo diventa un perno per la riflessione sullo scorrere del tempo e il significato stesso della vita dell'uomo. Martedì 20 ottobre la compagnia TEATRO DI PESARO – LA PICCOLA RIBALTA porta in scena "7 minuti consiglio di fabbrica", uno dei testi più conosciuti del drammaturgo Stefano Massini, dove la vicenda ruota intorno ad un gruppo di operaie che deve decidere se rinunciare a sette minuti della propria pausa pranzo dopo l'acquisto della propria fabbrica tessile: una decisione che soltanto all'apparenza si presenterà banale.

Quest'anno inoltre il Festival ospiterà la rappresentazione del testo vincitore della I edizione del Premio Drammaturgico "Antonio Conti": "Il Raccolto" di Giorgia Brusco, portato in scena domenica 25 ottobre presso la ex Chiesa dell'Annunziata come prima nazionale dal Centro Teatrale Universitario "Cesare Questa" di Urbino in collaborazione con la compagnia BEOLCO RUZANTE di Padova.

Il Festival si arricchisce inoltre di numerosi eventi collaterali, fra i quali un workshop di quattro giorni (8 – 11 ottobre) sulla scrittura teatrale curato e condotto da Lucia Calamaro, drammaturga e regista di fama internazionale, che per l'occasione tiene anche una conferenza-incontro presso il Teatro Rossini venerdì 9 ottobre. Inoltre, in occasione della Conferenza di Apertura della 73° edizione, mercoledì 7 ottobre presso la Sala Rossa del Comune di Pesaro, viene presentata al pubblico l'opera di Claudio Sora "Aneddoti dietro le quinte", una raccolta di curiosità ed esperienze di vita del palcoscenico del grande attore pesarese.

E, per finire, molti pomeriggi con conversazioni e appuntamenti culturali...

DI SILVANA SEMPREVIVA

E ritrovarsi in una Bolla

«Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo».

LUIGI PIRANDELLO – L'UMORISMO, 1908

A TeatroInBolla si entra in punta di piedi, senza far rumore. Il rumore rimane fuori dalla porta e l'unico suono che si sente è quello del proprio respiro. Il respiro di chi ha deciso di ritrovarsi, di riconquistare la propria identità. Autentica, libera da quei condizionamenti mentali che vincolano e veicolano, su strade obbligate, ogni singolo comportamento, ogni singolo pensiero.

La narrazione che va in scena durante i laboratori di Teatroterapia non ha sceneggiatura, non ha copione, non ha titoli di scena. Attori senza ruoli da interpretare, né battute da recitare, se non quelle che affiorano all'istante, sull'onda delle proprie reazioni emotive. Anche se in fondo una trama narrativa esiste, ed è quella che nasce e si evolve nel corso di ogni incontro. Ogni volta una trama diversa, unica, imprevedibile e imprevedibile. Come imprevedibile è il finale.

Durante la rappresentazione scenica del proprio vissuto, il Non-Attore non è abbandonato a se stesso: il gruppo, altre vite in cerca del proprio sé, lo accoglie e lo sostiene. E il sollievo per non essere soli, non sentirsi soli, è palpabile.

E sono occhi che incrociano altri occhi. E sono sguardi che interrogano, silenziosi, altri sguardi. E sono corpi che si muovono liberamente nello spazio. In quello spazio scenico dove si è, finalmente, protagonisti e non più spettatori di se stessi.

E il turbinio delle emozioni ha inizio.

Sgorgano le emozioni, quelle vere, quelle racchiuse e umiliate da troppo tempo.

Paura, rabbia, tristezza, ma anche desideri e speranze rinascono nella Bolla, rivendicando il loro posto nella gerarchia dell'animo umano. Il pudore è annientato. Il giudizio messo all'angolo.

Incontro dopo incontro, la scalata verso la reale percezione di sé diventa più concreta e si comincia ad intuire che, sì, qualcosa può cambiare, che è possibile recuperare se stessi, scavalcare quell'immagine distorta che non ci appartiene.

E perdonarsi. Perdonarsi per aver avuto paura. Per aver creduto di poter affrontare la quotidianità utilizzando la controfigura di se stessi, illudendosi che sarebbe stata la mossa vincente. Comprendere che non è tardi per recuperare la versione originale di sé. Che non c'è una scadenza temporale per rialzare lo sguardo e ignorare il giudizio altrui. Che si può cambiare strada anche all'ultimo minuto, sterzare improvvisamente per domandarsi chi si è davvero.

Facile? No, non lo è mai. Abbattere le proprie difese diventa una lotta: le barriere mentali cercano la vittoria, ambiscono al sopravvento, rifiutano qualsiasi cambiamento. E il corpo si irrigidisce. Il conflitto si trascina anche fuori dal palcoscenico. Perché il giorno dopo, la ricostruzione delle proprie difese così faticosamente intaccate, è già in atto.

Ma quando le maschere cominciano a cadere e l'inganno si svela, appare la vera immagine di sé.

E la battaglia è vinta.



▲ Silvana Sempreviva
(foto Antonio Mannarà)



SILVANA SEMPREVIVA
Non -Attrice

TEATROINBOLLA
Associazione Culturale Teatroterapia
www.teatroinbolla.org
Facebook @teatroinbolla

DI MORENO FABBRI

RICCARDO JOSHUA MORETTI

LA GRANDE PARABOLA ARTISTICA DI UN «BAMBINO PRODIGIO»



▲ Il Maestro **Riccardo Joshua Moretti**

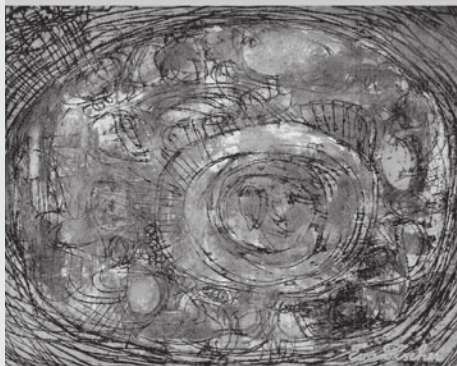
▼ Concerto al Quirinale per il centesimo anniversario della nascita di Tullia Zevi. Elena Zaniboni, arpa; Riccardo Joshua Moretti, pianoforte. Roma, 3 febbraio 2019

Sono passati diversi anni ormai da quando una cara amica attrice e regista mi invitò ad andare al Teatro Comunale di Siena a vedere lo spettacolo *Reshimu* nell'allestimento de "Il Balletto di Siena", con le coreografie di Marco Batti e la musica di **Riccardo Joshua Moretti**. Arrivammo un poco in anticipo e ci sedemmo a bere qualcosa ad un tavolo vicino alla Torre del Mangia, mentre le ombre della sera si allungavano su Piazza del Campo. Di lì a poco passò il Maestro Moretti insieme ad altre persone: un breve saluto, qualche parola e proseguì.

Per accedere al Teatro Comunale dei Rinnovati, la cui sala "a campana" e le ricche decorazioni di gusto neoclassico ideate dal celebre architetto Antonio Galli da Bibbiena intorno alla metà del Settecento fanno un esempio indiscusso di stile e di eleganza, si passa dal trecentesco "Palazzo Pubblico", dove sono

conservati alcuni mirabili tesori consegnati alla storia dell'arte, come il celeberrimo affresco dell'*Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti, ma anche *La Maestà* di Simone Martini, *Sant'Ansano* e *San Vittore* del Sodoma e i lavori di molti altri maestri della raffinata tradizione artistica senese. Per uno spettatore consapevole era impossibile non cogliere l'importanza di un tale contesto per rappresentare *Reshimu*, che nella cultura ebraica è l'essere primordiale, ciò da cui tutta la realtà ha avuto inizio ed è, al tempo stesso, quell'indelebile traccia lasciata da una sensazione che nemmeno il tempo riuscirà a cancellare; una duplicità di significati resa efficacemente dallo spettacolo inserito in un ciclo di eventi facenti perno sulla interculturalità osservata dal punto di vista della musica, della danza, dell'arte e della religione, in riferimento ad alcuni concetti cabalistici lurianici.





RICCARDO JOSHUA MORETTI

Per un simile evento, che è vivo in me anche come momento in cui avvertii l'urgenza di conoscere meglio l'attività del Maestro Moretti e che oggi con maggiore consapevolezza mi induce a scrivere queste righe, non poteva essere scelto un musicista più adeguato, data la sua profonda conoscenza della cultura ebraica, più volte posta in evidenza dalle sue composizioni, e vista la sua multivaria formazione di strumentista, compositore classico (ma anche di musiche da film), direttore d'orchestra e attore, giovandosi in ciascuno di questi ambiti dell'insegnamento dei migliori maestri.

Nato nel 1951 in una famiglia franco-italiana (madre francese e padre italiano), cresce in Toscana. A quattro anni, mentre ascoltava in radio la *Tosca* di Puccini, fu sorpreso con il viso bagnato di lacrime. In famiglia non vi fu un momento in cui venne deciso che Riccardo avrebbe studiato musica: «*Mi hanno sempre ritenuto un bambino prodigo – mi dice – la musica è sempre stata parte indispensabile della mia vita*».

Riccardo Joshua Moretti studia flauto presso il Conservatorio "L. Boccherini" di Lucca e composizione con il M° Gaetano Giani Luporini. Segue i corsi superiori di flauto con il M° Severino Gazzelloni; frequenta il Corso Superiore presso il Conservatorio di Santa Cecilia in Roma con Diploma d'onore presso l'Accademia Chigiana di Siena. Segue anche il Corso di Composizione con il M° Franco Donatoni e Direzione d'Orchestra con il M° Franco Ferrara presso l'Accademia di Santa Cecilia in Roma. La sua carriera è costellata di riconoscimenti ed impegni artistici che lo portano ad esibirsi in molte parti del mondo insieme ai più acclamati esponenti del pantheon artistico internazionale: collabora per molti anni con il M° Carlo Maria Giulini, con il M° Nino Rota per la Musica da Film, e con Franco Donatoni, Luciano Berio, Cathy Berberian, Salvatore Accardo, Bruno Giu-



ranna, Giuseppe Garbarino, Lothar Faber, Franco Petracchi. Lavora inoltre con la Lindsay Kemp Company in spettacoli come *Dream* e *Salomè*. Viene invitato a dirigere l'Orchestra Sinfonica della Televisione Belga, l'Orchestra del Teatro "G. Rossini" di Pesaro, l'Orchestra Sinfonica Bulgara, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. È stato Direttore stabile dell'Orchestra Giovanile Toscana e dell'Ensemble Music Brass formato da solisti della New York Symphony e della Philadelphia Orchestra. Dal 1992 è Guest Director dell'Orchestra del Teatro Bolshoj di Mosca e dell'Orchestra Gosteleradio e della Moscow Symphony.

Compone colonne sonore per molti film e documentari, e musica di scena per teatro. A Mosca gli viene assegnato il "Premio Nino Rota" dall'Unione dei Compositori Russi per la musica da film composta per molti lavori cinematografici e documentari russi. Cura per la RAI *La Musica nel cinema italiano* (13 trasmissioni) e *Il 50° Anniversario del Maggio Musicale Fiorentino* (13 trasmissioni). Presenta al Teatro Regio di Parma il suo lavoro *Ebraica* con il ballerino Thierry Parmentier, e al Teatro Valli di Reggio Emilia il suo lavoro *Midor Ledor* con i Solisti di Parma, mentre gli altri lavori di carattere ebraico (*Kaddish-Il Darshan*) *Shalom* sono stati eseguiti nelle più importanti manifestazioni musicali.

Con l'etichetta Fonit Cetra incide: *La storia del soldato* di Igor Strawinskij, con la voce recitante di Giancarlo Giannini e l'Orchestra del Teatro Bolshoj di Mosca, e *Golem* con la voce recitante di Adalberto Maria Merli. Compone ed esegue le musiche per *Leopardiana*, pièce teatrale con Gabriele Lavia, ed è l'interprete principale nel film di Paolo Benvenuti

Puccini e la fanciulla, evento speciale alla Mostra del Cinema di Venezia 2008, per il quale ha ricevuto il premio "Il Gobbo d'oro" da Marco Bellocchio al Film Festival di Bobbio, e premiato in altri festival nelle più importanti capitali del mondo.

Il recital *Puccini Experience* è andato in tournée in Israele e alla Carnegie Hall di New York, dove gli viene assegnato il premio "Bravo Award" dalla Academy Italian Foundation come miglior compositore dell'anno. Al Teatro al Parco di Parma mette in scena la rappresentazione teatrale *Golem*, testo e musica di Riccardo J. Moretti, con il danzatore Thierry Parmentier, replicato al Teatro Ghione di Roma e in Israele in versione ebraica. Torna sul *red carpet* della Mostra del Cinema di Venezia come compositore della colonna sonora del film *La commedia* del regista newyorkese Amos Poe, con l'interpretazione di Roberto Benigni.

Compone la colonna sonora dell'ultimo film del regista Francesco Barilli, dal titolo *Il cavaliere errante*, presentato in Spagna al Sitges Film Festival. Debutta al Teatro Magnani di Fidenza con lo spettacolo "Sulle Ali d'Angelo" con Thierry Parmentier. Compone le musiche per il recital di Giorgio Albertazzi *Omaggio a Verdi*, che si è svolto al Museo Nazionale G. Verdi di Busseto. Esegue in concerto *Il Canto di Israele* al Teatro Regio di Parma con i Solisti della Filarmonica Arturo Toscanini. Compone la colonna sonora del film *Raskolnikov* (film muto restaurato), tratto da *Delitto e castigo* di Dostoevskij, per la Fondazione Spettacolo di Mantova e l'evento viene presentato con la proiezione del film e le musiche dal vivo eseguite al Teatro Scientifico del Bibiena a Mantova.

Mette in scena *Il Canto delle Sapienze* scrivendo musica e testo eseguendolo presso il Teatro Goldoni di Venezia. Per il Balletto di Siena compone le musiche per i Balletti *Reshimu*, *Butterfly*, *Carmen*, *El Traidor*, *L'autre histoire du Manon*, *Notre Dame de Paris*. Firma la colonna sonora per il film di Fariborz Kamkari *Tre sonetti per un addio*, presentato al Festival del Cinema di Roma. *HUG-L'abbraccio* per la regia di Siham Alaoui. Per il Balletto di Roma compone *L'Albero dei sogni* con la coreografia di Valerio Longo presentandolo al Teatro Farnese di Parma, a Siracusa, Reggio Calabria e ad Ala di Trento. È direttore artistico del "Parma International Music Film Festival" e del "Concorso di Composizione di Musica nella Tradizione Ebraica".

Alla mia richiesta sull'importanza della musica e sul ruolo che ha il musicista nell'odierna società globalizzata, mi risponde sottolineando che «ogni momento storico ha le sue vie di espressione artistica e, ovviamente, oggi la tecnologia ne consente una diffusione globalizzata inimmaginabile solo pochi decenni fa. Se prendiamo ad esempio il cinema, vediamo che la musica ricopre un ruolo molto importante data la possibilità per il compositore di avere mezzi quasi illimitati. Proprio questa illimitatezza credo però ponga la creatività musicale nella necessità di fare delle scelte estremamente capillari, tralasciando spesso un vero valore musicale e perseguendo solo grandi effetti già precostituiti e ben confezionati».

I suoi incontri con numerosi personaggi che hanno costellato il cielo dell'arte e della musica nella seconda metà del Novecento mi inducono a chiedergli di parlarci di tre artisti a diverso titolo esemplari: **Severino Gazzelloni, Carlo Maria Giulini e Nino Rota**.

«Il mio incontro con Severino Gazzelloni fu alla fine degli anni '70 al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. In quel periodo ero sotto le armi e ogni lunedì (in divisa) mi recavo al Conservatorio per farmi avanti con l'allora più grande e famoso flautista del mondo. Ogni volta che lo vedevo entrare, dato che teneva il Corso di Alto Perfezionamento, cercavo di farmi coraggio per avvicinarlo, ma la timidezza prendeva sempre il sopravvento e non riuscivo mai nell'impresa. La cosa è andata avanti per ben sei mesi finché, un giorno, mi si avvicinò un giovane cantante lirico che mi aveva notato in tutto quel periodo e che era molto amico del M° Gazzelloni; mi chiese cosa mi stesse succedendo e improvvisamente il Maestro entrò e lui me lo presentò, mettendomi in un imbarazzo terribile. Da quel giorno e per ben 7 anni sono stato al fianco di questo straordinario interprete ricevendone un affetto quasi filiale; mi fece entrare nel mondo della musica in tutta la sua essenza».

«Dopo una lunga attività come flautista sentivo il bisogno di alzare l'asticella della mia voglia di musica. Fin dagli anni di Conservatorio mi diletta a dirigere l'orchestra degli studenti

e direi con risultati soddisfacenti, tali da iniziare anche lo studio di composizione con il M° Gaetano Giani Luporini.

Mentre ero docente presso il Conservatorio di Pesaro, mi fu offerta la possibilità di dirigere *Tosca*, e la cosa mi apparve come un segno del destino, dato che per me Puccini è uno tra i musicisti che amo di più nella mia vita e del quale conosco benissimo le partiture. Questa occasione determinò la mia scelta di iniziare l'attività di direttore d'orchestra, dandomi la possibilità di dirigere orchestre molto importanti, sia in Italia che all'estero. Tra i tanti grandi direttori dell'epoca, come Karajan, Bernstein, Kleiber ecc... vi era il M° Carlo Maria Giulini, per il quale sentivo un profondo trasporto non solo musicale ma soprattutto spirituale. Si trattava di una personalità assolutamente inarrivabile e per la quale vi era solo una grande stima e rispetto. Un pomeriggio mia moglie Giulia rispose ad una telefonata che avrebbe cambiato la mia vita. Pensavo fosse una burla quando mi disse: "Riccardo, è il Maestro Giulini". Chi ci avrebbe creduto? Stavo per far rimettere giù la cornetta ma, guardando Giulia più attentamente nel viso che aveva preso un colore quasi ceruleo, capii che non stava scherzando. Andai a rispondere e immediatamente riconobbi la sua voce: "Parlo col Maestro Moretti?". Il cuore batteva all'impazzata e risposi: "Sì, certo!" e lui: "Ho saputo che avrebbe piacere di incontrarmi", "E chi non vorrebbe incontrarla?" risposi, "Bene, se vuole l'aspetto la prossima settimana a casa mia a Milano". Per circa 8 anni sono stato il suo assistente, lavorando con i Wiener Philharmoniker, la Los Angeles Orchestra, l'Orchestra della Scala e tante altre, oltre ad una splendida esperienza nella preparazione dell'incisione del Concerto per Pianoforte e Orchestra N° 23 di W.A. Mozart. Queste esperienze hanno fatto sì che arrivassi a dirigere dal 1992 al 1999 l'orchestra del Teatro Bolshoj di Mosca, con la quale ho inciso moltissimi CD».

«Il primo incontro con il M° Nino Rota lo ebbi direttamente a Cinecittà. L'occasione era scrivere un libro sulla sua musica per il cinema ed in particolar modo per i film di Federico Fellini. Nacque subito una meravigliosa amicizia che si è prolungata fino alla morte del Maestro, uomo e musicista di grande sapere e sensibilità, dal quale ho potuto acquisire conoscenza e professionalità in una attività molto complessa come quella di compositore di colonne sonore. Il Maestro viveva solo di musica, e la sua distrazione per le cose che lo circondavano era proverbiale. Un giorno eravamo in un ristorante a Roma e, mentre aspettavamo il cameriere per ordinare, mi raccontava, come era solito, storie meravigliose della sua vita, e in questo caso il suo rapporto con Arturo Toscanini. Arriva il cameriere e il Maestro gli chiese il conto non accorgendosi che non avevamo nemmeno cominciato a mangiare. Era così: la sua mente abitava sogni e ricordi che avevano molto del mondo felliniano».

Aneddoti ricchi di umanità come questi il Maestro Moretti potrebbe raccontarcene così tanti che non basterebbe l'intera rivista a contenerli; mi limito quindi a chiedergli cosa sta facendo in questo momento.

«Adesso sto lavorando ad un prossimo CD, "12" con Alex Ezra Fornari (Editore Paolo Dossena per la CNI MUSIC) per solo pianoforte dove, spero, possano essere ritrovate le mie radici ebraiche. Nel mondo ebraico tengo molto al mio ruolo di Responsabile della Commissione Cultura di UCEI – Unione delle Comunità Ebraiche Italiane».

Auguri Maestro. Buon lavoro!



MORENO FABBRI

IL LEGAME TRA L'ANIMAZIONE TEATRALE E L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ

DI SIMONA MAMONE & MARCO MIGLIONICO

Premessa

Con il termine Animazione teatrale si indica un movimento culturale dalle molteplici sfaccettature (artistico-teatrale, pedagogico, sociale-politico) che si sviluppò in Italia a cavallo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Ad oggi non esiste, ancora, uno studio critico storico organico approfondito; tale "mancanza" è dovuta fondamentalmente a due fattori:

- l'Animazione teatrale è un fenomeno contemporaneo (molti dei suoi protagonisti sono ancora in vita), pertanto solo nei prossimi anni si raggiungerà un sufficiente distacco temporale per permettere una rilettura storica dell'esperienza;
- la frammentazione stessa del fenomeno che ha avuto molteplici protagonisti, differenti impostazioni culturali e metodologiche le quali più che arrivare ad una ridefinizione teorica condivisa del termine hanno soprattutto indagato sulla figura dell'animatore teatrale, sul suo ruolo nella società, sulla sua metodologia di lavoro.

Partendo da queste premesse il presente articolo non si pone come finalità una rilettura e un'analisi complessiva del fenomeno dell'Animazione teatrale; piuttosto l'intento è quello di tracciare una pista di lettura all'interno delle contraddizioni e nel dibattito tenuto da alcuni dei suoi protagonisti collegando tale percorso ad uno degli esiti che si è sviluppato da essa: la scienza dell'Educazione alla Teatralità.

PARTE I

L'ANIMAZIONE TEATRALE: RIFLESSIONI E CONTRADDIZIONI DEL FENOMENO^[1]

1 • La nascita dell'Animazione in Italia e la crisi dei teatri stabili

Quando ha origine il fenomeno dell'Animazione in Italia? Gaetano Oliva^[2] risponde in questo modo: «Lo stimolo e l'evoluzione del teatro tradizionale e il suo superamento in direzione di nuove forme, prima tra tutte l'Animazione teatrale, non sarebbe mai stato possibile senza i grandi passi compiuti dal nuovo teatro del secondo dopo guerra»^[3]. Con il termine Nuovo teatro^[4] ci si riferisce alle molteplici avanguardie, compagnie e gruppi teatrali che nascono, appunto, dal 1947 in poi, spinti da una ricerca che mira a un profondo rinnovamento e che si caratterizza sin dai suoi esordi sul versante della Pedagogia Teatrale. Tra i capiscuola possiamo citare: il *Living Theatre*, fondato negli Stati Uniti da Julian Beck e Judith Malina; John Cage, con la sua esperienza relativa all'Happening sempre in America; Jerzy Grotowski, regista polacco con il suo Teatro Povero e la teorizzazione dell'arte come veicolo; Alessandro

Fersen e la visione del teatro come modello pedagogico in Italia^[5]. La ricerca di questi anni metterà le basi per la risposta che il mondo dell'arte darà agli eventi politici e sociali che caratterizzeranno gli anni della cosiddetta "contestazione" e dove l'Animazione trarrà le condizioni per la sua nascita in Italia.

Gian Renzo Morteo^[6], nel 1980, con l'intenzione di tirare per la prima volta le fila in proposito al fenomeno dell'Animazione scriveva: «L'animazione in Italia è nata per l'esattezza col nome di animazione teatrale, circa 10 anni fa. Definire con precisione la data è praticamente impossibile, in quanto si tratta di un fenomeno dai confini estremamente sfumati e, pertanto, diversamente databile a seconda dell'idea e della lettura scelte. È indubbio, però, che le origini concrete del movimento, che appunto ha preso il nome di animazione, sono da ricercare a Torino nel clima che precedette, accompagnò e seguì gli avvenimenti del '68».^[7]

Piergiorgio Giaché^[8] nel 1998, trent'anni dopo affermava: «L'animazione teatrale nasce trent'anni fa come un grande fenomeno parateatrale di massa. A cavallo fra la poetica e la politica [...] L'animazione teatrale è per davvero il teatro del Sessantotto: l'unico che lo ha rappresentato».^[9]

Sempre nello stesso anno Roberto Alonge^[10] aggiungeva: «Mi sembra doveroso ricordare che l'animazione nasca a Torino, e nasca al Teatro Stabile [...]. Era un Teatro Stabile in crisi, da cui se ne era appena andato via Gianfranco De Bosio. Uno Stabile senza linea registica precisa è quanto di meglio si potesse immaginare per affrontare la tempesta del nostro biennio rivoluzionario, e le ondate meno violente ma egualmente forti degli anni immediatamente successivi [...]. In quel giro di anni lo Stabile torinese è veramente una fucina politico-culturale eccezionale, per l'intera situazione nazionale».^[11]

Quindi possiamo dire che il fenomeno dell'Animazione teatrale, in Italia nasca a Torino e abbia le sue origini nei moti politico-sociali del '68 del 1900. Momento in cui si assistette a muta-



▲ Judith Malina e Julian Beck – Living Theatre

menti repentini e generalizzati che coinvolsero tutte le sfere del "vivere" di allora ed in particolare, per quel che ci riguarda, ci fu la crisi del teatro pubblico che si vide alla ricerca di nuove modalità al di fuori dei contesti tradizionali. Il confronto con i nascenti mass media relegava l'istituzione teatrale a rappresentare una certa cultura di *élite* legata a tradizioni ormai lontane^[12]. Affermava in proposito Gian Renzo Morteo:

«I conservatori esaltano il teatro perché è la conservazione di una certa cultura. I progressisti disprezzano il teatro perché, intendendolo allo stesso modo dei conservatori, loro, da buoni progressisti, lo rifiutano»^[13]. Una tappa importante, espressione di questa crisi fu il convegno per un Nuovo Teatro svoltosi ad Ivrea dal 10 al 12 giugno del 1967.

Di poco antecedente è il documento manifesto pubblicato sulla rivista *Sipario* dove gli esponenti dell'epoca facevano il punto sulla situazione:

In questi anni si è assistito all'inaridimento della vita teatrale, resa ancora più grave e subdola dall'attuale stato di apparente floridezza. Apparenza pericolosa in quanto nasconde l'invecchiamento e il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere; la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale; la complice disattenzione nella quale sono state spente le iniziative sperimentali a cui si è tentato di dare vita nel corso di questi anni.^[14]

Tale manifesto si rendeva portavoce di un desiderio di rinnovamento:

L'attività finora svolta da ciascuno di noi può costituire perciò la base di un comune lavoro che si proponga come fine di suscitare, raccogliere, valorizzare, difendere nuove forze e tendenze del teatro, in un continuo rapporto di scambio con tutte le altre manifestazioni artistiche, sulla linea delle esigenze delle nuove generazioni teatrali. Non crediamo infatti utile né necessario partire da zero, convinti come siamo che sia possibile essere tanto più precisi quanto più si è coscienti delle esperienze che sono già state iniziate e portate avanti da noi e altrove.^[15]

Da quella data in poi si iniziò a parlare di un teatro diverso, sempre Morteo scriveva:

Occorre ripensare dalle radici il teatro per adeguarlo alla sua specifica realtà culturale e sociale. E fare questo, in sostanza, significa ricondurre il teatro alle sue dimensioni e funzioni primordiali. Il concetto di teatro «prodotto artistico» deve essere sostituito con quello di «azione artistica». Ed è evidente che nella nuova associazione l'aggettivo «artistico» perde ogni carattere aulico ed elitario [...] un teatro non più inteso come oggetto di lusso, messo a disposizione di minoranze privilegiate e attardate dalla pubblica sovvenzione, ma come molteplicità di voci della collettività.^[16]

Alla ricerca di soluzioni e nuove risposte, il teatro di contestazione, in questo moto di uscita, incominciò a incontrare la comunità e il sociale determinando nuove esigenze e priorità. Scrive a questo proposito Gaetano Oliva:

Innanzitutto vi fu il superamento del cosiddetto teatro della rappresentazione e dell'interpretazione, questo portò di conseguenza uno spostamento dell'attenzione dal prodotto al processo teatrale e quindi un allontanamento dal teatro commerciale. Secondariamente il teatro di ricerca pensava al teatro come un fatto comunitario, un incontro creativo tra individui, quindi venne a cadere il ruolo primario del regista a scapito della dimensione del gruppo, e le funzioni dell'attore si dilatarono oltre la sfera della sola recitazione. Inoltre vivendo la performance teatrale come l'incontro d'individui venne mutando anche il ruolo del pubblico, non più fruitore passivo di un evento ma partecipante attivo del momento artistico.^[17]

In questo contesto l'Animazione nasce e si sviluppa per incontrare il pubblico in modo diverso, scende nelle strade, nelle piazze, entra nelle fabbriche, nei quartieri, nelle scuole.

Ma che cos'è esattamente l'Animazione? È possibile trovare una sua definizione?

2 • Animazione o Animazione teatrale?

Alla ricerca di una definizione

Tracciare una definizione di Animazione teatrale è un'operazione abbastanza complessa, questo perché gli stessi protagonisti del fenomeno hanno difficoltà a trovare un accordo in merito. Emerge una differenza di visioni in modo molto chiaro nelle interviste contenute nell'articolo *"Per un dibattito sull'animazione"* in *"L'animazione, «quarta parete», quaderni di ricerca teatrale"* del 1975, dove vengono censiti gli addetti ai lavori dell'Animazione in tutta Italia e viene chiesto loro di dare una definizione del fenomeno.

Di seguito si raccolgono e riportano alcuni esempi rappresentativi.

Esiste una definizione che valorizza l'**aspetto pedagogico educativo** del fenomeno pur riconoscendo una derivazione di tipo teatrale come quella di Franco Passatore^[18], il quale affermava: «L'animazione, nata da una ricerca di nuove funzioni e prospettive del teatrante, è divenuta ormai parte integrante di un più vasto discorso di riforma pedagogica. Oggi l'animazione, nella sua valenza educativa, è: guida all'utilizzo di mezzi espressivi, come strumenti ausiliari di apprendimento; mezzo di oggettivazione spontanea della realtà corporea della persona; strumento di socializzazione e di liberazione dell'espressività»^[19]. In accordo alla visione precedente, Achille Mango^[20], aggiungeva una più ampia prospettiva dichiarando un'**accezione sociale e politica del fenomeno**, fino a ricordare interventi che sfociavano in alcuni casi addirittura in sfaccettature di tipo terapeutico: «L'animazione è stata considerata uno strumento di nuova pedagogia e di didattica alternativa per certi riguardi, di responsabilizzazione sociale e politica per altri. Si può aggiungere che in taluni casi in genere ritenuti eccezionali (azioni nelle case di salute per malati mentali e nelle carceri minorili) essa abbia funzionato come terapia psicosociale di gruppo»^[21]. L'Animazione viene anche definita come uno strumento culturale e sociale, come si evince dalle parole di Bruno Grieco^[22], il quale scrive: «Le motivazioni e le finalità dell'animazione dovrebbero essere quelle di qualsiasi strumento culturale: dotare adulti e ragazzi della capacità di guardare la realtà con occhio critico, la cosiddetta coscienza critica, per avere poi la forza di incidere attivamente su questa realtà e modificarla»^[23], o come dichiarava Gianni Gruppioni^[24], per il quale il compito dell'animatore era: «ricercare e fare una nuova cultura»^[25]. A proposito dell'animatore, quest'ultimo aggiungeva anche che Animazione era: «ogni tipo di attività autenticamente sociale come educare i bambini, fare teatro, partecipare alla vita politica e sociale del quartiere»^[26]. Sulla stessa lunghezza d'onda era la definizione di Roberto Tessari^[27]: «L'animazione, collocandosi all'apparente incrocio di interessi capitalistici e di interessi rivoluzionari, non poteva che caratterizzarsi come suscitatrice di una nuova partecipazione culturale [...]. Avremo, da un lato, un intervento culturale volto a *ri-animare* uomini oggetto la cui passività non serve più al sistema. Avremo dall'altro, una vera *animazione*, quando sarà gesto volto a destare l'attività culturale di un soggetto, dandogli tutte le voci valide a comunicare il proprio porsi come soggetto»^[28]. Si può affermare, in sintesi, che queste ultime affermazioni traccino il profilo di un processo in grado di restituire consapevolezza nel vivere e un ruolo attivo nella società (culturale e politica).

Sempre nel medesimo articolo Giorgio Colombo^[29] e Livio Rolle^[30], se pur in modo sintetico e generale, sono fermi nel rimar-

care come tratto distintivo del fenomeno la rottura rispetto all'immobilismo istituzionale del tempo: «L'animazione [...] primo si propone come momento di rottura della rigidità istituzionale, secondo, utilizza le opportunità di orario, di luogo, raggruppamento e aggregazione che in qualche modo l'istituzione fornisce»^[31]. Per altri ancora l'Animazione era intesa specificamente come un **modo nuovo** prettamente **artistico di intendere il teatro** – in particolar modo il teatro con e per i ragazzi – è il punto di vista ad esempio degli esponenti torinesi del Teatro dell'Angolo che affermavano: «Per noi la motivazione fondamentale dell'animazione teatrale (rivolto finora quasi esclusivamente ai ragazzi della scuola elementare e media) sta nel tentativo di fondare un possibile teatro con e per i ragazzi, che non può prescindere dalla diretta esperienza del loro modo d'essere in rapporto agli altri».^[32]

Ricapitolando le diverse prospettive fin qui analizzate, si può affermare che in alcuni casi l'Animazione aveva un ruolo di risveglio delle coscienze (siano esse di adulti o bambini) in senso critico così da produrre un cambiamento culturale, sociale e politico attraverso i linguaggi espressivi ed in qualsiasi luogo (piazza, fabbrica, centri di aggregazione ecc.); in altri essa era una derivazione dal mondo del teatro istituzionale e parlava di Animazione teatrale, appunto, volta ad una ricerca e sperimentazione da parte dei professionisti in senso educativo e di cura; per qualcuno l'Animazione era uno strumento pedagogico che aveva portato un nuovo modo di fare didattica a scuola; per altri ancora era il tentativo di fondare un nuovo teatro con e per i ragazzi.

Si riporta ora la testimonianza del romano Collettivo Gioco-sfera il quale elabora una definizione ampia di Animazione teatrale, che in parte comprende le versioni precedenti per quel che attiene l'aspetto culturale, sociale e politico, ma si sviluppa precisando, per quanto riguarda i linguaggi espressivi che venivano utilizzati, che quello teatrale fosse solo una delle possibilità:

L'animazione si pone come un processo volto a stimolare l'espressione, la socializzazione e l'affermazione di una cultura che parta dai bisogni reali dell'individuo facendo leva su una specificità e un uso diverso degli strumenti di comunicazione, tecniche espressive, linguaggi. Come ipotesi di lavoro culturale ha per obiettivo il ribaltamento del rapporto capitalistico di produzione, che a livello culturale, vede il fruitore rigidamente separato dai processi di produzione, monopolizzati dall'apparato industriale, in modo che a partire dalla scuola, l'organizzazione della cultura impedisce la presa di coscienza della propria realtà [...]. Il linguaggio che l'animazione usa non è solo specificatamente quello teatrale, anche se la sua riscoperta natura povera l'ha finora privilegiato, ma utilizza i linguaggi dei mass media [...] per una loro necessaria decodificazione, utilizza il linguaggio figurativo e quello plastico, quello sonoro e gestuale.^[33]

Questa ricchezza di punti di vista ha determinato una confusione che Remo Rastagno^[34] definiva all'epoca nel seguente modo:

L'animazione teatrale, è risaputo, è nata dalla sclerosi della scuola e del teatro, è un fenomeno di natura ancora per gran parte indeterminata che ha trovato nella propria equivocità la iniziale spinta evolutiva; oggi prospera sull'ambiguità di obiettivi utopici legati all'indeterminazione di strategie operative [...]. È questo il momento storico in cui libera espressione, animazione teatrale, teatro dei/per/con i ragazzi precipitano nel grande calderone confusionario in cui tuttora sono immersi.^[35]

Per uscire da tale confusione egli propose la seguente soluzione: «Occorre compiere una drastica riduzione di significato da un lato, riportando per esempio quella che si può ritenere la prima fase dell'animazione e cioè la *libera espressione* nel

suo limite, peraltro esaltante, di *fondamento dell'igiene mentale degli individui* e dall'altro un costante allargamento delle aree di competenza con l'introduzione del concetto di *distretto socio-culturale* e quindi di non separazione fra scuola e società, policulturali e politica».^[36]

L'intervento di Gian Renzo Morteo e Claudia Allasia^[37] fra tutti quelli riportati dall'articolo risulta essere quello più completo se pur schematico. I due, infatti, non partirono solo dall'esperienza di ricerca empirica ma, operando in ambito accademico, in quegli anni, si occupavano anche di una teorizzazione del fenomeno:

Animazione teatrale significa: presa di coscienza di sé da parte di un gruppo, maturazione dell'esigenza di esprimersi teatralmente, sperimentazione del linguaggio totale, organizzazione di un discorso ed eventuale sua comunicazione.

Animazione significa altresì:

- a) confronto culturale (operato però sperimentalmente e non solo a livello teorico-critico) con il patrimonio drammatico ereditato dal passato;
- b) sperimentazione attiva del fare teatro, inteso però non come fenomeno culturalmente acquisito e strutturato (un testo, degli interpreti, un pubblico) bensì come fenomeno da riscoprire nelle esigenze di chi lo fa e nei linguaggi da usare.^[38]

Il fenomeno dell'Animazione si sviluppa secondo questa teorizzazione in due momenti distinti, ma strettamente collegati: un primo momento pedagogico teatrale ed un secondo momento specificatamente teatrale.

L'Animazione pedagogico-teatrale rappresenta il momento in cui:

- 1) un agglomerato casuale di individui si trasforma in un gruppo omogeneo, in un preciso contesto temporale e spaziale;
- 2) l'agglomerato → gruppo si appropria di determinate tecniche espressive.

Questo processo di trasformazione avviene solo se e quando l'agglomerato di singole individualità riesce a liberare i propri bisogni primari, molti dei quali oggi appaiono mortificati sia nell'ambito delle istituzioni educative tradizionali (famiglia, scuola) sia dentro ai 'codici' delle agenzie di comunicazione di massa (cinema, TV, stadi, rotocalchi, pubblicità, eccetera). Se l'agglomerato diventa consapevole dei propri bisogni liberati, si riconosce in un gruppo omogeneo [...]. In questa dimensione pedagogica si può verificare una prima embrionale forma teatrale: il gioco-dramma [...]. In questa prima fase l'animazione usa degli strumenti tratti dalle tecniche elaborate da alcune scuole psicologiche e pedagogiche e da alcuni laboratori teatrali: si possono infatti sperimentare molteplici forme di linguaggi verbali e non verbali, esercizi di espressione corporea e psico-corporea. In tale fase l'animazione ha prevalentemente un carattere formativo, potenzialmente aperto ad ogni forma di attività. Non mira ancora a fare teatro, semplicemente pone solo le premesse (psicologiche, sociali e espressive) che consentiranno eventualmente di farlo.^[39]

L'Animazione teatrale propriamente detta, invece, viene definita quando:

Il gruppo ha conquistato la capacità di esprimere razionalmente i propri bisogni in una sintesi teatrale (ovvero di espressione sincretica) allora e allora soltanto la pedagogia ha concluso il suo compito di suscitatrice di bisogni, di problematiche e di socialità [...]. Essa pertanto deve finalizzare il suo intervento all'apprendimento di un linguaggio espressivo (non più semplici tecniche) ed alla scelta delle forme specifiche in cui tale linguaggio viene usato dal gruppo diventando così pedagogia dell'esperienza didattico teatrale.^[40]

In quest'ottica si parla più precisamente di Animazione come un processo di presa di coscienza di sé da parte di un gruppo omogeneo in un dato tempo e spazio. Tali individui attraverso un dibattito culturale e l'acquisizione di diverse tecniche espressive, che faranno emergere i loro bisogni liberati dai condizionamenti (sociali, politici ecc.), saranno nelle condizioni di

organizzare una comunicazione del loro messaggio in forma teatrale. Si distinguono quindi due momenti, Animazione pedagogico teatrale e Animazione teatrale, sviscerando anche l'aspetto formativo e pedagogico per l'intera persona. Questa definizione ha il pregio di contenere tutti gli ambiti citati precedentemente valorizzando le differenze che vi sono intrinseche senza che esse si pongano in contraddizione tra loro. È però chiara l'appartenenza teatrale del fenomeno poiché il teatro è visto come linguaggio "totale" che racchiude in sé tutti i linguaggi espressivi senza una gerarchia.

Affermava a tal proposito Morteo:

Come storicamente si è prodotta la divisione dei compiti, così si è determinata una selezione di linguaggi. Ogni arte di fatto (e ogni forma di comunicazione) si è annessa in modo pressoché esclusivo un linguaggio; l'immagine, il suono, la parola, il movimento ecc. Tale processo, se da un lato ha consentito il raffinemento del mezzo prescelto, sino a portare in molti casi al virtuosismo, dall'altro ha incontestabilmente sacrificato l'unità della persona umana, soprattutto nelle sue forme più elementari e istintive, che proprio attraverso la somma dei linguaggi si manifestano, come confermano le espressioni più popolari d'arte, per non parlare dei numerosi elementi di costume. Il ricupero di una pluralità di linguaggi costituisce pertanto una vera e propria scelta culturale, ricca di possibilità espressive degne d'essere esplorate. La fondamentale teatralità della animazione risiede proprio nella sperimentazione sintetica e coordinata della pluralità dei linguaggi compiuta in gruppo e quindi, come si diceva in precedenza, nel contesto di determinate coordinate sociali, temporali e spaziali. Il teatro è sempre stato una pluralità di linguaggi, o per lo meno lo è stato più di ogni altra arte.^[41]

Per meglio restituire una fotografia della ricchezza e della complessità del fenomeno in una pubblicazione di due anni dopo, Gian Renzo Morteo, si riferisce all'esperienza di Georges Bèjean, esponente dell'animazione francese, che nel 1967 dava la seguente definizione di animazione. Animazione, secondo tale autore, poteva essere:

1. illustrazione e discussione di opere esistenti (a qualsiasi espressione esse appartenano: spettacolo, letteratura, musica, pittura ecc.), individuando di volta in volta gli stimoli più adatti a favorire l'approccio;

2. delucidazione e soddisfacimento mediante la proposta di opere acconcie (tratte dal patrimonio culturale esistente o appositamente elaborate), delle esigenze latenti nel gruppo, di cui si ravvivano non soltanto l'autocoscienza, ma anche, attraverso lo sviluppo delle conoscenze necessarie, le capacità di lettura critica;

3. sollecitazione delle risorse espressive del gruppo.

Nel primo caso l'opera preesiste al gruppo, nel secondo caso il gruppo preesiste all'opera o alla scelta dell'opera, e questa ne diventa in qualche misura funzione; nel terzo il gruppo stesso si esprime dando vita all'opera. La differenza tra il secondo e il terzo caso consiste nel fatto che nell'uno l'atto creativo resta di competenza dei professionisti, sia pure su "commissione" del gruppo, mentre nell'altro i professionisti si limitano a svolgere una funzione maieutica. Superfluo notare che le tre possibilità non si escludono a vicenda, anzi si integrano essendo nient'altro che facce di unico processo.^[42]

Le tre forme di Animazione, secondo Morteo, costituivano, quindi, tre facce di un unico processo che possedeva delle costanti e che abitavano un contesto comune e coerente;

La coerenza del contesto si fonda sulla ricorrenza di alcune costanti. Le principali (...) sono: la concezione dinamica della cultura, il criterio della partecipazione e della sperimentazione adottato come metodologia operativa, il lavoro di gruppo (il che presuppone la costituzione del gruppo stesso inteso come integrazione organica tra tutti gli elementi che lo compongono), l'inserimento dell'attività in situazioni e tempi determinati, l'uso (riscoprendone possibilmente il bisogno) di una pluralità di linguaggi espressivi, la progettazione di un discorso di gruppo (il che presuppone non soltanto il gruppo, ma anche l'individuazione di interessi comuni), la implicita o esplicita coscienza del confronto, l'attitudine alla maieutica, quindi non autoritaria da parte del conduttore dell'esperienza, cioè dell'animatore.^[43]

Sempre lo studioso precisava:

Un fatto merita di essere sottolineato: delle tre forme di animazione ipotizzate in precedenza soltanto la terza, cioè quella che approda all'espressione di gruppo, utilizza, mette a frutto e sintetizza tutte le costanti elencate; le altre due forme (...) sono evidentemente parziali. Si tenga però presente che dire parziali non equivale a dire diverse. La precisazione è importante, in quanto essa, implicitamente, stabilisce il principio che il rapporto con l'opera altrui è, o meglio dovrebbe essere, l'inizio di un atto creativo. Ed è proprio in questa dimensione che si può avere un rinnovamento, se non della cultura, del modo di vivere la cultura, cioè il conseguimento di quello che può essere segnalato come il fine principale dell'animazione.^[44]

Morteo affina quindi la definizione di Animazione tracciando storicamente come da un nucleo primario mosso dalle medesime costanti si siano successivamente irradiate diverse strade che, differenziandosi, hanno dato vita a diversi tipi di animazione che si sono specializzate in diversi ambiti, creando le contraddizioni e la disomogeneità che si è illustrata inizialmente. In particolare sotto-

linea come momento iniziale di questa suddivisione l'equivoco che riconosce all'Animazione un valore di mero strumento pedagogico:

L'animazione significa: presa di coscienza di sé da parte di un gruppo, maturazione della esigenza di esprimersi e di confrontarsi, sperimentazione di una pluralità di linguaggi, organizzazione di un discorso ed eventuale sua comunicazione. Quest'ultima fase (comunicazione) data la pluralità dei linguaggi usati, è quella che tradizionalmente si definisce spettacolo [...].^[45]

L'insieme dell'operazione descritta può avere come destinatario, o meglio partecipante, un qualsiasi gruppo di persone: giovani o adulti, abitanti di quartiere o di un centro agricolo, aderenti ad una associazione di categoria o di un circolo ricreativo, soggetti politicizzati o no, e via dicendo. In pratica però il campo di applicazione è stato di fatto negli anni scorsi, prevalentemente, se non esclusivamente, quello del mondo giovanile ed in particolare della scuola [...]. Questa situazione ha prodotto una sorta di contagio. Ha cioè indotto taluni a considerare l'animazione un fatto pedagogico, strumento o ausilio educativo, a tutto svantaggio del carattere teatrale che era stato, almeno in un primo tempo, predominante. In tale ottica si è usata l'animazione come coadiuvante alla formazione e alla socializzazione della personalità, come lubrificante nell'apprendimento delle discipline tradizionali [...] come allargamento dell'orizzonte didattico (consentendo un rapporto con materie di studio non incluse nei normali programmi), come palestra di interdisciplinarietà e sperimentazione [...]. Sono nati così tanti tipi di animazione quanti sono praticamente i settori di interesse: musica, audiovisivi, espressione figurativa, foto cinematografia, sport...

Sulla questione, qualche anno più tardi entrerà ancor di più nello specifico affermando:

Il primo dei problemi cui ci troviamo di fronte è collegato alla duplicità della matrice dell'animazione: teatro – pedagogia. Da qui deriva: quale tipo di rapporto l'animatore può e deve stabilire con l'insegnante, cioè con il mondo della scuola? Quali sono le sue competenze, le sue funzioni, i suoi spazi specifici di lavoro? Forse proprio per rispondere a queste domande in positivo o in negativo, per risolvere il problema o per eluderlo, in questi anni l'animazione si è progressivamente e proteiformemente moltiplicata. Abbiamo, infatti, un'animazione pedagogica, un'animazione didattica, un'animazione terapeutica, un'animazione ricreativa, espressiva, culturale, ludico-motoria, assistenziale, sportiva, sociale e via dicendo, oltre, naturalmente a

quella teatrale che in un certo senso è stata il volano iniziale di tutte le altre e che, piaccia o no, continua a permearle. Accanto a questo ventaglio di animazioni differenziate ma tutte, indipendentemente dal terreno su cui si esercitano (cultura, espressione, sport ...), orientate a privilegiare il rapporto maieutico rispetto a quello magistrale (tradizionale) [...] si è sviluppata una animazione che abbiamo definito "specialistica". Questa, pur senza rinunciare all'approccio animatorio, lo ha di fatto realizzato valorizzando deliberatamente e rigorosamente le tecniche di un preciso linguaggio (musica, espressione corporea, psicomotricità, pittura, grafica, ecc.).^[46]

Tanti tipi di Animazione, quindi, una per ogni ambito artistico e di interesse (musica, danza, audiovisivi, espressione figurativa, drammatica, didattica, terapeutica ecc.) e che Morteo appella come settoriali (e più tardi specialistiche) proprio perché, al posto di considerare i linguaggi espressivi come un'unica pluralità (come avviene in ambito teatrale), perseguono nello specialismo concorrendo a "ri-settorializzare" anche l'essere umano, ricordando che uno degli obiettivi dell'animazione era, al contrario, quello di riscoprire e riappropriarsi di un concetto di interezza della persona umana: «Non sarebbe certamente giusto negare ogni valore pedagogico all'animazione, [...] o rigettare le animazioni settoriali [...]. Ma sarebbe altrettanto ingiusto non riconoscere che l'animazione teatrale, proprio in quanto sintesi e superamento di esperienze settoriali, scavalca la mera dimensione pedagogica per attingere a quella più inquietante, ma anche molto più totale del momento squisitamente culturale».^[47]

Ad ogni modo, nel definire che l'Animazione teatrale fosse il nucleo primario dell'Animazione in Italia, Morteo ci tiene a precisare che:

Non si pensi comunque che animazione teatrale voglia dire teatro *tout court*. Essa equivale piuttosto ad esperienza del fatto teatrale, a propedeutica al teatro, a ricupero delle esigenze che portano al teatro. Per maggiore chiarezza ricorderò che l'animazione teatrale è prevalentemente espressione, mentre il teatro è prevalentemente comunicazione. Dove col termine espressione si intende manifestazione destinata a chi si esprime (singolo o gruppo) e col termine comunicazione manifestazione destinata a uno o più interlocutori (in pratica il pubblico). È ovvio che nell'espressione c'è comunicazione e nella comunicazione espressione: è soltanto una questione di equilibri e di accentuazioni.^[48]

Vent'anni dopo, nel 1996, Loredana Perissinotto^[49], esponente dell'Animazione teatrale Torinese e collaboratrice di Gian Renzo Morteo, in un'intervista elabora la seguente definizione di animazione:

L'animazione è stata inizialmente un modo per reinventarsi un teatro della comunità, anche sull'onda della contestazione dei modi tradizionali di produrre e fruire la cultura, alla luce di quella visione antropologica complessiva, di quella richiesta di democraticità e di partecipazione, che il momento storico stava facendo scoppiare. Ma immediatamente, accanto a questo filone, che aveva principalmente gli adulti come interlocutori, ne nasce subito un altro, che non è meno importante, e soprattutto con la scuola ha avuto una certa fortuna, che è quello dell'espressività. All'interno di questa vivono quindi anche tutte quelle manifestazioni, anche parateatrali, come il gioco drammatico, l'improvvisazione, le fabulazioni, il dipingere, il canto libero.^[50]

Perissinotto riassume così quanto accaduto sottolineando la stretta connessione tra il fenomeno Animazione e il contesto storico-culturale di riferimento, la contestazione della fine degli anni '60 del Novecento, di cui l'Animazione è stata portavoce ed espressione. Non cita le diverse tipologie di Animazione "settoriali" o "specialistiche" ma ne individua due filoni, uno destinato agli adulti e un altro ai ragazzi e al mondo della scuola. Del resto lei stessa ammette che il suo modo di intendere l'Animazione sia cambiata con il passare del tempo e con

l'evoluzione degli eventi che l'hanno portata ad una critica assai dura nei confronti del fenomeno e a concentrarsi sul teatro dei ragazzi^[51]. Perissinotto è una dei tanti addetti ai lavori che, in qualche modo, "cambia idea" prendendo le distanze.

Lo conferma Eugenia Casini Ropa scrivendo:

Sono questi i forse inevitabili portati negativi dell'espansione rapida dell'animazione e della sua istituzionalizzazione che, con il già ricordato dissolversi della specificità teatrale, contribuiscono oggi a far sì che alcuni «capi storici» – da Passatore alla Perissinotto – e molti gruppi più o meno giovani, attuino un impensato ritorno al teatro per i ragazzi. Pare riaffermarsi infatti, nella prospettiva del recupero di una perdita identità teatrale di tipo professionale, il valore del «prodotto» che si affianca, senza negarlo, al lavoro di animazione.^[52]

Dunque cosa è accaduto tra la fine degli anni '70 e la metà degli anni '90 del Novecento? Da una parte è avvenuta la così detta istituzionalizzazione, ossia l'assorbimento dell'Animazione da parte delle istituzioni (comuni, scuole, centri per l'infanzia o aggregativi ecc.); dall'altra è avvenuto un profondo mutamento culturale, sociale e soprattutto politico ed economico nella società italiana, che ha portato ad un cambiamento radicale del tessuto ideologico nel quale l'Animazione era nata e si era sviluppata.

Tale mutamento ha fatto sì che questo mondo, già diviso, subisse una vera e propria spaccatura tra gli addetti ai lavori che dopo un lungo dibattito interno, infatti, non trovarono un accordo ma, al contrario, entrarono in una sorta di competizione.

Lo ricordano le parole di Franco Passatore:

Oggi si sente parlare di animazione un po' dovunque: nella scuola, nel teatro, negli istituti di rieducazione mentale, nei parchi, nelle colonie, negli oratori, nei centri estivi, nei villaggi di vacanza, sulle navi; scuole di formazione per animatori rilasciano diplomi e benemerenze, sovvenzioni governative vengono concesse all'animazione, l'editoria è satura di questo argomento, l'Università crea cattedre e valuta tesi sull'animazione, i Comuni si accaparrano convegni, e via dicendo. Non si può dire che da tanto interesse sia nata una chiarezza né nell'offerta né nella domanda di mercato. C'è da dire anzi che proprio quest'ultimo condiziona il lavoro di animazione, i contenuti, le modalità d'intervento; gli stessi gruppi di animazione, che pur perseguono obiettivi comuni finiscono con l'entrare in concorrenza. Questa competitività, già di per sé in antitesi con i valori socializzanti dell'animazione, è persino ridicola e controproducente ai fini della chiarezza esterna ed interna. Altro sarebbe se ci fosse un collegamento come scambio di dati ed informazioni. I vantaggi che ne deriverebbero sono: crescita culturale comune, orientamento della domanda contraddittoria, distribuzione del lavoro in modo ordinato e razionale, scelta comune di tattiche e strategie di intervento.^[53]

Dalla non collaborazione ne risultò che, come anticipato in parte nelle righe precedenti, tra gli esponenti animatori alcuni ebbero dei ripensamenti, altri si sentirono traditi dalle istituzioni, qualcuno si dedicò al mondo artistico ("rientrando nei teatri"), altri ancora si dedicarono all'aspetto educativo, mondo che più di altri era stato capace di assorbire le istanze più innovative del fenomeno. Tale risvolto ha contribuito a valorizzare sempre di più il carattere pedagogico e formativo di una certa Animazione, come possiamo evincere dalle parole di Cesare Scurati: «L'animazione viene presso che concordemente considerata, ormai, come una realtà sostanzialmente equivalente alla formazione»^[54].

Un documento interessante di questo passaggio sono le parole di Ave Fontana^[55] e Franco Passatore che riassumono gli avvenimenti in modo nostalgico con queste parole:

Facevamo la strada con l'avanguardia pedagogica, l'avanguardia teatrale non era con noi: restava nelle cantine, nelle camere, usciva nelle strade, entrava nelle fabbriche ma continuava a mostrarsi ad un pubblico che assisteva. Ecco perché oggi l'animazione presenta una sua

precisa strutturazione e validità "pedagogica" (in senso lato) e non ha inciso sul teatro se non per il vezzo di porre domande (delle quali si sa già la risposta) agli spettatori o di scrivere il testo elaborandolo dai materiali prodotti da bambini o adulti coinvolti nella preparazione di uno spettacolo. Quando ci siamo resi conto che non avremmo cambiato né il mondo né l'uomo, l'animazione ha scelto di radicarsi in spazi precisi e delimitati: la scuola, il territorio, i "diversi". Ha perso molto del suo entusiasmo e ha inventato poche cose, guadagnando però in "serietà", elaborazione teorica, concretezza.^[56]

Tirando le somme possiamo dire che con il termine Animazione in Italia si indica una realtà complessa e disomogenea che ha avuto, sin dalla sua nascita, delle finalità comuni quali: il risveglio e la promozione del senso critico della persona; l'acquisizione della consapevolezza di sé, dei propri condizionamenti e delle proprie potenzialità; il risveglio e l'acquisizione di una coscienza e un'identità sociale di gruppo in contrapposizione con l'isolamento dell'individuo tipico dell'era industriale; la promozione alla partecipazione attiva; la tendenza utopica al cambiamento della società attraverso la produzione di una nuova cultura.

Tutto questo dando ai soggetti facenti parte di un dato gruppo, in un dato spazio, di un dato tempo, delle tecniche espressive atte in primis alla sperimentazione e alla scoperta di sé, dei propri punti di vista e del proprio pensiero, ed in secondo luogo all'organizzazione di una comunicazione dei contenuti e delle scoperte conquistate durante questo lavoro laboratoriale. In genere la fase della comunicazione poteva consistere in uno spettacolo, in un qualsiasi luogo e utilizzando una qualsiasi tecnica imparata e scelta dal gruppo (la drammatizzazione, il canto, i burattini, una parata, ecc.)^[57].



▲ "Scontri generali", Giuliano Scabia (ph. Studio A2)

3 • Gli interventi di Animazione Teatrale

Quali erano le attività proposte nella pratica? In che cosa consistevano gli interventi che venivano attuati dagli animatori? Eugenia Casini Ropa^[58] ci viene in aiuto enumerando una serie di tecniche espressive che lei riferisce al lavoro svolto in particolare con bambini e ragazzi:

Dalla drammatizzazione [...] all'ideazione, costruzione e uso di burattini, pupazzi, maschere che mediano e favoriscono psicologicamente la comunicazione del bambino con l'esterno; dalla pittura e il disegno presi spesso a spunto di partenza, perché tecniche note e familiari, verso l'uso di altri moduli espressivi, il modellaggio, il collage, la scultura con l'utilizzazione dei materiali più vari e inconsueti, alla costruzione di grandi strutture organizzate (luoghi immaginari, quartieri, città) che richiedono un forte impegno collettivo; dall'uso del linguaggio parlato in tutte le sue forme ormai codificate dalle comunicazioni di massa [...] alla sua versione scritta fissata attraverso la stampa secondo le tecniche più svariate; dall'uso creativo della musica e del canto con l'invenzione di fantasiosi strumenti musicali «poveri» e di canti liberi, all'utilizzazione dei più moderni mezzi tecnici di riproduzione del suono e dell'immagine come macchine fotografiche, magnetofoni, cineprese e videotape. Costante appare la volontà di fornire al ragazzo la conoscenza del maggior numero possibile di mezzi attraverso cui esprimersi con il duplice scopo di esautorare il linguaggio scritto e parlato dalla sua istituzionalizzata funzione di canale privilegiato della trasmissione culturale che lo rende privilegio di classe e di recuperare la globalità del processo conoscitivo e pedagogico e la sostanziale unità della persona umana.^[59]

Si aggiungono inoltre le attività elencate da Giuliano Scabia^[60] nel racconto dell'intervento svoltosi a Trieste, poiché danno uno spaccato completo e variegato delle modalità pratiche che si possono considerare come la summa delle molteplici esperienze dell'Animazione effettuate con ogni fascia d'età e tipologia sociale: «Tali modi costituiscono un bagaglio nato attraverso molteplici esperienze nel giro di parecchi anni, realizzate con gli adulti e coi ragazzi in paesi e quartieri urbani, in diverse regioni d'Italia».^[61]

1• Laboratorio (aperto). 2• Lo schema vuoto (il progetto). 3• Trasformazione dello spazio. 4• La storia principale. 5• Drammatizzazione della storia principale. 6• Giganti. 7• Corpo interno del gigante. 8• Giornale murale. 9• Il quotidiano (il volantino). 10• Le riviste (ai reparti / di casa in casa / di porta in porta). 11• Teatro vagante. 12• Drammatizzazione. 13• I burattini. 14• Biografie dei burattini. 15• I vestiti dei burattini (sartoria). 16• Il viaggio

col burattino. 17• Sagome (dipinte). 18• Il teatrino. 19• La pedana. 20• Cartapesta. 21• Attrezzi. 22• Disegno e pittura. 23• Grandi fogli. 24• La lettura pubblica dei disegni. 25• I disegni cantati. 26• I disegni drammatizzati. 27• I disegni in serie. 28• Il disegno collettivo. 29• La votazione colorata. 30• Ritratti. 31• La pittura delle porte. 32• Il manifesto a tema. 33• I manifesti «per» la città. 34• Fondali. 35• Le lettere. 36• Libri. 37• I libri cantati. 38• I libri drammatizzati. 39• Il cantastorie. 40• I canti liberi. 41• Le canzoni d'occasione. 42• Le canzoni tradizionali. 43• Gli strumenti (musicali). 44• Musica libera. 45• Le armonizzazioni collettive. 46• Le opere. 47• Il ballo. 48• Correi musicali. 49• Il cavallino che va per il mondo (ristrutturazione spaziale dello stimolo principale). 50• Il progetto (fantastico) del viaggio. 51• L'attraversamento di un luogo. 52• Bandiere. 53• Le azioni mimiche. 54• Gli oggetti reinventati. 55• Gli oggetti sospesi. 56• Il Paradiso Terrestre (la metafora dello spazio quotidiano). 57• Le costruzioni in legno. 58• La fotografia. 59• Il registratore. 60• L'offset. 61• Le storie personali. 62• L'amplificazione reciproca. 63• Spontaneità (spontaneismo, teatro della spontaneità). 64• Il corpo. 65• Toccare, toccarsi. 66• Gruppo, lavoro di gruppo, lavoro a gruppi. 67• L'assemblea. 68• La proiezione verso l'esterno. 69• La festa. 70• La cultura del manicomio (la cultura di un luogo).^[62]

Ognuna di queste attività viene "descritta" brevemente senza entrare troppo nei particolari perché: «l'elenco potrebbe pericolosamente diventare una trattazione precettistica e chiusa, ho preferito una descrizione aperta, che suggerisca e provochi possibili altre forme e usi di questi e altri modi del comunicare».^[63]

La progettazione degli interventi, infatti, era demandata direttamente all'anima-tore o ad un gruppo di animatori che, adattandosi al contesto di presa in carico, mettevano in atto le attività non seguendo una metodologia unica e prestabilita. Dall'esperienza dell'anima-tore/artista dei primi tempi (grosso modo dal '68 al '78) nacquero dei "modi del comunicare" personali e non uniformi dal punto di vista progettuale e metodologico poiché cuciti ad hoc sulla realtà in cui nascevano con, però, uno scopo comune: animare il gruppo e condurlo verso una presa di posizione di fronte alla realtà e alle problematiche della propria società.

Infatti, attraverso le parole di Gian Renzo Morteo e Loredana Perissinotto, ricordiamo che:

L'animazione, questo era chiaro, si muoveva su tutt'altro piano: essa tendeva alla presa di coscienza della propria individualità, al recupero delle facoltà personali atrofizzate dall'ambiente (facoltà intellettuali, affettive e fisiche), al riconoscimento del rapporto tra in-

dividuo, gruppo e territorio, alla riscoperta del bisogno di esprimersi al di là delle forme stereotipe e quindi reinventandone i modi. [...] Dietro a tutto ciò c'era evidentemente la convinzione che il teatro, il vero teatro non fosse ormai più quello che il mercato dello spettacolo continuava a propinare. Si pensava ad un teatro concepito come un sistema di "gesti" (nell'accezione brechtiana del termine) motivati da realtà profonde individuali e collettive. È doveroso precisare che ad un simile modello di animazione (molto più definito sul piano concettuale che non nei suoi possibili riflessi operativi: e questo è il vero problema di fondo) non si giunse se non gradualmente, riflettendo sulle esperienze empiriche che si venivano facendo e in particolare confrontandole col pensiero di autori come Léon Chancerel, Walter Benjamin, Moreno e Jerzy Grotowski.^[64]

Dunque esperienze empiriche che avevano una forte accezione sia di tipo formativo che di tipo artistico. Tale processo educativo e pedagogico che si attuava attraverso la forma artistica si fondava su un preciso concetto che Franco Pasatore, riferendosi al suo lavoro nella scuola e nei quartieri, descrive come segue:

Per noi invece il concetto di animazione è legato al significato di educazione in senso marxista: animare vuol dire educare la persona a prendere coscienza di sé, del rapporto con gli altri, dell'ambiente che la circonda, ad appropriarsi degli strumenti culturali che fanno dell'uomo il protagonista creativo e modificatore della realtà.^[65]

La pratica educativa e formativa, negli interventi dell'Animazione teatrale storica, sia di quelli più spontanei, sia di quelli più organizzati si qualificavano dunque come interventi politici volti a rompere, contrastare e cambiare la cultura delle istituzioni nelle quali si inserivano; come afferma Gaetano Oliva, infatti, la "vera animazione" è qualcosa di più della libera attività espressiva, essa:

Ha luogo quando il gruppo esprime se stesso e, a partire dall'identificazione di una problematica o di un bisogno comune, arriva a prendere coscienza di sé, della propria storia, della propria condizione sociale attraverso un'inchiesta, un confronto, una verifica [...]. Per questo l'Animazione Teatrale ha avuto un così largo utilizzo nella scuola: ha permesso l'introduzione e lo sviluppo di una dimensione culturale nuova che ha rinnovato i contenuti principali, gli interessi e le finalità della scuola stessa. La scuola diventa quindi luogo di trasmissione non solo di contenuti culturali e sociali, ma anche di una capacità di porsi criticamente di fronte a tali contenuti trasmessi ogni giorno dalla società in cui viviamo.^[66]

L'Animazione teatrale si poneva, quindi, come un «nuovo modo di concepire, trasmettere ed elaborare cultura»^[67] (e da



▲ Franco Basaglia cerca di rompere il cancello dell'Ospedale psichiatrico di Trieste per fare uscire Marco Cavallo, 1973.

qui la forte relazione con la scuola); ma anche, se non soprattutto – entrando nelle fabbriche, nei quartieri, nei manicomi – come uno strumento artistico mosso da un preciso intento rivoluzionario: ovvero quello di muovere le persone verso l'azione politica per cambiare la società. Si riporta di seguito un articolo di Giuliano Scabia, nel quale l'artista riportava un resoconto su uno degli spettacoli da lui coordinato nel decentramento torinese nel 1970:

Il teatro per un giorno ha ritrovato a Corso Taranto una delle sue funzioni originarie, di strumento di aggregazione della comunità intorno ai suoi problemi fondamentali. Ci era stata proibita la palestra (per motivi politici) e don Pietro Gallo e don Fredo Olivo, parroco e viceparroco, due preti «nuovi» ci hanno messo a disposizione la loro baracca della Resurrezione (dove spessissimo avvengono le assemblee di quartiere, e dove vengono ospitati anche i gruppi spontanei extraparlamentari). La sera dello spettacolo c'erano un po' tutti: i comunisti della 32ª sezione, alcuni di *Lotta continua*, dell'*Unione*, ecc., tutti intervenuti nel dibattito; e soprattutto la gente del quartiere. Il teatro fungeva da ponte e da introduzione a un discorso politico più generale, già in atto.[...] Il teatro non arrivava dall'alto e dall'esterno, ma si collegava a una precisa situazione di lotta, esaltandola. La comunità ricostituita (a volte non sembrava più di essere a Torino ma in una piazza del sud) prendeva posizione, muoveva accuse, rispondeva, interrogava, decideva azioni politiche.^[68]

Nelle parole di Giuliano Scabia riecheggiano due precisi elementi di lavoro: da un lato la questione politica, dall'altra quella artistica. Sono due poli della questione che nell'Animazione coesistevano in maniera sempre differente e precaria; in questo altro intervento Giuliano Scabia chiariva con estrema lucidità il problema:

L'autonomia della ricerca nasce da un atto di fiducia nella dialettica, nella capacità di un gruppo di intellettuali (ma preferirei usare sempre il termine di «militanti di base») di

approfondire il proprio discorso politico non dandolo per scontato e chiuso, e senza fare mai allo stesso tempo della cattiva arte (come fu il realismo socialista) o della cattiva politica (come è ad esempio ogni politica di tipo fideistico e dogmatico). L'autonomia di ricerca porta alcune questioni metodologiche di fondo, appare come la condizione irrinunciabile per un effettivo lavoro di tipo nuovo, e soprattutto, dato che si parla di teatro, per un lavoro teatrale di tipo nuovo diretto ad un pubblico nuovo. Si tratta di instaurare un rapporto fecondo con quello che tradizionalmente si chiamava pubblico e che io preferirei chiamare «i noi stessi» [...] quindi con i compartecipi di un'azione teatrale che è prima di tutto un'azione politica: un rapporto di scambio e, perché no, di «turbandamento reciproco». Si tratta soprattutto di fare del teatro di ricerca politica d'avanguardia, che sia vivente, immerso nel corpo vivo della società: un teatro che viva delle contraddizioni, *il teatro della contraddizione...*

Mi sembra che sia un lavoro allo stesso tempo di ricerca politica d'avanguardia e se vogliamo usare un termine che non mi piace «formale». Ecco dunque: un teatro che porti alla luce le contraddizioni, le analizzi spietatamente, impietosamente. Le contraddizioni di fondo della società, le contraddizioni nostre di fronte a questa società, le nostre profonde contraddizioni di uomini appartenenti alla sinistra.^[69]

Dalle parole di Scabia si evince il tentativo di coniugare la ricerca artistica con l'intervento politico senza scadere in una arte di propaganda. Emerge un tipo di intervento che vuole muovere all'azione politica e che non rinuncia ad una prospettiva artistica ma che non si chiude nella ricerca dell'arte per l'arte.

In questa visione da una parte troviamo un'azione politica che accompagna, mette in risalto, stimola, amplifica, rafforza, spinge attraverso la comunicazione artistica a trasformare la società, dall'altro c'è l'arte a tutti gli effetti, un progetto per un nuovo teatro. Questo intreccio verrà poi ribattezzato negli anni successivi teatro popolare di ricerca^[70].

Riportiamo di seguito due esempi di intervento di Animazione teatrale che, in linea con quanto sopradescritto, hanno effettivamente mosso un cambiamento tale da modificare la realtà preesistente in cui si sono insediati.

Nella città di Busto Arsizio, in provincia di Varese, Franco Passatore con il suo gruppo di animatori nel 1974 attua un intervento presso la scuola speciale Maria Montessori^[71]. Il periodo storico è complesso poiché dal '70 in poi lo Stato inizia a promulgare le prime leggi in favore di un inserimento nella scuola cosiddetta "normale" di bambini dichiarati invalidi civili (o handicappati) salvo per i casi più gravi che rimanevano di competenza delle scuole "speciali"^[72]. Così, anche la scuola speciale Maria Montessori di Busto, si trova in difficoltà poiché dall'ospitare bambini difficili, o come si diceva allora, caratteriali, disadattati o semplicemente figli di immigrati, l'utenza cambia lasciando il posto a bambini/ragazzi psicotici o affetti da gravi disturbi e disabilità. Gli insegnanti non erano preparati e Passatore viene chiamato, insieme ad altri esperti, per fornire nuovi strumenti espressivi alla scuola^[73].

Passatore e i suoi partono con un primo intervento che avrà poi il titolo di *La festa della grotta del gatto con gli occhiali blu* dove principalmente indagarono con gli insegnanti, i bambini e i genitori sul concetto di normalità e uguaglianza, per poi, gli anni successivi, allargare l'intervento al quartiere e alla città intera con *Il gatto arriva (vediamo chi scappa)!*. Franco Passatore riporta l'esito di tale intervento:

Con questo quartiere (e cioè con alcuni membri del Comitato di Quartiere, alcuni insegnanti della scuola normale e un gruppo spontaneo di giovani che qui opera) abbiamo alcune riunioni di preparazione. Si decide di arrivare alla festa con già una serie di richieste e iniziative, individuate al fine di porre delle *basi concrete* per realizzare un inserimento degli ospiti della scuola speciale nel quartiere.

DOCUMENTO SULL'EMARGINAZIONE:

I firmatari di questo documento, riuniti su invito delle insegnanti della Scuola speciale, hanno iniziato un lavoro di analisi del problema dell'emarginazione, in quanto l'hanno riconosciuto come problema di fondo ritrovabile in tutte le strutture sociali e in particolare nel quartiere e nella scuola. [...] Dal confronto con la Scuola speciale, alcune componenti della scuola normale e organismi del quartiere, si sono evidenziati alcuni bisogni particolarmente urgenti della zona. Si ritiene indispensabile continuare la collaborazione iniziata con la festa di quartiere *Il gatto arriva (vediamo chi scappa)!*, primo momento di sensibilizzazione e partecipazione collettiva al problema, intraprendendo un'azione comune,

finalizzata ad ottenere dall'Amministrazione Comunale alcune indispensabili strutture per il quartiere:

1. Locali di incontro e di dibattito, a disposizione della popolazione adulta e infantile.
2. Spazi verdi: *organizzati* (vedi riapertura del parco Robinson); *liberi* (in particolare si richiede la recinzione e l'attrezzatura del parco di villa Gagliardi).
3. In particolare per la scuola:
 - a. Uso della piscina;
 - b. Miglioramento della refezione;
 - c. Alcune modifiche strutturali, architettoniche della scuola (vedi palestra e sala giochi);
 - d. Collaborazione stabile con gli animatori, non limitata all'interno della scuola, ma a beneficio di tutto il quartiere.^[74]

Non ci si è dunque limitati alla formazione degli insegnanti o ad un intervento educativo attraverso l'arte all'interno della scuola. Non ci si è fermati all'organizzazione di un evento spettacolare artistico. L'arte, e la sua potenzialità comunicativa, ha avviato un processo di presa di coscienza più ampio che si è allargato al quartiere dove scuola, famiglie, insegnanti, liberi cittadini sono stati mossi ad una azione politica guidata da ideali ben precisi e condivisi, con la finalità di modificare la struttura sociale cittadina e migliorare la qualità della vita di tutti.

Un secondo intervento di Animazione teatrale esemplificativo ben più noto è quello di Giuliano Scabia svoltosi pressappoco negli stessi anni del precedente nel manicomio di Trieste. Quelli erano gli anni in cui Franco Basaglia, direttore del manicomio, impostò grandi cambiamenti in un senso di apertura dell'istituto verso l'esterno e di dissoluzione del concetto di manicomio-lager. Sotto la guida di Scabia nasce un laboratorio nel quale medici, infermieri, ricoverati si autodefinirono "artisti" e realizzarono in gruppo, nel laboratorio P del reparto abbandonato, un gigante di cartapesta ben presto diventato il simbolo dell'apertura del manicomio: Marco Cavallo. Per la sua creazione e per la sua "azione" scenica fuori dal manicomio furono coinvolte persone da tutta Trieste, e anche da fuori, per dare una mano, discutere, dipingere, disegnare, fotografare, partecipare ai laboratori manuali e alla costruzione del cavallo azzurro.^[75]

Scrivete a tal proposito Umberto Eco:

Se volete è la storia di un esperimento di animazione, e per di più in un ospedale psichiatrico. Ma è anche un progetto nuovo di teatro. Ed è un manuale di comunicazione alternativa. Infine è un libro di estetica, perché suggerisce cosa potrebbe diventare la pratica artistica in una società non repressiva.^[76]



▲ Marco Cavallo

Come è noto quella esperienza diede il suo contributo all'emanazione di una legge, la numero 180 del 13 maggio 1978^[77], meglio conosciuta come legge Basaglia, che mise la prima pietra sulla strada della chiusura degli istituti manicomiali e l'istituzione del Servizio Sanitario Nazionale. L'azione artistica ha accompagnato l'azione politica contribuendo ad una grande svolta per la società italiana di quegli anni.

4 • La figura dell'animatore e le sue contraddizioni

Con l'istituzionalizzazione del fenomeno si viene a delineare una nuova figura professionale, quella dell'animatore. Chi era e quali erano le sue caratteristiche?

Se ci atteniamo a quanto scritto precedentemente si deduce che, in generale, l'animatore, sia esso uomo o donna, fosse una figura che, in contrapposizione con i ruoli autoritari messi in discussione dalla contestazione del '68, si proponeva come un conduttore che in modo democratico e maieutico rendesse protagoniste le persone che costituivano il gruppo in cui operava. Il suo compito era quello di fornire i mezzi espressivi e le tecniche per indurre una riflessione ed elaborare una nuova visione della cultura, della società, della politica ecc. da parte del gruppo.

Ce lo conferma Sergio Missaglia^[78] – esponente lombardo di quella seconda Animazione teatrale che istituzionalizzandosi sentì la necessità di delineare tale figura professionale attraverso un percorso di formazione – la cui esperienza è riferita per la maggior parte al mondo dell'infanzia e alla formazione di adulti, con la seguente definizione:

Chi è dunque l'animatore? Un promotore di creatività, uno stimolatore e coordinatore che sta coi ragazzi per scoprire in loro e in se stesso l'attitudine all'immaginazione, alla fan-

tasia, per svilupparne gli effetti, in una serie di attività che comportano, anche sul piano tecnico, conoscenza e utilizzazione di diversi linguaggi – gesto, parola, musica, colore ecc. – e “nessuna delle quali (attività) sia intesa come trattenimento o svago al confronto di altre ritenute più dignitose”, attività cioè considerate alla “pari”. Assieme alla comunità (gruppo, classe, interclasse) l’animatore è co-creatore di valori e di cultura.^[79]

Ma che tipo di figura professionale era? Artista? Docente? Educatore? La definizione della figura professionale dell’animatore va collocata nella complessità del contesto a cui appartiene e al configurarsi di un’animazione sempre più settoriale, specializzata e specifica. Gli interventi di Animazione in Italia, infatti, dalla sua nascita sino al 1975 circa, erano stati per lo più sporadici, affidati all’iniziativa degli Stabili che promuovevano un teatro di ricerca e ai gruppi indipendenti che si andavano costituendo. Dal ’75 in poi possiamo ritrovare i primi documenti ufficiali e le delibere degli enti locali torinesi che approvano attività di animazione nella scuola, istituiscono e affidano servizi di estate ragazzi, centri d’incontro giovanili e per anziani a cooperative o istituzioni che si occupano di progetti di animazione, fino ad arrivare alla progettazione di attività più complesse di animazione nei quartieri. Si crea quindi, al moltiplicarsi delle realtà che propongono progetti di animazione, la necessità di operatori, animatori appunto, che entrassero a far parte delle équipes professionali deliberate dagli enti locali e demandate agli enti appaltatori.^[80] ARCI (associazione ricreativa culturale italiana), nel panorama torinese, era uno di quegli enti che facevano parte dell’animazione organizzata attraverso l’associazionismo e che collaborava con gli enti locali. Quando definiscono la figura dell’animatore lo fanno con queste parole: «Per l’esattezza, si tratta di insegnanti, attori, scenografi o pittori che hanno messo in discussione il proprio ruolo codificato di docenti o di uomini d’arte e di palcoscenico».^[81] Quindi si parla di professionisti che provengono sia dall’ambito artistico sia da quello pedagogico, che scelgono di vivere la loro professione in modo differente. In che senso differente? Gian Renzo Morteo e Loredana Perissinotto intervengono a chiarire: «Il modello originario dell’animatore è quello di un artista-operatore-sociale-culturale (non per niente si è molto parlato di teatro), quindi una figura che trasferisce talune prerogative e modalità operative tipiche dell’artista nell’ambito del servizio e viceversa [...].

Per contro le tecniche di animazione possono, con relativa facilità, diventare un ambito mentale e una metodologia operativa in grado di espandersi di là dei confini dell’animazione intesa in senso stretto».^[82] Gli autori intendevano tale espansione nel fatto che gli esponenti del mondo pedagogico, come gli insegnanti, si erano via via qualificati in un senso artistico amatoriale poiché gli animatori, lavorando a stretto contatto con loro, avevano trasferito ad essi le metodologie operative derivate dal mondo artistico. Quindi, riferendosi ad un modello di animatore originario (per convenzione potremmo collocarlo temporalmente tra il 1968 e la fine degli anni ’70 del Novecento) queste figure professionali vivevano la loro professione in modo diverso poiché coloro che arrivavano dal mondo artistico si erano aperte al mondo pedagogico e viceversa, mettendo in discussione ognuno il proprio ruolo contaminandosi reciprocamente.

Un esempio emblematico a dimostrazione di ciò è la collaborazione di Franco Passatore e del M.C.E.^[83] (Movimento di Cooperazione Educativa): fu uno dei primi interventi di animazione^[84] nella scuola nel 1968 dove Passatore e i suoi collaboratori coadiuvarono le attività degli insegnanti della M.C.E. portando nelle attività didattiche la drammatizzazione, la danza, la musica, il canto libero, i burattini, la manipolazione. Con il tempo gli insegnanti si resero conto che fosse necessario ampliare il loro campo dei linguaggi espressivi e per questo seguirono stages e corsi di formazione diventando loro stessi animatori della loro classe.^[85]

Sorge quindi un’altra domanda: quando la figura dell’animatore si professionalizza, come viene a collocarsi nelle istituzioni? Quale figura “altra” si viene a delineare successivamente, ossia alla fine degli anni ’70 del Novecento?

Nel 1978 Giuliano Scabia scriveva:

La figura dell’animatore, quasi sempre «esperto» proveniente dall’esterno della scuola per dar vita ad un momento privilegiato in cui la comunità dei ragazzi può dare libero sfogo alle proprie esigenze creative ed espressive, si propone come un problema di primo piano. Eliminando l’autoritarismo e il conseguente timore del giudizio, l’animatore tende a realizzare l’abolizione sostanziale dei ruoli adulto-bambino e si offre con totale disponibilità alle esigenze comunicative del gruppo. È la proposta di una dimensione nuova per la formulazione educativa, di una nuova figura di educatore che fonda il suo intervento pedagogico sui bisogni e gli interessi reali e profondi del ragazzo desunti

dall’osservazione e guidati dall’estrinsecazione attraverso l’offerta di materiali e tecniche per l’espressività. L’eccellenza del momento liberatorio ma fugace stimolato dall’animatore con finalità dimostrative, dovrà essere coerentemente trasformata nella quotidianità di una scuola vissuta in modo diverso, per sfuggire al pericolo dello sterile scatenamento di uno spontaneismo fine a se stesso. Sarà compito dell’insegnante [...] farsi animatore della propria classe instaurando un rapporto educativo che prefiguri la partecipazione del ragazzo, reso consapevole e padrone dei propri mezzi creativi ed espressivi, all’elaborazione della propria «cultura».^[86]

Possiamo notare che alla fine degli anni ’70 del Novecento, forse perché l’attuazione dei progetti di animazione avevano sempre luogo con più frequenza presso contesti scolastici e sociali, inizia a farsi strada l’idea di un nuovo tipo di figura educativa, attento ai bisogni degli utenti, a loro completa disposizione e che utilizzasse metodologie e tecniche legate all’espressività.

Nel 1979 l’assessore Fiorenzo Alfieri nell’ambito di un incontro seminario sul tema del rapporto tra animazione e territorio sosteneva che «l’animatore non è un artista “puro” bensì un operatore al quale è affidato un compito e dal quale è lecito aspettarsi un servizio».^[87] Osserviamo che nell’immaginario istituzionale degli Enti Locali la figura dell’animatore inizia a svincolarsi dal carattere artistico per approdare al ruolo di operatore in generale di servizi.

Nel 1980 Francesco De Bartolomeis^[88], docente di pedagogia presso l’Università di Torino, inizia a sovrapporre la figura dell’animatore a quella dell’insegnante. De Bartolomeis, in particolare, negli anni ’70 del Novecento aveva indirizzato le sue ricerche con lo scopo di elaborare una pedagogia non tradizionale basata sul rinnovamento del rapporto allievo-docente e sull’importanza dell’auto-educazione, istituendo una sperimentazione che lo ha portato ad elaborare il “sistema dei laboratori”. Per mettere a punto questo sistema si è avvalso della consulenza di artisti, animatori, architetti e ricercatori. Egli affermava che l’esperto esterno da solo non era nelle possibilità di tenere monitorata la situazione del gruppo classe e che la figura più idonea a tale ruolo sarebbe dovuta essere lo stesso insegnante che di contro, però, non aveva gli strumenti poiché le competenze necessarie a svolgere le attività nei laboratori non erano presenti in nessun piano di formazione e aggiornamento.^[89]

Vito Piazza^[90], sempre nel 1980, è sulla stessa lunghezza d'onda ma aggiunge una proposta innovativa: l'istituzione di una nuova figura professionale, l'educatore.

Chi fa animazione. Uomini e donne che si sentono lavoratori della scuola, che rifiutano la qualifica ambigua di «funzionari dello Stato», che si aprono democraticamente ai problemi della società [...]. Tentiamo di tracciare ora l'identikit della persona concreta, fisica che, – date le nostre premesse – dovrebbe fare animazione teatrale. Abbiamo escluso il teatrante. Abbiamo detto che deve essere un professionista della scuola. L'insegnante, insomma, con un determinato contratto, che affondi la sua azione nel quotidiano. Per comodità di analisi schematizziamo le caratteristiche.

L'insegnante-animatore deve essere:

1. Giovane
2. Aperto
3. Democratico, antiautoritario, antirepressivo
4. Conoscitore della psicologia dell'età evolutiva
5. Aggiornato e preparato secondo la didattica viva
6. Un operatore sociale (rapporto scuola-territorio)
7. Esperto di tecniche di animazione
8. Dotato di entusiasmo e di inventiva
9. Un leader naturale
10. Preparato politicamente

Queste le doti. Ma dubitiamo che un individuo che assommi in sé simili doti faccia l'insegnante. Più facile che sia un manager. O un politico «nuovo». Ma non per questo dobbiamo scoraggiarci e rinunciare a pensare che sia impossibile una nuova professionalità [...].

L'educatore, persona drammaticamente viva, cresce con il suo tempo. È il portato di una certa cultura e di certe esigenze che danno a lui la sua dimensione umana. Non è un computer. L'educatore – nel mondo moderno – è un operatore che pone delle scelte riflesse, un uomo che – al di là della sua professionalità – tende a far liberi gli altri liberando se stesso [...]. Una scuola nuova deve essere formata da una équipe di educatori. Questo naturalmente ipotizza una formazione professionale di tipo nuovo, una diversa impostazione del «curriculum studi».^[91]

Ricordiamo che in quegli anni il percorso di studi riservato agli insegnanti era svolto attraverso la Facoltà di Magistero con il corso di Diploma di Laurea quadriennale in Pedagogia. Si inizierà a parlare di Scienze della Formazione e Scienze dell'Educazione negli anni '90 del Novecento e ad oggi (2020), con grande dibattito, si sta ancora definendo la figura professionale dell'educatore.

Tornando alla figura professionale dell'animatore osserviamo che dal 1980 si configurano 3 filoni di pensiero per la sua definizione:

- 1• L'animatore è un operatore socio-culturale con competenze artistiche ed espressive;
- 2• L'animatore è una nuova figura educativa con competenze sia di tipo pedagogico che artistico ed in genere è un consulente/esperto esterno;
- 3• L'animatore è l'insegnante stesso, che acquisisce gli strumenti necessari per espletare tale compito nel suo quotidiano.

Di fatto sappiamo che, per le notizie che si sono analizzate e i curriculum delle persone che si sono definite animatori portando avanti storicamente l'Animazione, l'ultima via è stata percorsa prevalentemente dagli insegnanti di M.C.E. o da quegli insegnanti che hanno deciso di acquisire strumenti utili alla loro didattica scegliendo di formarsi per loro libera iniziativa. Sono proprio questi gli anni in cui Eugenia Casini Ropa ci ricorda che:

Il ministero della Pubblica Istruzione, gli assessorati all'Istruzione e alla Cultura, i maggiori Teatri Stabili, la Biennale di Venezia, l'ARCI assumono animatori, promuovono a ritmo sostenuto convegni, rassegne, corsi di animazione per insegnanti, inseriscono l'animazione nei programmi per il decentramento, nel doposcuola e nel tempo pieno, la inquadrano nei programmi scolastici e nei bilanci di gestione [...]. E in questo passaggio viene perdendo i suoi caratteri più specificatamente pedagogici e teatrali ed assumendone altri più ampiamente culturali e antropologici, esprimendo la tendenza a farsi indirizzo di ricerca culturale, atteggiamento pragmatico

nell'esercizio della propria professionalità (e nei campi più diversi) e prospettiva nuova del ruolo dell'intellettuale nella società.^[92]

Per il resto il ruolo professionale dell'animatore era stato perlopiù quello di una figura ambigua che si muoveva in una commistione tra le prime due vie: un operatore socio-culturale con competenze artistiche ed espressive che si interfacciava con le istituzioni sotto forma di consulente/esperto esterno, o alle volte sotto forma di dipendente nel momento in cui faceva parte di équipe istituzionalizzate (come ad esempio centri d'incontro giovanili in gestione ad enti comunali o a soggetti appaltatori dei servizi). In effetti tutto ciò rispecchiava coerentemente l'ambigua definizione del fenomeno Animazione, di cui si è detto in precedenza, e a cui corrisponde un'altrettanta fumosa definizione della sua figura professionale.

Con l'istituzionalizzazione del fenomeno Animazione di questi anni, avviene la proliferazione dei servizi e la necessità, per i gruppi che si occupavano di animazione di organizzarsi sotto forma di associazioni o cooperative per poter concorrere a bandi pubblici e portare avanti progetti che già erano in essere o acquisirne altri. Aumenta la richiesta di animatori ma si riscontra un calo della qualità dell'operato a causa di una frettolosa e scarsa formazione. Sempre la Casini Ropa afferma a questo proposito: La loro preparazione è però frequentemente affrettata e approssimativa, frutto di «corsi» di pochi giorni o di volenterosa quanto pericolosa improvvisazione, per cui essi si limitano ad applicare diligentemente le istruzioni apprese dai vari manuali in commercio o ad usare il lavoro coi bambini come palestra di esperienza personale senza alcuna vera attenzione alle esigenze particolari dei gruppi di ragazzi coi quali operano. Sono questi i forse inevitabili portati negativi dell'espansione rapida dell'animazione e della sua istituzionalizzazione che, con il già ricordato dissolversi della specificità teatrale, contribuiscono oggi a far sì che alcuni «capi storici» – da Passatore alla Perissinotto – e molti altri gruppi più o meno giovani, attuino un impenso ritorno al teatro per i ragazzi. Pare riaffermarsi infatti, nella prospettiva del recupero di una perduta identità teatrale di tipo professionale, il valore del «prodotto» che si affianca, senza negarlo, al lavoro di animazione.^[93]

L'istituzionalizzazione della fine degli anni '70 del Novecento pare essere la causa del declino del fenomeno dell'Animazione tanto che Giuliano Scabia nel 1978 affermò: «L'animazione teatrale è davvero "morta" con la sua istituzionalizzazione dando ragione alla critica più

radicale che la vedeva fenomeno congeniale e funzionale al sistema? O vive ancora ma trasformata in atteggiamento culturale? O ha saputo creare zone di esistenza autonome?»^[94]

A posteriori si può rispondere alle domande di Scabia. Non dobbiamo, infatti, dimenticare che, in questo panorama, contemporaneamente andavano a definirsi anche le animazioni "specialistiche": ricordiamo l'animazione pedagogica, didattica, terapeutica, ricreativa, espressiva, culturale, ludico-motoria, assistenziale, sportiva, sociale ecc. che scelsero di specializzarsi non solo in un settore particolare ma anche sull'utilizzo di tecniche artistico-espressive particolari come ad esempio la pittura, l'immagine, la musica, le nuove tecnologie, la danza, il teatro ecc. In coerenza ad ogni specializzazione nascono corrispondenti figure professionali: l'animatore sociale, l'animatore socio-culturale, l'animatore turistico, l'animatore socio-sanitario, l'animatore sportivo, l'animatore musicale, l'animatore psico-motorio ecc. Si assiste ad una frantumazione del fenomeno e della sua figura professionale, si perde così non solo la caratteristica teatrale che aveva inizialmente contraddistinto il fenomeno, ma con la specializzazione in linguaggi particolari, contrariamente a quanto si potesse immaginare, diventa più rarefatto anche l'aspetto artistico. Quindi l'animazione persegue nel vivere come atteggiamento, come predisposizione culturale, come approccio metodologico ma perde completamente tutto quello che la rendeva forte ed attuale, ossia la connessione con l'aspetto politico e sociale. Sono state proprio le condizioni di rottura con il "vecchio" sistema di valori, le condizioni politiche e sociali caratteristiche del Sessantotto, che favorirono la sua nascita. Perdendo la finalità di cambiamento culturale, politico e sociale attraverso le arti, l'Animazione come movimento perse il suo senso, si frantumò e si concluse^[95] proprio nel suo passaggio da atto politico-estetico a "servizio", come afferma Piergiorgio Giachché:

C'era una volta l'animazione teatrale, e da qualche parte magari c'è ancora. La sua breve storia teatrale è stata oscurata dalla sua geografia sociale. Oggi è un servizio esteso e invadente, ieri era un'esigenza artistica precisa e importante. La trasformazione – o il tradimento, a seconda dei punti di vista – è stata segnalata in tempo, ma la cultura di massa e la società democratica non hanno raccolto né l'allarme né tanto meno la scomunica; anzi, non vedevano l'ora che l'arte si facesse da parte per poter disporre di un nuovo fattore e di un nuovo settore del proprio mercato, pardon "progetto".

Invece la prima animazione aveva ambizioni e faceva rivoluzioni di una certa importanza, almeno per quelli che facevano o che fruivano teatro, e sarebbe bene ricordarne – sia pure in sintesi – il senso o forse i due sensi in cui si è spesa e da cui ha tratto qualche guadagno [...]. La prima stagione dell'animazione teatrale ha esplorato da subito due vie: una si è coniugata con il *gioco* e si è immersa nell'isola dell'infanzia, l'altra si è combinata con il *rito* e si è mossa verso il continente degli adulti. Erano anni in cui la pedagogia e l'antropologia erano due dimensioni rinnovate o ritrovate, due discipline quasi coincidenti e nemmeno divise per classi d'età. L'animazione teatrale – è bene ricordarlo e rivendicarlo – non è nata come un trucco per la sopravvivenza del teatro o come una trovata per piazzare spettacoli semplici e artisti deboli. È stata invece il prodotto esuberante e il processo di conquista di un teatro in grande stato di salute, che credeva di potersi sviluppare e di doversi proiettare negli atti e nei fatti della vita sociale. C'è stato un momento in cui il teatro era diventato importante non solo per quei vertici di teoria e di regia che sono giustamente ricordati come i maestri, ma anche per la proliferazione e la generosità di quei "gruppi di base", che insieme facevano "la somma degli attori": attori intenti a riprodursi prima che a produrre, e attenti più al processo artistico che al prodotto spettacolare, più alla cultura teatrale da rifondare, da sviluppare, da diffondere che alla società del teatro così com'era ancora concepita e istituzionalizzata (e come è ancora adesso). Il teatro – quel teatro "terzo" che per un periodo non è stato secondo a nessuno – si sentiva dunque così forte, nella sua

povertà e nella sua differenza, da esplorare altri spazi e conquistare altri tempi. Intanto, gli spazi allora canonici e politici della scuola, fabbrica, quartiere, ma poi anche gli spazi dimenticati delle campagne e delle montagne e quelli vietati dei manicomi e delle prigioni... [...]. L'animazione teatrale non avrà fatto gran che, ma in quella prima stagione ha promosso il tempo festivo e lo spazio liberato dove e quando e per quanto gli è stato possibile.^[96]

SIMONA MAMONE

Laureata in Scienze dei Beni culturali presso l'Università Statale di Milano, si è specializzata conseguendo il master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità" presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Educatrice alla teatralità, performer, educatore professionale socio-pedagogico.

NOTE

- [1] La prima parte del presente articolo - L'Animazione teatrale: riflessioni e contraddizioni del fenomeno - è curata da Simona Mamone. • [2] Gaetano Oliva, nato a Rivoli nel 1957, è stato un giovane allievo di Giuliano Scabia nell'esperienza di animazione teatrale promossa da quest'ultimo negli anni Settanta a Torino - zona Mirafiori Sud (Cfr. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni Editore, 1973). Attore e regista, è docente di Teatro d'Animazione, Drammaturgia e Storia del Teatro e dello Spettacolo nella Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, sedi di Milano, Brescia e Piacenza; è coordinatore didattico del Master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità" della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; è Direttore Artistico del C.R.T. Centro di Ricerche Teatrali "Teatro-Educazione" del Comune di Fagnano Olona. • [3] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, Arona, Editore XY.IT, 2017, p. 79. • [4] Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro*, Milano, Bompiani, 1987. • [5] Cfr. Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit. pp. 37-101. • [6] Gian Renzo Morteo (Rivarolo Ligure, Genova, 23 settembre 1924 – Torino, 27 agosto 1989). Dal 1969 al 1982 è stato docente di Drammaturgia e Storia dello Spettacolo presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino per inaugurare, nell'anno 1969/70, l'insegnamento di Storia del Teatro presso la locale Facoltà di Magistero. Nel 1972, con il medesimo incarico, passò alla Facoltà di Lettere e Filosofia, sempre presso la stessa Università. Nel 1954 ebbe inizio la sua collaborazione alla rivista "Il Dramma" che proseguì in modo continuativo fino al 1958. Dal 1955 divenne collaboratore della casa editrice Einaudi per la quale, tra l'altro, nel decennio '60/70 sarà redattore della Collana di teatro. Dal 1957 al 1975 (con una interruzione tra il 1971 e il 1973, dovuta a divergenze sulla gestione culturale del teatro) lavorò presso il Teatro Stabile di Torino. Tra i diversi incarichi fu a lungo addetto alle attività culturali, membro della direzione collegiale" (1968/70) e Direttore del Centro Studi (1973/75). Collaboratore della Biennale di Venezia, dal 1974 al 1977 fu membro della Commissione per il Teatro. Nel 1979, grazie a una convenzione tra Comune e Università di Torino, fondò e diresse il Centro di Documentazione per la Animazione che oggi porta il suo nome. Negli anni '80 accettò la direzione del rinato Festival di Chieri e fondò il periodico "Linea teatrale" che diresse sino al 1989. Nel corso della sua carriera Gian Renzo Morteo ha svolto un'intensa attività di traduttore e presentatore di testi teatrali. Come saggista si è occupato principalmente di letteratura drammatica, poetiche e tecniche teatrali, scenotecnica, scenografia e animazione teatrale. In tale veste ha lavorato per numerose riviste e numerosi editori tra i quali, oltre al già citato Einaudi si ricordano: Cappelli, Casini, Dell'Albero, Emme, Musolini e Rizzoli. • [7] Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, Torino, Musolini Editore, 1980, p. 7. • [8] Piergiorgio Giachché (Perugia, 1946) è un antropologo, scrittore e saggista italiano. È stato docente di Antropologia del teatro e dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia interessandosi al "teatro di gruppo" e allo "spettatore teatrale". Dal 1981 al 1990 è stato membro del comitato scientifico dell'*International School of Theatre Anthropology* diretta da Eugenio Barba. È autore di saggi sulla politica culturale e sulla cultura teatrale pubblicati su numerose riviste specializzate. • [9] Piergiorgio Giachché, *Politica culturale e cultura teatrale, in Il gioco del teatro. 30 anni di Animazione Teatrale*, Prima fila n. 49 novembre 1998, p. 14. • [10] Roberto Alonge, nato a Torino il 29 aprile 1942, docente di Storia del Teatro presso l'Università di Torino. Ha insegnato come *Visiting Professor* nelle Università di Saint-Etienne, Clermont-Ferrand, Besançon, Lione, Lille, Paris 3, ed è stato ripetute volte direttore di dipartimento, presidente di corso di laurea, preside di Facoltà, presidente dell'associazione dei docenti universitari italiani di Teatro. Ha promosso la nascita del DAMS (Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo) presso l'Ateneo torinese, ed è stato membro del Consiglio di Amministrazione del Teatro Regio di Torino e presidente dell'IRRE (Istituto Regionale Ricerca Educativa) del Piemonte. Ha fondato nel 1988 la rivista teatrale trimestrale "Il castello di Elsinore", nel 2002 la rivista pirandelliana "Angelo di fuoco" e nel 2004 la rivista di scandinavistica dello spettacolo "North-West Passage". Ha diretto, in collaborazione con Guido Davico Bonino, la grande opera Einaudi *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, in 4 volumi (2000-2003). • [11] Roberto Alonge, *Il tempo della palinodia, in Il gioco del teatro. 30 anni di Animazione Teatrale*, cit., p. 9. • [12] Cfr. Serena Pilotto, *La drammaturgia nel teatro della scuola*, Milano, LED, 2004. • [13] Lodovico Mamprin, Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Roma, Bulzoni editore, 1977, p. 17. • [14] "Sipario", n. 247, novembre 1966, pp. 2-3. • [15] *Ibidem*. (Cfr. Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia*, Torino, Einaudi, 1977, p. 135). • [16] Lodovico Mamprin, Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Roma, Bulzoni editore, 1977, pp. 27-28. • [17] Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: il gioco drammatico*, Arona, Editore XY.IT, 2010, p. 170. • [18] Franco Passatore (Milano, 9 aprile 1929 – Torino, 26 aprile 2019), attore e regista. Milanese, aveva mosso i primi passi, all'inizio degli anni Cinquanta, in alcuni spettacoli diretti da Strehler al Piccolo Teatro, *Morte di Danton* di Büchner, *L'oro matto* di Silvio Giovaninetti, *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti, *Enrico IV* di Shakespeare. Aveva quindi iniziato una lunga collaborazione con lo Stabile di Torino, interpretando fra l'altro *La resistenza* di Arturo Ui di Brecht con la regia di Gianfranco De Bosio, nel '61, *Sciaro senza paga* e *Il re muore* di Ionesco, entrambi con la regia di José Quaglio, nel '62 e '63, *Giorni felici* di Beckett con la regia di Roger Blin, nel '65, e poi il grandioso *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus con la regia di Ronconi, nel '90. Come regista era stato attivo soprattutto sul fronte del teatro per ragazzi. Scrive Renato Palazzi: «Ebbe un ruolo determinante nella nascita dell'Animazione Teatrale. Negli anni a cavallo del Sessantotto,

Passatore, che delle iniziative per il mondo dell'infanzia era stato un pioniere e un elemento trainante, aveva avvertito all'improvviso l'esigenza di una svolta, di una rottura dello schema consueto che vedeva i bambini spettatori passivi di prodotti confezionati per loro da compagnie di adulti, per tentare invece la strada di una teatralità di cui fossero soggetti e protagonisti i bambini stessi. Il passaggio dagli spettacoli alle cosiddette "spettacolarizzazioni", non consisteva nell'utilizzare – come qualcuno faceva – gli strumenti del teatro per studiare meglio le materie scolastiche o per imparare una tecnica recitativa: anzi, al contrario, il lavoro di Passatore e del suo compagno di avventura di allora, Silvio Destefanis, mirava a scatenare la creatività spontanea dei bambini, senza vincoli o finalità strumentali. I presupposti su cui si fondava l'attività del gruppo Passatore-Destefanis, poi divenuto – con l'ingresso di altri componenti, Ave Fontana, Flavia De Lucis, Diego Maj – Teatro Gioco Vita, erano chiari: all'adulto toccava solo il compito di stimolare, con le parole, con la sistemazione dell'ambiente, con alcuni oggetti d'uso, l'immaginario dei bambini, offrendo loro tutt'al più i materiali, carta, stoffa, forbici per tagliare, necessari a tradurre le proprie fantasie in azioni concrete. Tutto il resto era affidato a una libertà espressiva che non doveva essere in alcun modo condizionata o indirizzata a un esito programmatico. I procedimenti elaborati da Passatore e Destefanis – che avrebbero presto trovato una vasta diffusione in Italia, dando vita a modelli di interventi diversi da parte di vari operatori, da Loredana Perissinotto a Remo Rostagno, da Giuliano Scabia al musicista Sergio Liberovic – usciva dall'ambito ristretto di una semplice prassi pedagogica per acquisire un valore prettamente politico: in linea con le ideologie anti-autoritarie di quegli anni, voleva essere una messa in discussione radicale e in qualche modo definitiva del ruolo della scuola, dell'insegnante come depositario del sapere, dei meccanismi della trasmissione culturale, una drastica presa di posizione contro «la repressione del sistema educativo». Le riflessioni su questo tema, approfondite anche in diversi suoi libri, si rivolgevano soprattutto alle maestre, riguardavano in primo luogo le dinamiche formative. Ma Passatore si proponeva al tempo stesso di destabilizzare e minare alla base le strutture portanti del teatro: il suo obiettivo era quello di innescare una creatività diffusa che travolgesse le categorie artistiche codificate, attore, autore, regista, ma anche pittore o fotografo, che superasse e scavalcasse l'idea stessa di professionismo, offrendo a chiunque gli strumenti per esternare pubblicamente i propri vissuti e le proprie emozioni» (Renato Palazzi, *In ricordo di Franco Passatore*, 14 agosto 2019, in <http://delteatro.it/2019/05/14/in-ricordo-di-franco-passatore/>). • [19] Claudia Allasia, Gian Renzo Morteo, *Per un dibattito sull'animazione in L'animazione*, «Quarta parete», quaderni di ricerca teatrale, diretti da Ruggero Bianchi e Gigi Livio, stampatori editore, Torino, 1975, p. 19. • [20] Cfr. *Note bibliografiche sui collaboratori in*: Ivi, p. 30 s. • [21] Ivi, p. 16. • [22] Cfr. *Note bibliografiche sui collaboratori in*: Ivi, p. 30 s. • [23] Ivi, p. 13. • [24] Cfr. *Note bibliografiche sui collaboratori in*: Ivi, p. 30 s. • [30] *Ibidem*. • [31] Ivi, p. 9. • [32] Ivi, p. 24. • [33] Ivi, p. 8. • [34] Cfr. *Note bibliografiche sui collaboratori in*: Ivi, p. 30 s. • [35] Ivi, p. 22. • [36] *Ibidem*. • [37] Claudia Allasia si è laureata in Storia del Teatro con Gian Renzo Morteo, con il quale ha dato vita nel 1973 alla Biblioteca di Animazione Teatrale del Teatro Stabile. Nel 1972 per conto del Teatro Stabile di Torino svolge attività di animazione teatrale nel quartiere Basse-Lingotto in cooperazione con il pedagogista Gianni Grupponi ed alcuni allievi della S.F.E.S. (Scuola Formazione Educatori Specializzati). Partecipa come docente e coordinatrice ai corsi di animazione teatrale che il T.S.T. organizza per gli insegnanti negli anni 1972-73, 1973-74, 1974-75. È stata docente di attività espressive, animazione teatrale, espressione corporea e gestuale presso la S.F.E.F. della Provincia di Torino. Negli anni '70 e '80 si è occupata di discipline del corpo tra spettacolarità e formazione al Middlesex Politecnico di Londra e al Teatro Stabile di Torino. Ha pubblicato *Manuale aperto di animazione teatrale* (Torino, Musolini, 1976) e *Teorie e Modi del Corpo*, Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1984. Dal 1991 è stata critica di danza del quotidiano La Repubblica - Torino. • [38] Claudia Allasia, Gian Renzo Morteo, *Per un dibattito sull'animazione in L'animazione*, cit., p. 3. • [39] Ivi, p. 4. • [40] *Ibidem*. • [41] Gian Renzo Morteo, Giovanna Mo-

retti, Loredana Perissinotto, Anna Sagna, *L'animazione come propedeutica al teatro*, Torino, Giappichelli editore, 1977, pp. 11-12. • [42] Ivi, pp. 6-7. • [43] Ivi, p. 8. • [44] Ivi, p. 9. • [45] Ivi, pp. 14-16. • [46] Da Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit., pp. 183-184. • [47] Gian Renzo Morteo, Giovanna Moretti, Loredana Perissinotto, Anna Sagna, *L'animazione come propedeutica al teatro*, cit., p. 16. • [48] Ivi, pp. 16-17. • [49] Loredana Perissinotto, attrice e insegnante e animatrice teatrale ha partecipato all'intera parabola del teatro scuola e, più in generale, dei rapporti fra teatro, arte, formazione ed educazione, fino alla costituzione dell'associazione nazionale AGITA... per il teatro nella scuola, nel sociale, di cui è attualmente presidente (Cfr. Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2004; Loredana Perissinotto, *In Ludo. Idee per il teatro a scuola e nella comunità*, nuova edizione aggiornata, Perugia, Ed. Corsare, 2013). • [50] Loredana Perissinotto intervistata nell'articolo Claudio Facchinelli, *Per una didattica teatrale*, Sipario n.566 maggio 1996, pp. 52-57. • [51] Cfr. Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit., 1980, p. 44. • [52] Giuliano Scabia, Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, Rimini-Firenze, Guarraldi editore, 1978, p. 35. • [53] Franco Passatore, *Animazione dopo*, Rimini-Firenze, Guarraldi, 1976, p. 30-31. • [54] Cesare Scurati, *Animare per formare*, in «Animazione ed espressione. Tempo sereno», n. 199, a. XXXIV, 1996, p. 260. • [55] Ave Fontana co-fondatore nel 1971 insieme a Franco Passatore, Silvio Destefanis e Flavia De Lucis – ai quali dal 1972 si affiancò Diego Maj – della compagnia Teatro Gioco Vita, la quale nata sotto l'impulso di una forte motivazione politica ed intellettuale fu una delle prime esperienze del movimento dell'animazione teatrale (Cfr. Cristina Grazioli, Teatro Gioco Vita. Biografia, «Sciami» nuovoteatro.madeinitaly.sciami.com, 2016). • [56] Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit., pp. 39-40. • [57] Cfr. Giuliano Scabia, Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, cit., • [58] Eugenia Casini Ropa (Bologna, 29 giugno 1939) è un'accademica e saggista italiana. Già docente di Storia dello spettacolo, dal 1992 al 2009, è stato professore associato di Storia della danza e del mimo presso il DAMS dell'Università di Bologna. Studiosa del teatro e della danza del Novecento, è cofondatrice e curatrice della rivista *Teatro e Storia* e curatrice di collane editoriali quali *I libri dell'icosaedro* (Ephemeria, Macerata) e *Danza d'autore* (L'Epos, Palermo). Iniziatrice con Franca Zagatti del progetto *Educar danzando* per l'introduzione della danza nella scuola, è attualmente presidente dell'Associazione Nazionale Danza Educazione Scuola (D.E.S.), che promuove la danza in ambito pedagogico e sociale. • [59] Ivi, p. 32. • [60] Giuliano Scabia è nato a Padova nel 1935; scrittore, poeta, drammaturgo e narratore dei propri testi è protagonista di alcune tra le esperienze teatrali più vive degli ultimi decenni. Ha fatto parte del Gruppo63 ed è stato uno degli iniziatori del Nuovo Teatro scrivendo lo spettacolo *Zip-Lap-Lip-Vap-Mam-Crep-Scap-Plip-Trip-Scrap* e la *Grande Mam alle prese con la società contemporanea*, per la regia di Carlo Quartucci, presentato alla Biennale di Venezia nel 1965. Partendo dalla scrittura, ha realizzato diverse esperienze di animazione teatrale: le azioni teatrali di decentramento nei quartieri di Torino (Cfr. Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, e Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Ets, 2012), le azioni in Emilia-Romagna e in tutta la pianura padana attraverso l'insegnamento aperto e diffuso partendo dalla sua cattedra di drammaturgia al DAMS di Bologna (dal 1972/73 al 2004/05; azioni descritte in *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974 e in *Dire fare baciare*, Firenze, La casa Usher, 1981 e nei più di 50 "quaderni di drammaturgia" redatti insieme ai collaboratori/studenti). Una famosa situazione è quella realizzata a sostegno del superamento della logica manicomiale presso l'Ospedale Psichiatrico di Trieste nel 1973 col gigantesco cavallo azzurro (Marco Cavallo), con Vittorio e Franco Basaglia. Il cavallo di cartapesta, la cui storia è raccontata nel volume dallo stesso titolo del 1976, divenne simbolo del desiderio di libertà di parte degli internati nell'Ospedale Psichiatrico (Marco Cavallo, *Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Torino, Einaudi, 1976). • [61] Giuliano Scabia, Marco Cavallo, *Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, cit., p. 180. • [62] Ivi, pp. 180-195. Per brevità si sono riportati solamente i titoli delle attività, nel testo Giuliano Scabia fornisce per ognuna di esse una piccola descrizione. • [63] Ivi, p. 180. • [64] Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit., pp. 17-18. • [65] Franco Passatore, *Animazione dopo*, cit., p. 32. • [66] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria, cit.*, pp. 91-93. • [67] Ivi, p. 89. • [68] Giuliano Scabia, *Verso l'inizio di un teatro organico*, in *Rinascita* - anno XXVII - n. 22 - 29 maggio 1970. • [69] Giuliano Scabia, *Teatro dello scontro e della contraddi-*

zione, in «Ubu», l. n.1 dicembre 1970. • [70] Cfr. Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 110 s. • [71] Cfr. Franco Passatore, *Animazione dopo*, cit. • [72] Cfr. Gazzetta Ufficiale, legge n.118 del 30 marzo 1971, nuove norme in favore dei mutilati ed invalidi civili. • [73] Cfr. Franco Passatore, *Animazione dopo*, cit. • [74] Ivi, pp. 177-179. • [75] Cfr. Giuliano Scabia, Marco Cavallo, *Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, Einaudi, Torino, 1976. • [76] Umberto Eco, articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* il 6 luglio 1976 e ripubblicato successivamente in: Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*, Bompiani, Milano 1977. • [77] Cfr. Legge 13 maggio 1978, n. 180, *Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori*. • [78] Sergio Missaglia, nato a Lissone (1932-1993), laureato in giurisprudenza, Diplomato presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, di cui fu successivamente docente; attore presso il Teatro San Babila di Milano; già coordinatore del "Corso per animatore teatrale" presso la Civica scuola di arte drammatica "Paolo Grassi" di Milano, nel 1981 fondò la Civica Scuola di Animazione Pedagogica e Sociale sempre a Milano (Csaps), scuola che gli consentì di dare forma concreta alle sue convinzioni sulla funzione pubblica e sociale dell'espressione teatrale e dove riuscì a rispondere alla crescente domanda di aggiornamento soprattutto da parte di insegnanti ed operatori scolastici. • [79] Cfr. Sergio Missaglia, *L'animazione teatrale. Ipotesi teoriche ed esperienze scolastiche dal 1971 al 1975*, dispensa Biblioteca Civica di Saronno, p. 5. • [80] Cfr. Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit. • [81] Ivi, p. 170. • [82] Ivi, p. 187. • [83] Il MCE è nato in Italia nel 1951 sulla scia del pensiero pedagogico e sociale di Célestin ed Elise Freinet. All'indomani della guerra, nel momento di pensare alla ricostruzione, alcuni maestri quali Rino Giovannetti, Mario Lodi, Nora Giacobini, Arturo Arcamanno, Giuseppe Tamagnini, Anna Fantini, Aldo Pettini, E. Codignola e più tardi Bruno Ciari, Mario Lodi, Alberto Manzi, Albino Bernardini e tanti altri in Italia e all'estero (Paul Le Bohec) si unirono attorno all'idea di una cooperazione solidale che diviene crescita e integrazione sociale. Non si è trattato solo della introduzione e utilizzazione di alcune tecniche di base, ma di dare vita a un movimento di ricerca che ponga al centro del processo educativo i soggetti, per costruire le condizioni di un'educazione popolare, in quanto garanzia di rinnovamento civile e democratico. (Cfr. <http://www.mce-fimem.it/segreteria/chiamo/>; Olimpia Di Stefano, *Breve storia del Movimento di Cooperazione Educativa (M.C.E.)* <http://www.psychomedia.it/pm/gripind/education/hist-mce.htm>). • [84] Cfr. Giuliano Scabia, Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, cit. p.27. • [85] Cfr. Ivi, p. 76. • [86] Ivi, p. 31. • [87] *Ibidem*, p. 187. • [88] Francesco De Bartolomeis, pedagogista italiano (nato a Pelicciolo, Salerno, 1918), professore di pedagogia nell'università di Torino dal 1956 al 1988. Si è occupato, fra l'altro, dei problemi della scuola attiva, di psicopedagogia dell'infanzia e dell'adolescenza, di riforma della scuola. Tra le sue opere: *Introduzione alla didattica della scuola attiva* (1953); *La pedagogia come scienza* (1953); *Il bambino dai tre ai sei anni e la nuova scuola infantile* (1968); *La ricerca come antipedagogia* (1969); *Scuola a tempo pieno* (1972); *Psicopedagogia e didattica nella programmazione educativa* (1978); *Produrre a scuola* (1983); *L'arte contemporanea e noi. L'amore è figurativo o astratto?* (1994); *La scuola nel nuovo sistema formativo* (1998); *La tridimensionalità nell'arte contemporanea* (2004); *Riflessioni intorno al sistema formativo* (2004); *Arte oggi: il nuovo, il banale, l'offensivo* (2007). • [89] Cfr. Gian Renzo Morteo, Loredana Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, cit. • [88] Vito Piazza è ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione e autore di numerosi e innovativi testi di pedagogia e metodologia didattica, oltre che di fortunate opere narrative. Da anni si occupa con successo di formazione e aggiornamento degli insegnanti. • [90] Vito Piazza, *Animazione teatrale nella scuola dell'obbligo*, Circolo Culturale «C. Perini», Marsilio Editori, Venezia, 1980, pp. 69-71. • [91] Giuliano Scabia, Eugenia Casini Ropa, *L'animazione teatrale*, cit., pp. 33-34. • [92] Ivi, p. 35. • [93] Ivi, p. 36. • [94] Nel 1980 «Scena», una delle riviste più significative del "movimento teatrale" di quegli anni, decise di togliere la parola "animazione" dal sottotitolo della sua testata e di pubblicare un manifesto che ne decretava pubblicamente la "morte" (Cfr. Remo Rostagno, in: *Catarsi. Teatri della diversità*, n. 49-50, giugno 2009, (Cfr. P. IV della sez. Documenti). • [96] Cfr. Piergiorgio Giacchè, La parabola dell'animazione teatrale, in *Il teatro salvato dai ragazzini*, a cura di Debora Pietrobono e Rodolfo Sacchetti, Edizioni dell'asino, Roma 2011; pp. 46-65 (ripubblicato in PLANETARIUM. Osservatorio sul teatro e le nuove generazioni, 16 maggio, 2017 <http://www.teatroragazziossessoratorio.it/2017/05/16/la-parabola-dellanimazione-teatrale-di-piergiorgio-giacche/>

PARTE II

DALL'ANIMAZIONE TEATRALE ALL'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ^[97]

1 • L'Animazione teatrale: radice dell'Educazione alla Teatralità

Una delle evoluzioni scaturite dall'Animazione teatrale storica è l'Educazione alla Teatralità, la quale riprende e riformula alcune delle istanze proprie dell'Animazione integrandole con altri aspetti e prospettive teatrali Novecentesche ricontestualizzando questo complesso corpus pratico-teorico all'interno della società contemporanea e dei nuovi saperi e studi; afferma a proposito Gaetano Oliva:

Parlare di Educazione alla Teatralità significa mostrare come la tradizione si è modificata nel corso delle diverse esperienze del nuovo teatro del Novecento – le ricerche dei registi pedagoghi, le scoperte dei pedagogisti teatrali e le esperienze degli animatori teatrali – confrontandola e trasformandola alla luce dei saperi, delle conoscenze, delle scoperte maturate nel dibattito interdisciplinare, scientifico e culturale contemporaneo.^[98]

In particolare è di fondamentale importanza approfondire la questione educativa-pedagogica che nell'Animazione era stata adottata come strategia e mezzo ma mai come fine:

Dagli anni Novanta in poi si è verificato un rinnovamento, un totale ripensamento delle metodologie e delle motivazioni fondamentali che avevano portato negli anni Settanta, e fino a metà degli anni Ottanta, a utilizzare il teatro come strumento educativo. Oggi è essenziale che la pratica pedagogica del teatro possa essere verificata scientificamente, che si abbiano molto chiari gli obiettivi, le finalità e le metodologie da utilizzare. Solo in questo modo il teatro, in qualità di strumento educativo, può assumere un'attendibilità, una forte valenza nei confronti delle svariate proposte da più parti fornite alle agenzie educative.^[99]

L'Animazione teatrale è, insomma, una delle radici dell'Educazione alla Teatralità, la quale riprende e sviluppa diversi concetti teorici ed elementi pratici della prima; di fondamentale importanza da analizzare risultano essere i seguenti elementi:

- 1) il teatro come arte multidisciplinare;
- 2) il valore culturale e sociale del processo artistico;
- 3) la centralità della ricerca artistica;
- 4) il laboratorio teatrale;
- 5) la figura dell'operatore culturale.

1.1 • Il teatro come arte multidisciplinare

Innanzitutto l'Animazione teatrale sviluppava una concezione aperta di "teatro", un'azione performativa aperta costantemente all'incontro con le diverse arti: «L'animazione è stata utilizzata per favorire l'espressività (di tutti i linguaggi che accompagnano il verbale); la creatività; la ludicità (come gioco, festa, gratuità); fisicità (del corpo e della natura) e socialità (come relazione e unione d'individui e comunità), attraverso un metodo basato sulla ricerca e sul lavoro».^[100] L'Educazione alla Teatralità individua nel termine *teatralità* la capacità di agire della persona creativa attraverso tutti i linguaggi artistici (movimento, voce, parola e scrittura, immagine, musica, pittura, scultura, new media, ecc.). Se l'Animazione storicamente si è aperta in tante differenziazioni delle quali quella teatrale è una delle sue possibilità, l'Educazione alla Teatralità, al contrario, ha nel suo corpus teorico la centralità del riconoscimento e dell'accettazione della dimensione creativa come multidisciplinare. Quello che è determinante è l'acquisizione da parte della persona della capacità di azione creativa, indipendentemente dal linguaggio utilizzato, ma anzi esplorando il più possibile pluralità dei linguaggi in vista di una capacità sociale e relazionale consapevole sempre più viva, fresca, immediata, emotivamente soddisfacente, realizzante.



1.2 • Il valore culturale e sociale del processo artistico

L'Animazione Teatrale «opera per la crescita degli individui con una particolare attenzione ai bisogni dell'uomo e della polis; per queste ragioni potrebbe essere considerata anche una pratica sociale e politica».^[101]

Anche l'Educazione alla Teatralità valorizza l'arte come luogo politico (non partitico né ideologico) ma come forma di discussione sociale, riflessione critica, dibattito democratico, luogo di indagine della società per comunicare e mettere in luce problematiche, tematiche, desideri, utopie; questo sia nella forma del laboratorio sia per quanto riguarda la performance (pensata come momento finale del laboratorio).

L'Educazione alla Teatralità promuove in definitiva una democratizzazione dell'arte: ovvero un'arte di tutti e per tutti, non elitaria, non rinchiusa in logiche economiche, organizzative e merceologiche ma basata sulla filosofia dell'*Arte come veicolo*, strumento per il recupero e la valorizzazione della dimensione umana e relazionale della persona; dunque per un'Arte umanizzante, non come attività di produzione di merce da consumare, ma come pratica di relazioni da costruire e ricostruire faticosamente nell'incontro tra uomini.

È importante sviluppare una seconda considerazione sul tema, per quanto riguarda il valore politico e sociale, si può affermare che uno dei limiti più grandi dell'Animazione teatrale era quello di essere legata a una condizione storico-politica precisa, come afferma Gaetano Oliva:

L'Animazione teatrale [...] puntava a una concezione educativa del teatro basata sulla possibilità di discussione, di espressione delle proprie idee, di rapporto con la società e di valutazione di problemi intrinseci. Il teatro era considerato un fare attivo, una possibilità di partecipazione alla cultura, un modo di scoprire e capire i cambiamenti del mondo. L'Animazione Teatrale aveva però un limite: era una pratica educativa strettamente legata, connessa al preciso momento storico e politico in cui è nata e si è sviluppata. Con il trascorrere del tempo e con l'evoluzione della situazione sociale e culturale – che vede il raggiungimento di alcuni obiettivi nel mondo del lavoro e della scuola, viene meno la partecipazione politica dei cittadini e l'espressione di una forte esigenza di contrastare un mondo non più a misura d'uomo e con ciò si affievolisce anche la forte valenza culturale ed educativa dell'Animazione Teatrale.^[102]

Ugualmente le sue istanze possono ancor oggi essere da spunto di riflessione – se opportunamente rimodulate – per pensare e ripensare ad un teatro che vuole entrare in contatto al sociale. In questo senso l'ottica da riprendere e ripercorrere è quella del cambiamento e quella dello sviluppo di un pensiero critico e dunque non dogmatico.

Basterebbe rileggere Mario Lodi per comprendere come l'Animazione, anche quella più pedagogica ma che utilizzava il teatro come mezzo, fosse politica in quanto posizionata *contro* la società del tempo:

La condizione dello scolaro somiglia a quella dell'operaio della grande fabbrica. L'operaio lavora alla catena di montaggio senza partecipazione perché la motivazione di quel che fa gli è estranea, egli si sente ed è solo un congegno passivo che non può né creare né decidere, ed ha accettato quel mestiere perché gli occorre una busta paga per sopravvivere. Lo scolaro, in una scuola autoritaria fondata sui voti, studia perché ci sono i voti, se strappi il voto dalle mani dell'insegnante, tutto il castello crolla. È come strappare le armi nelle mani di uno stato oppressivo [...]. Lo schema entro cui si forma lo scolaro è semplice, funzionale, rigido e terribile: spiegazione, ripetizione, voto, dettato, tema, problema e voto. E tutto, dentro e fuori dalla scuola, è predisposto per neutralizzare il bambino come essere pensante.^[103]

Cambiano i tempi, i modi, le strutture sociali ed economiche, ma la carica rivoluzionaria di un intervento artistico e sociale nella scuola e sul territorio può rimanere lo stesso: dare gli strumenti ad ogni bambino, ad ogni persona per essere e diventare un cittadino critico e pensante, e, come concludeva negli anni '70 del Novecento Mario Lodi, «scoprire la realtà di un mondo da distruggere perché distrugge l'uomo»^[104] e allo stesso tempo «insegnare a discutere per decidere»^[105] ovvero per esercitare il proprio giudizio critico e saper scegliere. D'altronde sono le stesse ultime *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali 2016-2017 del MIUR*^[106] che sollecitano uno sguardo molto simile, con parole diverse, meno *contro*, se si vuole più costruttive, quando affermano che la finalità di un intervento teatrale in ambito educativo – e la stessa considerazione si può allargare sul piano sociale – è: «lo sviluppo di personalità libere, critiche e responsabili»^[107] e questo si può ottenere solamente attraverso la «progettazione di percorsi che pongono al centro del processo di apprendimento

l'allievo ovvero il suo talento, il suo pensiero, le sue emozioni. In sintesi: la sua individualità. Ciò perché possa avere consapevolezza di sé e gestire le proprie azioni, possa essere responsabile degli effetti rispetto al contesto di azione e, inoltre, possa sentire il bisogno di acquisire conoscenze e di cambiare il modo di rapportarsi alla realtà per raggiungere obiettivi prefigurati».^[108]

La differenza sostanziale si può riscontrare nella prospettiva di come realizzare questa utopia. L'Animazione Teatrale fondava il suo intervento primariamente sul gruppo: «Animazione teatrale significa presa di coscienza di sé da parte di un gruppo. Maturazione di un'esigenza espressiva, sperimentazione di una varietà di linguaggi, organizzazione e comunicazione di un discorso. Significa un radicale mutamento del modo di concepire e realizzare lo spettacolo teatrale e, nell'ambito dell'applicazione dell'animazione nella scuola, un rinnovamento delle strutture d'ascolto e di intervento».^[109]

L'Educazione alla Teatralità parte dallo sviluppo dell'individuo che agisce poi anche in un gruppo – un lavoro individuale in un lavoro di gruppo; questa filosofia educativa possiede una peculiarità molto interessante, non esclude il gruppo che rimane un valido aiuto e sostegno al processo di crescita della persona, ma promuove prima di tutto la capacità del singolo di saper-fare e saper-essere. Ogni persona deve prima di tutto raggiungere la consapevolezza della propria dimensione identitaria, fatto questo può agire in gruppi diversi sapendosi adattare e relazionare con tutti senza farsi schiacciare dai condizionamenti esterni degli altri. Agire *solo* nel gruppo significa, invece, rendere una persona potenzialmente attiva con *quel* gruppo in cui si "sente bene, a suo agio", ma questo non è garanzia che sappia poi incontrare altri gruppi, estendere quel ben-essere in altri contesti.

Estendere questo ragionamento ad un intervento sociale significa che agire oggi nel sociale, nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità, significa rimettere al centro della dimensione politica (fatta di pensiero critico, di capacità di confronto e di scelta) non solo la comunità ma la persona che vive nella comunità; persone libere e consapevoli creeranno una comunità libera e consapevole.

1.3 • La centralità della ricerca artistica

Propria dell'Animazione teatrale, in particolare della prima generazione di animatori era l'importanza dell'aspetto dei linguaggi; ricorda Piergiorgio Giacchè:

E – bisogna ricordare e sottolineare – sempre di *arte* del teatro si trattava, e non del suo uso strumentale o della sua funzione sociale. L'essere *strumento* era semmai la sua premessa motivazionale, e guadagnare una *funzione* appena la sua ricaduta. Ma in mezzo e nel profondo c'era la cultura e l'arte teatrale con il suo senso (liberatorio) o il suo non senso (provocatorio): il suo linguaggio da alimentare e da sperimentare, e il suo coraggio di rischiare... Per una posta in gioco che era perfezionare il suo *gioco* e far proliferare il suo *rito* (in altri termini, la sua Finzione e la sua Relazione), e – quando si trattava di un buon teatro e di una buona animazione – l'obiettivo del gioco e del rito era la sua arte.^[110]

La ricerca artistica è un elemento che nell'Educazione alla Teatralità si declina nella dimensione di *pedagogia teatrale*:

La pedagogia teatrale rappresenta una struttura fondamentale per l'arte, poiché permette all'arte di rigenerarsi e di ripensarsi come veicolo, ma anche, in continuità con la tradizione dei registi-pedagoghi, come rappresentazione che non è più concepita solo fine a se stessa, ma diventa parte di un vero e proprio processo creativo.^[111]

Ma ancora si riallaccia anche al concetto grotowskiano di *Arte come veicolo*: non si tratta appunto di pensare l'arte e la pratica pedagogica come l'acquisizione di modelli o di tecniche precostruite ma come uno spazio di ricerca attraverso e dentro i linguaggi nel quale ogni persona possa avere gli strumenti per poter far maturare il proprio io-poetico (l'arte in quest'ottica diviene un veicolo di autorealizzazione creativa della persona umana) e generare nuove forme di espressione artistica da poter poi condividere e mettere insieme a quella di altri – prima per la costruzione di un gruppo di creazione teatrale e poi per la condivisione di una comunicazione con lo spettatore.

Nell'Educazione alla Teatralità la ricerca vuole essere una Ricerca-Azione insieme scientifica (dei linguaggi), artistica (della tradizione teatrale), contemporanea ovvero capace di aprirsi contemporaneamente a sempre nuove forme teatrali capaci di confrontarsi con il presente e con le esigenze e i linguaggi delle nuove generazioni. Il lavoro pedagogico dell'arte teatrale in tal senso non si esaurisce e si chiude nel discorso didattico, l'arte non viene utilizzata solo come strumento per educare ma attraverso la forma pedagogica si trova anche un modo di rigenerare l'arte. L'Educazione alla Teatralità nella sua forma più matura non è solamente educazione alle arti espressive ma anche studio, ricerca e sviluppo delle arti espressive, come afferma Gaetano Oliva: «L'Educazione alla Teatralità si pone il duplice obiettivo di educare le persone attraverso le arti espressive, sia di educarle alle arti espressive sviluppando la creatività e l'espressività personale di ciascuno».^[112]

1.4 • Il laboratorio teatrale

Nell'Animazione teatrale intervento sociale ed esperienza artistica dovevano andare di pari passo, questo si sarebbe potuto ottenere solamente definendo bene il processo formativo della persona che agiva nei contesti di Animazione. Come si è visto la generazione degli animatori teatrali ha ripreso in parte l'insegnamento dei grandi registi-pedagoghi del Novecento che consideravano il teatro nella sua accezione di ricerca, di scoperta, di ritorno alle radici culturali per ciascuno. L'Educazione alla Teatralità, attraverso lo studio e lo sviluppo della pedagogia teatrale indaga maggiormente l'aspetto formativo e pedagogico sovrapponendo la ricerca teatrale novecentesca con

quella pedagogica all'interno di una precisa filosofia dell'arte teatrale, quella dell'*Arte come veicolo* di matrice grotowskiana.^[113]

La pedagogia teatrale dell'Educazione alla Teatralità si pone come mezzo per inventare e reinventare ogni volta (in ogni incontro, in ogni contesto, con ogni persona) un modo di promuovere la creatività, i linguaggi della comunicazione e lo sviluppo e la formazione della persona. I concetti che sviluppa in tal senso sono quelli di *attore-persona* e di *laboratorio delle arti espressive*.

Il concetto di attore-persona mette insieme l'aspetto artistico espressivo o meglio dire creativo come "spazio" di ricerca della persona, la quale nel processo creativo allo stesso tempo scopre se stessa sviluppando la sua capacità relazionale (secondo i pilastri della scienza della Formazione, un processo che mira a promuovere lo sviluppo del fare, del sapere, del saper fare per arrivare a saper essere) e allo stesso tempo acquisisce la capacità di *agire*, di *performare* nella vita come nelle arti arrivando a realizzare un proprio modello espressivo. Il luogo fisico e mentale dove avviene tutto questo è il laboratorio, che come afferma Gaetano Oliva:

Il laboratorio teatrale diventa il luogo in cui l'attore scopre se stesso come uomo, lavora su se stesso, sui propri limiti, e riesce a ridare senso anche alla relazione con se stesso, con i colleghi e con gli spettatori. L'attenzione di tutto il percorso teatrale si sposta quindi dal prodotto, dalla rappresentazione, al percorso di conoscenza e maturazione che l'attore fa su se stesso. Ciò che assume importanza per l'attore è il *processo* che parte da lui stesso, dal suo mettersi in gioco, dal suo sapersi ascoltare e scoprire. Il maestro [...] non insegna nozioni teoriche, ma accompagna l'attore nel suo processo di scoperta, di ricerca di nuovi mezzi per esprimere pensieri e sentimenti, lasciando a ogni allievo il compito di scoprirsi da solo e di percorrere il suo cammino di maturazione.^[114]

La scientificizzazione del processo formativo, ovvero la costruzione di un sapere interdisciplinare, di una metodologia specifica e di un'ottica progettuale dell'intervento creativo-psicopedagogico, è una delle evoluzioni più sostanziali dell'Educazione alla Teatralità la cui denominazione appunto muta il concetto politico-culturale animativo dell'anima-in-azione in quello pedagogico-culturale educativo senza per questo tralasciare l'importanza del sociale; afferma Gaetano Oliva:

Lo sviluppo del pensiero e della pratica pedagogica ha fatto in modo che, oggi, il teatro assumesse ancor più senso all'interno di un discorso educativo in grado di affrontare problematiche sempre nuove e sempre più complesse. Anche a livello terminologico l'attenzione si è spostata, ponendo l'accento sul termine "educazione" pone l'accento sulla necessità di mettere al centro l'uomo, la sua umanità e la sua dignità e, allo stesso tempo, di favorire la partecipazione alla propria cultura e il suo sviluppo.^[115]

1.5 • La figura dell'operatore culturale

Lo sviluppo degli studi sulla relazione, tra dimensione teatrale e intervento pedagogico, ha portato all'elaborazione di una nuova terminologia, afferma a questo proposito Gaetano Oliva: «Oggi la ricerca creativa utilizza una definizione composta da due termini: "Teatro-Educazione" affiancando al termine "teatro"; "teatrale"; "teatralità"; "arti espressive", creative e performative", il lemma "educazione"»^[116]. Non solo l'Educazione alla Teatralità sviluppa gli elementi dell'Animazione Teatrale, ma è anche vero che in parte se ne distacca arrivando a "superarla" concettualmente e metodologicamente. L'elemento di



discontinuità maggiore tra l'Animazione teatrale e l'Educazione alla Teatralità si trova nella figura dell'operatore. L'Animazione teatrale per lo più presentava la figura dell'animatore come un artista che entrava negli spazi sociali e nelle istituzioni coinvolgendo bambini, ragazzi, quartieri, "matti", operai, medici, insegnanti e costruendo con loro un processo creativo finalizzato ad un momento di comunicazione e dibattito; quelli che si sono occupati di animazione, afferma Gaetano Oliva, «hanno recuperato, inoltre, il campo della creatività come strumento da utilizzare per fini politici, per denunciare i problemi della società, per fare in modo che la gente si ponesse delle domande, che pensasse, che fosse portata a un atteggiamento critico nei confronti della società, nel senso di luogo d'incontro di avvenimenti fondato sulla dialettica e sulla contraddizione del far teatro in una precisa situazione storico-politica».^[117]

L'animatore teatrale, però, in qualche modo rimaneva lui, sempre lui, il detentore di una cultura artistica che in qualche maniera metteva a disposizione, ma senza condividere fino in fondo e comunque non in modo programmatico. Un altro punto era la sua formazione sul quale gli stessi animatori non furono mai concordi fino in fondo per modalità, risultati e prospettive. L'Educazione alla Teatralità, al contrario propone una figura precisa e delineata – l'educatore alla teatralità^[118] – che si declina come operatore culturale dalle molteplici competenze:

- attore-persona performer nell'ambito delle arti espressive;
- educatore nei contesti scolastici educativi, della marginalità e della disabilità;
- promotore di cultura per i territori.

L'Educazione alla Teatralità mira programmaticamente a formare "esperti interni" alle istituzioni, capaci proprio a partire dalla loro funzione e dal loro "essere presente quotidianamente" nella realtà di incidere con maggior forza e progettualità all'interno dei contesti. Sono essi i veri motori e promotori del processo pedagogico che vuole trasmettere ai soggetti – siano essi bambini, ragazzi, adulti, persone disabili, ecc. – gli strumenti per formarsi all'arte e attraverso le arti. Ed è a partire da questi che si possono – è auspicabile – creare nuove progettualità e sinergie con altri operatori artistico-pedagogici esterni per la creazione di una rete territoriale sempre più sinergica e capace di costruire e diffondere cultura. Tale definitivo superamento viene così analizzato da Gaetano Oliva:

Per questo l'educatore si deve porre come coscienza anticipante come chi, avendo già percorso il cammino che l'educando dovrà fare, non si sostituisce ad esso, ma lo accompagna lasciando all'allievo la possibilità di scoprire da sé la propria strada [...]. In questa prospettiva è necessario che l'educatore alla teatralità sia pienamente consapevole del percorso che l'allievo deve fare e abbia ben presenti gli obiettivi di tale processo. Alla base di questo compito sta la preparazione dell'educatore, la sua capacità di progettazione (progettare non significa programmare tutto il percorso dell'educando ma saper porre degli obiettivi finali, delle metodologie d'intervento e verificare che essi siano flessibili e adattabili alla soggettività di ogni allievo).^[119]

Lo sviluppo della scienza pedagogica ha così permesso una rivalutazione e un'applicazione più scientifica (che permette, cioè, di porre obiettivi e di saperli verificare anche in situazioni diverse) di tutte quelle arti che permettono all'uomo di raggiungere pienamente la propria umanità. Quindi il teatro come arte che riassume in sé tutte le altre arti (musica, danza, pittura, ecc.), può, a maggior ragione, essere considerato una pratica educativa va-

lida per ogni uomo, in ogni fase della sua vita [...]. L'intervento teatrale in ambito educativo è oggi possibile grazie a progetti che permettono l'identificazione di finalità e obiettivi specifici, la definizione di regole d'intervento e la presenza di momenti di verifica che possono essere generalizzati nei diversi ambiti d'intervento [...].

Il teatro, quindi, non può più essere considerato solo un'attività "animativa" – «attività che favorisce, stimola, amplia la partecipazione attiva dei cittadini alle attività che si svolgono su un territorio» (Cfr. Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna, 1988) – ma, soprattutto, attività che permette la crescita globale dell'uomo attraverso lo sviluppo delle sue caratteristiche verbali, fisiche, creative.^[120]

In conclusione: «Questo connubio, tra il mondo teatrale e quello educativo, si sostanzia di un'azione progettuale nella quale le pratiche teatrali mirano allo sviluppo dell'uomo come individuo e persona sociale. In questa visione l'Educazione alla Teatralità promuove una progettualità composita».^[121]

Conclusioni

Il rapporto di incontro, scontro, contaminazione tra le arti espressive e l'educazione è un filo rosso che collega tutta la ricerca teatrale del XX secolo e molta della ricerca pedagogica (*in primis* quella legata all'attivismo pedagogico). L'Educazione alla Teatralità, proprio per la sua natura interdisciplinare, si è occupata nella sua riflessione scientifica di operare una sintesi tra le due aree; in questo incrocio di fondamentale importanza sono state le esperienze, le pratiche e le teorizzazioni maturate dagli animatori teatrali.

Il risultato di questo processo è stato la dilatazione della nozione di "teatro"; nella cultura contemporanea, infatti, è possibile affermare l'esistenza di diversi teatri, uno di questi è appunto il Teatro-Educazione, un'area di ricerca-azione molto ampia, variegata e differenziata che si muove sull'interconnessione tra le tradizioni teatrali della pedagogia teatrale (in particolare quella dei registi-pedagoghi del Primo Novecento e dei pedagogisti teatrali del Secondo Novecento), gli studi delle scienze umane (pedagogia, psicologia, antropologia, filosofia) nell'ambito dell'espressività e della creatività e l'attenzione sociologica agli aspetti esistenziali (bisogni, aspettative, desideri) delle persone e delle comunità. Per quanto riguarda il rapporto Animazione teatrale ed Educazione alla Teatralità, si può affermare che la seconda è figlia della prima.

L'Animazione o meglio le animazioni teatrali – tante quante sono stati gli animatori – hanno aperto nuovi paradigmi molto interessanti: a) la "rottura" del mondo professionistico, per lo più ancora legato in Italia al meccanismo della compagnia di stampo Ottocentesco, con la creazione di nuovi gruppi, cooperative, dando la possibilità al mondo associativo di partecipare all'interno del mondo artistico; b) la definizione di un nuovo spazio di scrittura a favore di una dramaturgia contemporanea volta ad indagare le problematiche e le contraddizioni della società con la realizzazione di vere e proprie scritture collettive ad opera di gruppi sociali nuovi – operai, studenti, "matti", ragazzi, interi paesi; c) la frantumazione del concetto artistico e tecnico del teatro – fino all'eccesso che ha portato alla completa dissoluzione e scomparsa della nozione stessa di teatro – a favore di una domanda espressiva e teatrale di tutti e per tutti.

L'Educazione alla Teatralità riprende queste istanze e le loro contraddizioni cercando di ricomporre le singole esperienze dell'Animazione e degli animatori all'interno di un quadro teorico globale andando a rileggere riflessioni e pratiche alla luce della contemporaneità e delle evoluzioni storiche della società e dei saperi. L'Educazione alla Teatralità mette insieme – come la stessa denominazione fa intendere – i due poli, quello artistico e quello educativo che nell'Animazione teatrale avevano ancora un rapporto ambiguo, arrivando a formulare un concetto teatrale performativo dalla duplice valenza.

L'Educazione alla Teatralità è un modo di fare educazione e formazione, una pratica che educa all'espressività, alla creatività, alla consapevolezza del sé e della capacità relazionale e, allo stesso tempo, un modo di fare teatro, di intendere l'arte teatrale. Scrive Gaetano Oliva: L'efficacia di un teatro che si pone come luogo nel quale si imparano a sperimentare le azioni, un teatro attraverso il quale l'attuante è posto al centro, aiuta il processo di maturazione e di conoscenza. L'opera diventa un mezzo per approfondire aspetti di sé che sono rimasti inesplorati, per guidare l'individuo alla consapevolezza del sé e del presente, ma anche del futuro. Le azioni non sono mai isolate o frammentate ma fanno parte di un flusso continuo, si trovano in una comunità umana che è in cammino.

Diventa fondamentale, in questo quadro dell'arte come veicolo, una prospettiva progettuale che guidi la persona nel cammino della sua maturazione, facendo sì che si costruisca da sé un proprio metodo e un proprio

percorso.

Se l'arte è un veicolo e se non esistono modelli ma ciascuno è modello di se stesso, acquistano ancora più senso tutte le esperienze di "teatro"^[122].

L'azione performativa così concepita diventa dunque ricerca della formazione dell'uomo e la teatralità una pratica dove il saper-fare artistico coincide con il saper-essere della persona ponendosi nell'ottica filosofica-estetica di un'arte della relazione. Tale ottica non considera le arti espressive, performative e teatrali come fini a se stesse ma come strumenti per realizzare attività che si pongono uno scopo formativo (supportare la persona nella presa di coscienza del sé e nello sviluppo della propria capacità relazionale), sociale e culturale (la promozione di un'espressione creativa basata sulla potenzialità innovative del soggetto e del gruppo oltre e al di là delle forme stereotipate e convenzionali già presenti).

L'Animazione teatrale è stata, dunque, una matrice importante che ha incentivato la ridefinizione e lo sviluppo del "Teatro-Educazione" nella seconda metà del 1900; il Teatro-Educazione, afferma Gaetano Oliva, rappresenta però: «un cambiamento concettuale, che in continuità con le tradizioni delle ricerche novecentesche, trasforma le esperienze passate, in relazione ai bisogni della società, conducendole verso lo sviluppo di una nuova cultura teatrale».^[123] Da questo punto di vista, la finalità dell'Educazione alla Teatralità è proprio quella di cercare continuamente di promuovere nuove culture artistiche e teatrali adeguando costantemente la ricerca pedagogica e artistica alle necessità, ai bisogni e alle sensibilità delle nuove generazioni.

MARCO MIGLIONICO

Educatore alla teatralità, operatore culturale e performer teatrale; membro del C.R.T. "Teatro-Educazione" EdArtEs di Fagnano Olona; cultore della materia in Teatro di Animazione presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Brescia e Piacenza; tutor e docente del master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità", Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

NOTE

[97] La seconda parte del presente articolo – Dall'Animazione teatrale all'Educazione alla Teatralità – è curata da Marco Miglionico. • [98] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit. p. 101. L'Educazione alla Teatralità come ricerca scientifica nasce in Lombardia a partire dalla fine degli anni '80 del Novecento grazie alla ricerca del suo fondatore Gaetano Oliva, animatore teatrale, attore e storico del teatro capace di ristrutturare la propria esperienza (oltre che di trascenderla, in quanto disciplina ha un suo fondatore ma non si esaurisce nella concezione di quest'ultimo, ma si confronta con altre esperienze e altri saperi per arricchirsi continuamente e migliorarsi sia nel metodo sia dal punto di vista teorico) in quanto tradizione artistica ricollocandola all'interno di un dibattito inter-disciplinare composito. L'Educazione alla Teatralità è una scienza interdisciplinare che sviluppa il proprio pensiero attraverso la compartecipazione tra le arti performative, espressive e letterarie da un lato e le scienze umane dall'altro (in particolare: pedagogia, psicologia, sociologia, filosofia, antropologia). Scrive Gaetano Oliva: «In modo particolare, il teatro deve comunicare: con la pedagogia, scienza educativa per eccellenza che indaga l'uomo in quanto essere educabile e che fonda l'agire educativo nella relazione; con la sociologia, in quanto scienza che studia l'uomo in rapporto alla società in cui è inserito, indagandone quindi l'influenza e le caratteristiche; l'antropologia, perché scienza che studia l'uomo nella sua essenza e sotto diversi punti di vista (sociale, culturale, religioso, filosofico, artistico-espressivo); la filosofia, in quanto sapere che si pone domande e riflette sull'uomo attraverso un'indagine sul senso del suo essere; l'estetica, disciplina della filosofia che indaga il rapporto presente tra l'uomo e il bello sotto un'accezione artistica, scientifica, morale, spirituale; la psicologia, in quanto scienza che studia il comportamento dell'uomo sotto il profilo psichico/mentale e infine, ultime ma non da meno, tutte le discipline delle arti espressive. Grazie a questo dialogo interconnesso, l'uomo viene considerato in tutto il suo essere uomo» (Gaetano Oliva, *L'Educazione alla teatralità nella scuola media: arte e corpo*, in *Scuola e didattica*, rivista mensile, Brescia, Editrice la Scuola, 1° settembre 2013, anno LIX, p. 17 s.) • [99] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit., p. 97 • [100] Ivi, p. 88 s. • [101] *Ibidem*. • [102] Ivi, p. 97 s. • [103] Mario Lodi, *Il paese sbagliato. Diario di un'esperienza didattica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 21. • [104] Ivi, 471. • [105] *Ibidem*. • [106] Riportate da Gaetano Oliva in: Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit., pp. 553-574. • [107] Ivi, p. 557. • [108] Ivi, p. 556 s. • [109] Ivi, p. 88 s. • [110] Cfr. Piergiorgio Giacchè, *La parabola dell'animazione teatrale*, cit. • [111] Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Arona, XY.IT Editore, 2009, p. • [112] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit., p. 15 s. • [113] Cfr. Jerzy Grotowski, *Testi (1954-1998)*. Vol. 4: *L'arte come veicolo*, Firenze, La Casa Uscher, 2016. • [114] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit., p. 95 s. • [115] Ivi, p. 98. • [116] Ivi, p. 93. • [117] Cfr. Ivi, p. 96. • [118] Ivi, p. 94. • [119] Ivi, p. 98 s. • [120] Ivi, p. 100 s. • [121] Ivi, p. 94. • [122] Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, cit., p. 33. • [123] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit., p. 93 s.



FESTIVAL

DI ANTONIO CAPONIGRO

RIPARTIRE / RESTART!

– da Oliveto Citra –

► **LOTUS** di Piombino (LI) in **"Io sono qui"** nella foto in alto e **TUTTINSIEME** di Corridonia (MC) con **"La Cenerentola maritata"**

▼ **TEATRO DEI DIOSCURI** di Campagna (SA) in **"Kraken"**

Mai come ora, è un'espressione al passo con i tempi e piena di numerosi significati. Ripartito il **Festival Nazionale di Teatro contemporaneo e impegno civile e sociale**, giunto alla sua XXII edizione, con 5 spettacoli teatrali di ottimo livello e di genere diverso, in linea col taglio tematico del Festival. Ripartito dopo ben 5 edizioni del progetto "Tracce – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo" a cura del Centro Studi della UILT, che si è innestato in modo organico e naturale sul nostro Festival, accolto a braccia aperte dalle Comunità di **Oliveto Citra** (SA) e del territorio.

L'edizione 2020 è stata ricca di attività collaterali:

- una giuria critica formata da personalità del mondo del teatro e del giornalismo: **Giulio Baffi**, Presidente dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro e giornalista de La Repubblica; **Donatella Trotta**, giornalista de Il Mattino, **Cristina Recupito** ed **Emiliano Piemonte**, attori, registi, operatori teatrali;
- la consueta giuria popolare qualificata con momenti di formazione prima, durante e dopo il Festival;
- i laboratori di Accompagnamento alla visione e di ricerca teatrale InForme sonore per insegnanti, operatori e studenti inseriti sulla Piattaforma del MIUR "Sofia";
- il laboratorio sulla Maschera;
- il laboratorio di animazione teatrale per ragazzi.

Il **Premio Sele d'Oro Mezzogiorno** è questo e tant'altro: musica, editoria, saggistica, giornalismo, imprenditoria giovanile. Ripartiti il teatro, la musica, lo spettacolo e la cultura del Premio Sele d'Oro Mezzogiorno, con il coraggio e la caparbietà che contraddistinguono il Sud.

Tutte le attività sono state realizzate con particolare attenzione alla normativa anti Covid-19.

PROGRAMMA XXII FESTIVAL TEATRALE NAZIONALE 2020

• GLI SPETTACOLI

Lunedì 31/08 **TEATRO DEI DIOSCURI** di Campagna (SA) in **"Kraken"** di Patrick Quintal;

Martedì 01/09 **GRANDI MANOVRE** di Forlì (FC) in **"La soglia"** da "Le sas" di Michel Azama;

Mercoledì 02/09 **Teatro MIO** di Vico Equense (NA) in **"Uscita di emergenza"** di Manlio Santanelli;

Giovedì 03/09 **LOTUS** di Piombino (LI)

in **"Io sono qui"** di Fernando Giobbi e Chiara Migliorini;

Venerdì 04/09 **TUTTINSIEME** di Corridonia (MC)

in **"La Cenerentola maritata"** di Manlio Santanelli

• I LABORATORI

FLASH DI PENSIERI, SENSAZIONI, EMOZIONI





INFORME SONORE

a cura di Cristina Recupito e Igor Canto
Lavoro corale su un gruppo con caratteristiche eterogenee. Sperimentazione sulla sonorità di testo, corpo, oggetti per costruire una partitura. Si ascolta solo con le orecchie o anche con gli occhi? Confondere i sensi. Andare oltre il significato delle parole. Comprendere e comprendersi, sentire e sentirsi: un bel gioco.

ACCOMPAGNAMENTO ALLA VISIONE

a cura di Salvatore Guadagnuolo e Peppe Coppola

Un viaggio distensivo ed intrigante in compagnia di nocchieri gentiluomini e competenti. Accompagnamento al Teatro in generale, più che alla visione per la capacità di incuriosire. Capacità di creare aspettative suscitando domande e riflessioni prima e dopo uno spettacolo. Presi per mano. Smontare e giocare con luoghi comuni, misconoscenze, frugando nel bagaglio delle proprie vite in viaggio. Discussioni pacate, giochi e confronti aperti per vedere e riflettere sul teatro con consapevolezza, ma anche con curiosità in emozionante attesa. Andare a teatro è ancora più bello, perché intorno al raccontare si costruiscono dei cerchi magici che si possono chiudere solo dopo il rito sacro del teatro. Forse...e non sempre.

ANIMAZIONE TEATRALE

a cura di Marta Clemente

Fare laboratorio con i ragazzi durante il Festival Teatrale Sele d'Oro ha rappresentato una tappa molto importante nel programma di formazione e del fare e vedere teatro. Ha consentito alle nuovissime generazioni del territorio di avvicinarsi ad un percorso teatrale che partiva dal gioco del teatro sulla voce, sul corpo e sullo spazio. Quattro giorni per avvicinare i ragazzi a questo nuovo linguaggio che hanno trovato molto interessante ma soprattutto divertente. Un'esperienza che apre la strada a nuovi progetti per i ragazzi sul nostro territorio.

LA MASCHERA

a cura di Francesco Faccioli

Lavoro di base su corpo e giochi di concentrazione. Interpretazione corporea di dipinti



famosi trasformandosi progressivamente e fluidamente nel soggetto dell'opera liberamente e personalmente interpretato da ogni attore. Costruzione collettiva di tutte le costruzioni con commento sonoro e chiusura (intervento registico esterno che dà senso ed organicità al tutto). Lavoro con maschere neutre e larvali, singolarmente e in gruppo. Lavoro impegnativo, ma piacevole perché le miniperformance alla fine di ogni step danno un senso di compiutezza del percorso e fanno comprendere meglio il suo significato. Workshop interessante, coinvolgente, ben strutturato, coerente nonostante i tempi stretti.

• I PREMIATI DEL FESTIVAL

PREMIO MIGLIORE INTERPRETE:

Beatrice Buffadini, della Compagnia GRANDI MANOVRE per lo spettacolo "La soglia" da Michel Azamà.

PREMIO MIGLIORE REGIA:

Francesco Faccioli della Compagnia TUTTINSIEME per lo spettacolo "La Cenerentola maritata" di Manlio Santanelli

PREMIO DEL PUBBLICO

Compagnia **LOTUS** di Piombino (Livorno) per lo spettacolo "Io sono qui" di Chiara Migliorini e Fernando Giobbi

PREMIO SPECIALE UILT CAMPANIA assegnato dagli iscritti UILT Campania – Unione Italiana Libero Teatro alla Compagnia TUTTINSIEME per lo spettacolo "La Cenerentola maritata" di Manlio Santanelli, per l'innovativo utilizzo in scena di oggetti di uso comune come scope, manici, flaconi e bottiglie di detersivi che si trasformano, grazie ad una studiata e organica drammaturgia della scenografia, nei diversi personaggi del racconto, col riuscito supporto delle voci fuori campo. L'ulteriore sviluppo meta-teatrale dei burattini arricchisce detta drammaturgia, mostrando un livello di ricerca teatrale che esalta l'utilizzo dei linguaggi diversi dalla parola e anzi completa la recitazione della brava attrice.

PREMIO ALLESTIMENTO (STATUETTA DI BRONZO) Compagnia **LOTUS** per lo spettacolo "Io sono qui" di Chiara Migliorini e Fernando Giobbi, PER la qualità della scrittura e di una lingua screziata di regionalismo, aderenti a una storia densa di significative risonanze storiche, emozionali, civili e sociali, frutto di un originale lavoro di ricerca che in scena diventa paradigma di testimonianza; PER l'originale coerenza del percorso di drammaturgia dalla memoria storica in libera invenzione costellata di convincenti suggestioni personali; PER l'essenzialità simbolica della scenografia, capace di trasformare alcuni segni ma-



teriali in quadri di grande forza evocativa; PER la sobrietà delle luci, che accompagnano e valorizzano l'uso della scena da parte dell'interprete; PER la complessità del tappeto sonoro, mai casuale ma funzionale ai differenti registri emotivi del testo, privi di enfasi retorica anche nei momenti più drammatici; PER l'equilibrio della regia; PER la coinvolgente autenticità dell'interpretazione attoriale che nel corpo, nella voce e nei gesti dell'attrice sola in scena sa trasmettere agli spettatori, fra il resto, il valore e il costo – sempre attuali – della libertà. Senza aggettivi.

• COS'ALTRO AGGIUNGERE?

Ringrazio, a nome dell'Ente Premio "Sele d'Oro Mezzogiorno" e di Teatro dei Dioscuri, per la significativa presenza, i rappresentanti nazionali e regionali della UILT, dell'AGITA, del mondo del teatro amatoriale e professionistico che hanno arricchito il Premio "Sele d'Oro" 2020. Ringrazio per la discreta ed affettuosa presenza Antonella Marrone Perelli, grande amica di Oliveto Citra e del nostro territorio.

Ringrazio le Compagnie per gli spettacoli, tutti di ottimo livello, e per la condivisione dei momenti di riflessione e confronto interattivo sul Teatro contemporaneo.

Ringrazio lo staff e tutti i collaboratori che, sempre con il sorriso sulle labbra, segno della nostra generosa accoglienza, hanno affrontato e risolto i vari problemi, non ultimi quelli connessi alla normativa anti Covid-19.

Questa difficile edizione, dall'emblematico titolo «**RIPARTIRE/RESTART**», ha chiamato e tutti voi, nel nome di un'amizizia non di parole, ma di fatti, avete risposto: Presente!

ANTONIO CAPONIGRO

Direttore Artistico

Festival Nazionale "Sele d'Oro"

seledoro.eu • Facebook: @seledoroteatro



ANNIVERSARIO

SCHIO TEATRO OTTANTA 1980-2020

LA SAGGIA FOLLIA DEI SOGNATORI: 40 ANNI D'AMORE PER IL TEATRO

... NON MI LASCERÀ PIÙ
IL RESPIRO
DEL PALCOSCENICO:
HO PERSO LA PASSIONE
E MI È RIMASTO SOLO
L'AMORE,
L'AMORE PER IL TEATRO.

Oggi più che mai ci piace perseguire il senso di un Teatro che sia sogno e che sia folle, un'agorà civile e culturale, un Teatro aperto a tutti, che sia spazio delle Arti, e attraverso di esse diventare partecipazione di pensieri, sentimenti, utopie, sogni. Un compleanno è una tappa. Quella di essere dentro un innovativo percorso formativo ed artistico per appassionati amanti di ogni età: e vivere l'arte teatrale in tutta la sua ricchezza.

Tra tradizione e sperimentazione, **SCHIO TEATRO 80**, club volitivo e creativo, lavora per portare consapevolezza e avvicinare al teatro ogni generazione attraverso attività diverse anche da un punto di vista linguistico: allestimenti nella melodiosa ed elegante lingua veneta, corsi e laboratori di arte drammatica per piccoli e grandi, corsi di fotografia teatrale e di dizione, formazione-informazione teatrale, spettacoli di innovazione, grandi classici, teatro di impegno civile, teatro greco classico e teatro del corpo.

«Siamo molto legati alla nostra terra, la portiamo nel nome. Ci caratterizzano fatica e tenacità, ci muove una forte passione. Per il teatro possiamo perdere la testa».

Il progetto teatrale di Schio Teatro Ottanta, arrivato oggi ai suoi 40 anni poggia su un'idea, su un modo di fare teatro, su un intendimento e uno svolgimento originale.



Nasce e cresce dal sogno concreto di Antonio Balzani e Pietro Bertoncini. Progetto che parte proprio in una sera del 1980 a Schio (VI) con una doppia rappresentazione; la prima secondo la tradizione, con un finale melodrammatico che andava molto in voga negli anni '50/'60: "Tic Toc" del commediografo scledense Costantino Dal Maso. Un battito del cuore. Tic Tac. Serata che poi si è chiusa in chiave moderna con una rilettura de "Il Naso" di Gogol. Una storia che non è delimitata da un unico linguaggio ma racconta una maniera di essere lunga 40 anni. Racconta di un proprio stile nel privilegiare la creatività e del gusto della ricerca della qualità. Racconta del teatro come palcoscenico interiore, luogo mentale di integrazione culturale, strumento per intervenire, provocare cambiamenti e trasformazioni in una situazione, in una persona, in un gruppo.

Affinché facendo Teatro, e facendolo bene, con studio, dedizione e impegno, si impari a NON recitare.

Nell'analizzare il pensiero e l'idea di valore che orientano l'espressione artistica di una Compagnia teatrale così longeva come SCHIO TEATRO OTTANTA, che evidentemente sa continuamente trasformarsi in qualcosa di tenacemente nuovo ed affascinante, ci aiuta articolare una riflessione su alcuni elementi creativi che

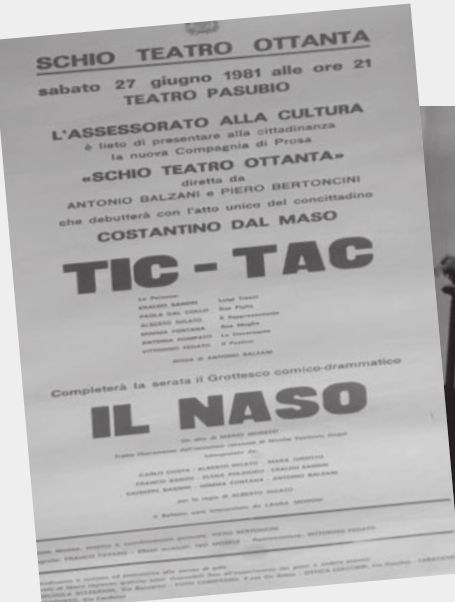
ne descrivono parte del carattere: il sogno, la follia e la verità.

Il privilegio di cui sentiamo di godere è quello di vivere un sogno: perché questo è recitare. Smettere di inseguire i sogni, ma esserci nel sogno, viverlo, obbedire alle sue regole ruvide e incomprensibili, reagire ai suoi stimoli, mettersi in viaggio alla scoperta di nuovi personaggi interiori.

Il teatro, come il sogno, vive di effimero e di linguaggio simbolico. Proprio come sulla scena teatrale, anche all'interno del viaggio onirico, possiamo incontrarci, scontrarci con le varie forme del nostro mondo interno. Che è spesso un mondo incomprensibile, a volte socialmente impresentabile, quindi gelosamente custodito e celato.

Utilizziamo il teatro come strumento che ci consente di scoprire il villaggio fantastico della nostra realtà intima per dare voce ai personaggi interiori che, attraverso la drammatizzazione, riescono a diventare dei compagni di viaggio nella vita quotidiana.

Fare teatro è una prova di vita che ti viene offerta quando meno te l'aspetti. Tra gli associati di Schio Teatro Ottanta ci sono bambini, ragazzi e ragazze molto giovani o persone mature, professionisti e studenti, insegnanti, avvocati, commercianti, molti ingegneri. Quel che conta



non è la professione ma è ciascuno di noi, la nostra unicità. Probabilmente abbiamo deciso di metterci in gioco spinti da motivi che vanno oltre la semplice curiosità di fare una nuova esperienza. Forse perché salire sul palcoscenico è il sogno di una vita o la più grande paura... Perché si vogliono conoscere nuove persone o ancora perché si ha voglia di emozionarsi, di giocare...

Sì, giocare! Perché il teatro è uno dei giochi più seri, che richiede impegno, soprattutto con te stesso. Devi permetterti di esplorarti, di ascoltarti. Devi scoprire quello che sei in grado di trasmettere con i tuoi movimenti, con il tono della tua voce, con la tua energia emotiva, con il tuo sguardo.

Il teatro aggiunge fantasia e brividi alla tua vita, ti scuote dalla routine, dalle tue sicurezze. E sempre di più è proprio di questo che abbiamo bisogno: di scuotere il nostro assetto e testare gli apparati di sicurezza. Per valutare il pericolo, in un contesto sicuro.

E il pubblico?

Il teatro lascia lo spettatore con una sensazione di serenità quasi irreale, e per una buona mezz'ora dopo lo spettacolo ci si sente come se stessi volando. Come se stessi, per l'appunto, vivendo dentro un sogno. Diversi da come siamo entrati solo un'ora prima. Ma poi ci rassettiamo. Torniamo al nostro mondo, alla nostra "zona di comfort" accusandoci di essere stati dei folli.

Ed è proprio su questa sensazione di sentirsi folli, che i grandi drammaturghi hanno basato buona parte della loro poetica. La pazzia e l'assurdo che si respirano in tante opere teatrali sono camaleontici, trasformisti, sono tragici o buffi, debole scintilla o fuoco distruttore. Nello spettacolo teatrale ci si immerge nella follia, compiendo un viaggio diver-

tente e inaspettato in cui, in un gioco di metamorfosi improvvise e di salti illogici, si materializzano sulla scena i più famosi personaggi, tanti "buffoni" che si spogliano per dirci finalmente il vero e ci raccontano follie d'amore, follie nate dall'odio e da sete di potere.

E tu, caro pubblico, devi farti attraversare dalla follia, metafora dell'indecifrabile, dell'indicibile, dell'ambiguità della vita, dei sentimenti, delle emozioni, delle passioni; quasi che solo le parole della follia (e del folle) possano dire ogni cosa.

Entrare nel gioco del teatro è percorrere la follia e raccontarla. Perché entrare in una condizione di "pazzia" è essenziale per risalire ad uno stadio più elevato della comprensione e del pensiero: Amleto si finge pazzo per scoprire la realtà sull'assassinio del padre, follia simulata per poter aspettare il momento giusto e colpire l'avversario; ma c'è chi, come Ofelia, non è più in grado di uscirne e soccombe, sotto il duplice choc del rifiuto di Amleto e dell'uccisione del padre da parte dell'uomo amato; così l'accecamento permette a Tiresia di vedere ciò che ai suoi occhi razionali era nascosto, così la pazzia permette di riconoscere la fedeltà o l'ipocrisia.

Chi è pazzo? Chi è normale? Forse chi vive nella sua lucida follia riesce ancora a compiere atti eroici.

Di più: forse ci vuole una qualche forma di follia, ancor più che il coraggio, per compiere atti eroici, per sospendere, per un eterno istante, il senso del limite.

È un po' l'effetto della risata sul pubblico a teatro: quella possibilità di lasciarsi andare che unisce le disparità degli uomini in un unico slancio di libertà ritrovata. Il miracolo della risata che placa ansie e rancori. Il furore della risata che smaschera i nostri tabù e la nostra alienazione.

Quel riso autentico e vero, Schio Teatro Ottanta non vuole perderlo. Ci porta gioia. Penetra nei cuori, abbatte le barriere restituendo al teatro la sua vocazione popolare. Quel teatro, Schio Teatro Ottanta non vuole abbandonarlo.

Sabato 19 settembre siamo ripartiti con la prima, doppia, rappresentazione dopo la triste chiusura dovuta alla pandemia. Due atti comici di pazzi amori e fantasia: "Le Vedove" di Paolo Balzani e "Tredici a tavola" di Marc-Gilbert Sauvajon. Per questo ha assunto un significato particolarmente importante per la nostra associazione, in quanto ha testimoniato la nostra volontà di dare il nostro contributo al teatro, alla socialità e alla città da cui prendiamo il nostro nome. Si tratta di un piccolo segnale, ma che ha richiesto lo sforzo, la dedizione e l'impegno di tanti (non solo dal punto di vista artistico!), cercando di superare le difficoltà e le paure, pur agendo sempre in modo responsabile. Non sappiamo quanti spettacoli riusciremo a rappresentare in questa stagione, ma questo appuntamento ci ha reso consapevoli di una strada percorribile con l'aiuto reciproco.

Ed ora ci aspetta un appuntamento burocratico storico: la trasformazione della nostra associazione in Associazione di Promozione Sociale (APS). Un passaggio delicato e complesso che inciderà profondamente nella nostra vita associativa ma che stiamo affrontando con dedizione, saggia follia e spirito costruttivo.

ECCO PERCHÉ CI PIACE PERSEGUIRE CON FORZA IL SENSO DI UN TEATRO CHE SIA SOGNO E CHE SIA FOLLE, UN'AGORÀ CIVILE E CULTURALE, UN TEATRO APERTO A TUTTI, CHE SIA SPAZIO DELLE ARTI, E ATTRAVERSO DI ESSE DIVENTARE PARTECIPAZIONE, DI PENSIERI, SENTIMENTI, UTOPIE, SOGNI.



UILT ABRUZZO

Presidente **Carmine Ricciardi**
Segretario/Centro Studi Maria Di Brigida

UILT ALTO ADIGE

Presidente **Willy Coller**
Segretario Maria Angela Ricci
Centro Studi Carmela Sigillò

UILT BASILICATA

Presidente **Nicola Grande**
Segretario Francesco Sciannarella
Centro Studi Catello Chiacchio

UILT CALABRIA

Presidente **Angela Bentivoglio**
Segretario Rosanna Brecchi
Centro Studi Giusi Fanelli

UILT CAMPANIA

Presidente **Orazio Picella**
Centro Studi Dino D'Alessandro

UILT EMILIA ROMAGNA

Presidente **Pardo Mariani**
Segretario Francesca Fuiano
Centro Studi Giovanna Sabbatani

UILT FRIULI VENEZIA GIULIA

Presidente **Riccardo Fortuna**
Segretario/Centro Studi Andrea Chiappori

UILT LAZIO

Presidente **Stefania Zuccari**
Segretario Giuseppe Lagrasta
Centro Studi Henos Palmisano

UILT LIGURIA

Presidente **Armando Lavezzo**
Centro Studi Duilio Brio

UILT LOMBARDIA

Presidente **Mario Nardi**
Segretario Claudio Torelli
Centro Studi Brunella Ardit

UILT MARCHE

Presidente **Quinto Romagnoli**
Segretario Gianfranco Fioravanti
Centro Studi Leonardo Gasparri

UILT MOLISE

Presidente **Nicolangelo Licursi**
Centro Studi Antonio Macchiagodena

UILT PIEMONTE

Presidente **Guido Foglietta**
Segretario Patrizia Scigliano
Centro Studi Patrizia Aramu

UILT PUGLIA

Presidente **Teresa Taccone**
Segretario Antonella Rebecca Pinoli
Centro Studi Ornella Marina Lupo

UILT SARDEGNA

Presidente **Marcello Palimodde**
Segretario Giorgio Giacinto
Centro Studi Elena Fogarizzu

UILT SICILIA

Presidente **Calogero Valerio Ciotta**
Segretario Giuseppe Rizzo
Centro Studi Luigi Prognò

UILT TOSCANA

Presidente **Moreno Fabbri**
Segretario/Centro Studi Stella Paci

UILT TRENTINO

Presidente **Michele Torresani**
Segretario Marta Baldessari
Centro Studi Marco Berlanda

UILT UMBRIA

Presidente **Lauro Antonucci**
Segretario Raffaella Chiavini
Centro Studi Aldo Manuali

UILT VENETO

Presidente **Elena Tessari**
Segretario Andrea Vinante
Centro Studi Marco Cantieri

INFORMAZIONI E CONTATTI:
www.uilt.net/regioni

CAMPANILIANA

IV Edizione

10-25 ottobre 2020

Velletri - RM

Dopo tanta fatica e molte incertezze dovute al coronavirus, la **"Campaniliana"** prende il via con la sua **quarta edizione**. La rassegna nazionale di teatro e letteratura dedicata al Maestro Achille Campanile offre in questo 2020 una programmazione ricca, fatta di convegni, giornate di studio, presentazioni di libri e spettacoli teatrali. **Quattro le date in calendario nel periodo che va dal 10 al 25 ottobre**, nelle due locations della **Casa delle Culture** e del **Teatro Artemisio**. La Fondazione di Partecipazione Arte & Cultura Città di Velletri, insieme a Memoria '900, CENDIC, Comune e Fondo Campanile con il patrocinio del MIBACT arrivato grazie alla concessione del Ministro Dario Franceschini ha approntato un'edizione adatta ad ogni target e pensata per innalzare il livello della qualità del dibattito.

Il primo appuntamento è **sabato 10 ottobre**, alle ore 17.00 presso l'Auditorium della Casa delle Culture. Con posti limitati e distanziati (la capienza massima è di cinquanta presenti), si discute di **teatro italiano contemporaneo e letteratura a partire proprio dall'opera di Achille Campanile**. Relatori sono **Pino Quartullo**, attore della scuola di Gigi Proietti e fra i principali interpreti del teatro odierno, **Pino Imperatore**, scrittore con all'attivo diversi romanzi umoristici nonché fondatore del laboratorio teatrale dedicato a Campanile in quel di Napoli, **Rosario Galli** e **Liliana Paganini**, attori, registi e sceneggiatori nonché soci del CENDIC, Centro Nazionale per la Drammaturgia Italiana Contemporanea, che si propone fra i propri scopi proprio quello di alimentare e arricchire il dibattito. A coordinare il tutto è **Rocco Della Corte**, giornalista e studioso, nonché autore del libro **"L'umorismo cosmico. Scritti su Achille Campanile"** (Atlantide Editore) presentato in rassegna.

Il programma degli eventi è disponibile sul sito della rassegna www.campaniliana.it, su quello della Fondarc www.fondarc.it e sui canali social di Fondazione di Partecipazione Arte & Cultura e Campanile, mentre centinaia di pieghevoli sono in circolazione in città.

Sabato 17 ottobre 2020 presso l'Auditorium Casa delle Culture e della Musica (Piazza Trento e Trieste, 2) alle ore 17.30 la presentazione del lavoro **"L'archivio di Achille Campanile. Inventario"** a cura di Nicoletta Rinaldi (Sapienza Università di Roma) e alle ore 18.15 la presentazione del libro **"L'umorismo cosmico. Scritti su Achille Campanile"** (Atlantide Editore) di Rocco Della Corte – Coordina: Vera Dani

Domenica 18 ottobre 2020 – ore 17.30

Teatro Artemisio-Volontè di Velletri (Via Edmondo Fondi)

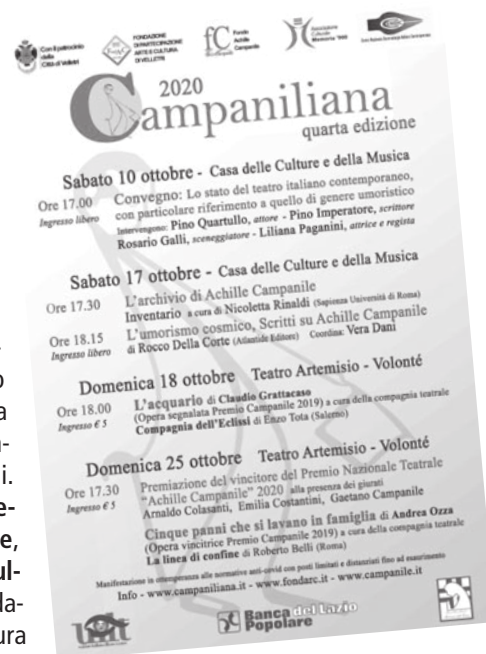
Spettacolo teatrale **"L'acquario"** di **Claudio Grattacaso** (opera segnalata Premio Campanile 2019) a cura della COMPAGNIA DELL'ECLISSI di Enzo Tota, Salerno.

Domenica 25 ottobre 2020 – ore 17.30

Teatro Artemisio-Volontè di Velletri (Via Edmondo Fondi)

Premiazione del vincitore del Premio Nazionale Teatrale "Achille Campanile" 2020 – Intervengono: **Arnaldo Colasanti**, **Emilia Costantini**, **Gaetano Campanile**.

Spettacolo teatrale **"Cinque panni che si lavano in famiglia"** di **Andrea Ozza** (opera vincitrice Premio Campanile 2019) a cura della compagnia teatrale LINEA DI CONFINE di Roberto Belli, Roma.



UILT FRIULI VENEZIA GIULIA

Il Teatro comico

CRUT – Università di Trieste

di Carlo Goldoni

adattamento e regia di Giorgio Amodeo

scene a cura della Compagnia

costumi di Flavia Contento

musiche di Antonio Vivaldi

Dopo una lunga pausa forzata, a causa di questa terribile pandemia, la compagnia teatrale del **CRUT – Università di Trieste** torna finalmente sulle scene con una nuova produzione teatrale in due atti per il testo di Carlo Goldoni, adattato e diretto da Giorgio Amodeo, dal titolo **"Il teatro comico"**.

L'opera è da sempre considerata una delle opere minori nella produzione drammaturgica di Carlo Goldoni: in realtà questo testo metateatrale è talmente moderno nella sua concezione che, probabilmente, non deve essere stato pienamente compreso dai suoi contemporanei.

Sulla scena si assiste a una compagnia teatrale intenta a provare una farsa tradizionale,

costruita sui divertenti caratteri delle maschere della Commedia dell'Arte. Sarà quindi possibile vedere l'alternanza fra quest'ultima e il teatro realista goldoniano, che preparerà il terreno per la "Riforma goldoniana".

Goldoni scrive questo testo e sceglie la scena per confrontare Mondo e Teatro grazie ai personaggi. Vengono così messi a nudo i vizi, i difetti degli attori e la fatica nel portare avanti le prove di uno spettacolo. Nello stesso tempo, vengono però offerte anche alcune riflessioni sul senso del teatro e sul modo di recitare che appaiono sicuramente valide anche oggi. Il 4 ottobre al teatro Verdi di Muggia (Trieste), la prima di questa nuova commedia.

Interpreti: Luciano Acquavita: Suggestore
Erica Cappello: Giovanna (Arlecchino)
Anna Corrente: Ofelia (capo della compagnia)
Monica Delle Donne: Vittoria (Colombina)
Mariacristina Fedele: Angela (Brighella)
Olivia Giannini: Pierina (dottore)
Michela Miele: Placida (Rosaura)
Matteo Ribolli: Eugenio (Florindo)
Alice Ursic: Antonia (Pantalone)



Iene da palcoscenico: "Alice"

L'imprenditorialità nel settore artistico si fa sempre più rara per ragioni che spesso ostacolano l'emergere di giovani potenzialità e di un'offerta culturale che possa dare la possibilità anche ai neo-professionisti di masticare il mondo del teatro. Iene da palcoscenico, con il suo fondatore **Niko Del Priore**, è al tempo stesso una compagnia ed un laboratorio teatrale che permette ai ragazzi del territorio campano di entrare in contatto col mondo del teatro.

IENE DA PALCOScenico presenta **"Alice"**

con Beatrice Penagini, Bianca Pagano, Fabrizio Barile, Eleonora Napolano, Carmine Iandiorio, Gabriele Brancaccio, Gianluca Riva, Davide Lancia, Antonella Pierri, Andrea Brancaccio, Ludovica Turrini, Tea Sabino e Simone Muscio

e con Mariano Cuccillato, Luca Bianco e Stefano Napolano

regia Niko Del Priore

sceneggiatura Antonella Fortunato

soggetto Antonella Fortunato e Simone Muscio

scenografia/costumi Simone Muscio

sartoria Beatrice Penagini

trucco Beatrice Penagini ed Eleonora Napolano

In un panorama teatrale che spesso non manca di clientelismi e di professionisti che stabiliscono il proprio cartellone teatrale "a tavolino" scartando delle giovani e interessanti proposte, pare importante sottolineare come spesso l'iniziativa personale, unita alla passione per la materia teatrale, possa generare delle realtà innovative e meritevoli di attenzione.

È il caso dell'idea napoletana di **IENE DA PALCOScenico**, che riunisce sotto il suo nome una compagnia teatrale e un laboratorio, indirizzato a giovani universitari, per conoscere il mondo della recitazione e introdurre i ragazzi allo studio della materia scenica. Niko Del Priore è il fondatore di questa realtà, nonché regista degli spettacoli proposti dalla compagnia. Dopo diversi anni di studio dell'arte della recitazione, Del Priore passa allo studio della regia presso il teatro Totò, per poi concludere con l'abilitazione per l'insegnamento del teatro e l'organizzazione di laboratori teatrali sul territorio campano. Nato a San Giovanni Barra nel febbraio 2016, Iene da palcoscenico è un progetto che ora risiede a Napoli e cerca di essere una compagnia ed un laboratorio teatrale che tiene le distanze dal teatro amatoriale, cercando

di sfruttare le potenzialità della compagnia per mettere in scena adattamenti che sono il frutto di uno studio consapevole e meticoloso del testo preso in considerazione.

Grazie alla presenza di sceneggiatori, scenografi e addetti al settore marketing, il progetto di Iene da palcoscenico vuole avvicinarsi al professionismo sotto tutti gli aspetti - dice Del Priore, regista dello spettacolo **"Alice"** che andrà in scena il 29 e 30 settembre al Teatro Il Piccolo di Napoli. Alice è un libero adattamento del celebre romanzo di Carroll **"Alice in Wonderland"** - continua il regista - tentando di raccontare cosa succederebbe se umanizzassimo i personaggi del testo come lo Stregatto o il Bianconiglio, il tutto calato in un contesto successivo alla seconda guerra mondiale, con uno scenario atipico rispetto a come ci si è sempre immaginati la storia di Alice. Alice è una ragazza confusa, combattuta tra le due principali emozioni umane, ovvero mente e cuore, e quindi razionalità ed istinto.

Nell'adattamento di **Antonella Fortunato**, si pone l'accento proprio sulla figura di un'Alice che, come nel testo di Carroll, sbagliava a prendere i percorsi della sua vita perché agiva o solo di istinto o solo di ragione. Gli interpreti saranno i ragazzi della compagnia **IENE DA PALCOScenico**, aiutati dalla realtà parallela del progetto, e cioè quella del laboratorio teatrale, nel portare in scena questo spettacolo. Non resta dunque che augurare sia ai ragazzi della compagnia che a quelli del laboratorio il meglio sia per questo spettacolo, che si preannuncia interessante e innovativo, sia per il progetto laboratoriale, che regala a giovani ragazzi universitari l'opportunità di confrontarsi con il mondo teatrale in tutte le sue molteplici dimensioni.

(Francesco Gaudiosi - <http://www.saltinaria.it>)



REPORTAGE

IL TEATRO AMATORIALE ITALIANO ALL'ESTERO

intervista di Francesco Pace

a Nicola Marra de Scisciolo e Guido Castellani

di **CAFFÈ RISTRETTO**

compagnia italiana a Bruxelles

La storia del popolo italiano si intreccia – inevitabilmente – con l'Europa e con il resto del mondo. Dagli anni '70 dell'800 masse di contadini di tutto il Paese emigravano verso terre più feconde economicamente: gli italiani lasciavano così la loro patria in cerca di fortuna. Lo facevano però con la speranza un giorno di ritornare (magari più ricchi), senza però dimenticare la propria cultura di origine. E' così che noi italiani abbiamo portato la nostra grandissima e preziosa eredità letteraria, musicale, artistica all'esterno.

Anche il teatro italiano si è inserito tra le pieghe della società europea: dagli Stati Uniti all'Argentina, dalla Francia alla Germania, sono tante le Compagnie che sono state contaminate dalla tradizione teatrale italiana. Ci sono poi quelle compagnie di attori italiani che – nel loro paese ospitante – continuano a fare teatro, in italiano. Sarete sorpresi di quante Compagnie Teatrali (amatoriali e professioniste) di lingua italiana all'estero ci sono! A tal proposito, dopo un'attenta ricerca, ho scoperto che uno dei paesi europei con maggior concentrazione di italiani e di compagnie teatrali di lingua italiana, è il Belgio: la terra promessa di tanti operai italiani che hanno trovato lavoro nelle miniere locali a partire dal secondo dopoguerra. "Caffè ristretto", compagnia teatrale amatoriale italiana di lingua italiana, nasce a Bruxelles nel 2013 da un gruppo di 8 amici (tutti italiani) con la passione per il teatro.

Ho incontrato **Nicola Marra de Scisciolo**, regista della Compagnia, e **Guido Castellani**, uno dei Responsabili.

Guido, come è nata la Compagnia "Caffè Ristretto"? E perché si chiama così? Un omaggio all'Italia?

La Compagnia nasce quando un gruppo di 8 amici che facevano teatro, ma con competenze teatrali diverse, si sono ritrovati qui a Bruxelles. Ci siamo riuniti la prima volta nel 2013 per mettere in scena una commedia che ci piaceva molto: ci siamo trovati molto bene e da allora abbiamo deciso di continuare insieme. L'obiettivo era quello di mettere insieme un gruppo di amici-attori e creare una compagnia che non si identificasse con una sola persona: siamo infatti 8 responsabili che decidono le cose insieme in maniera democratica e stiamo bene in questo modo. Il nome rimanda ad un'idea di gruppo molto unito, "ristretto" appunto. Ad oggi abbiamo all'attivo più di 12 spettacoli e spaziamo in diversi generi sempre nel rispetto della qualità.

Nicola, tu insieme a Carla sei regista della Compagnia: che tipo di spettacoli mettete in scena? Della tradizione italiana o europea?

In realtà sia italiana sia europea ma direi mondiale: non a caso la prima commedia che abbiamo rappresentato insieme è di un autore argentino. Come diceva Guido abbiamo un meccanismo abbastanza democratico per la scelta dei testi da mettere in scena: ci riuniamo tutti e 8, uno propone e poi si discute in un confronto democratico. Ad ogni modo mi sento di dire che variamo diversi autori e generi ma prevalentemente della tradizione europea.

Quindi una compagnia italiana in Belgio che mette in scena testi della tradizione europea in italiano. Il pubblico belga come reagisce?

GUIDO: Noi abbiamo un pubblico italiano più che belga, infatti a Bruxelles c'è una grossa comunità italiana abbastanza compatta. Abbiamo anche pubblico straniero ma non necessariamente belga: non a caso nell'ultimo lavoro che abbiamo proposto la maggioranza di pubblico era polacca; dipende quindi anche da ciò che mettiamo in scena.

NICOLA: Tieni conto anche del tipo di comunità cui ci proponiamo. In Belgio ci sono parecchie famiglie miste culturalmente. Ci siamo posti il problema di avvicinare il pubblico prettamente belga, ci stiamo pensando.

Guido, avete una struttura di riferimento dove mettete in scena i vostri spettacoli? In quale teatro di Bruxelles?

Il teatro lo scegliamo in base al tipo di commedia che dobbiamo rappresentare. A noi piace molto esibirci in un teatro più piccolo qui a Bruxelles, perché è più raccolto e hai un impatto più immediato con il pubblico.

Però come ti dicevo dipende dal tipo di commedia: ad esempio abbiamo rappresentato un spettacolo con solo due attori in un teatro dove di solito fanno concerti jazz. Lì in quel caso si prestava molto bene perché lo spettacolo era molto moderno, in linea con il contesto. Bruxelles comunque ha una buona offerta sia come teatri principali che come sale private.

Prima di tornare alla Compagnia, mi preme sapere un vostro parere su questa questione.

La pandemia, ciò che stiamo affrontando, secondo voi rappresenta uno spartiacque tra un "teatro di prima" e un "teatro di dopo"?

NICOLA: Secondo me incrocia più cose. Esempi di teatro "pandemico" ci sono già state: a New York ad esempio c'è stata la prima pièce realizzata interamente con sistemi a distanza. Naturalmente questo funziona sui monologhi, sulle pièces incentrate sulla persona. Ma immaginare in questo momento di mettere in scena commedie con più persone in questo modo credo sia molto difficile. Io, come tutte le cose, credo che in ogni caso, anche se con molta lentezza torneremo alla vita normale. Abbiamo avuto altre pandemie e siamo andati avanti: Molière non sarebbe mai esistito se non fossimo sopravvissuti alla peste. Bisognerà vedere come il pubblico reagirà a questi nuovi divieti.

GUIDO: Sono d'accordo con Nicola. Bisogna vedere nel nostro piccolo come le infrastrutture di Bruxelles risponderanno: sia a livello strutturale, sia le condizioni economiche che ci proporranno.

Grazie a voi abbiamo scoperto che anche a Bruxelles c'è una forte comunità di teatro amatoriale, proprio come qui in Italia. Cosa ne pensate del teatro amatoriale?





NICOLA: Per me è molto semplice: è teatro. Come dicono gli inglesi l'unica differenza è se vivi di quello o se lo accosti alla parola "guadagno". E' impegno, sacrificio ma è anche più complicato (per la scelta dei testi e degli attori). Anche le Compagnie Amatoriali belghe di Bruxelles hanno lo stesso approccio nostro, molto professionale.

GUIDO: Io seguo in pieno il pensiero di Nicola. La passione e l'amore per il teatro è lo stesso sia tra gli amatoriali che tra i cosiddetti professionisti. Noi abbiamo più problemi di "gestione": veniamo da 8 ore di lavoro, impegni familiari. È dura ma ce la facciamo perché siamo motivati da una grandissima passione. E mi fa arrabbiare il fatto che il teatro amatoriale spesso è considerato teatro di "serie B": ci mettiamo tanto impegno, passione e professionalità allo stesso modo dei "professionisti" che rispetto molto.

Progetti futuri di "Caffè ristretto"?

GUIDO: Il prossimo spettacolo che abbiamo in programma è "Le serve" di Jean Genet che avevamo inizialmente previsto per la primavera ma causa Covid abbiamo spostato ad ottobre. Poi faremo invece uno spettacolo moderno, divertente, "Toc toc" di Baffie a novembre. Due produzioni molto ravvicinate quindi ma che riusciamo a portare a termine perché come ti dicevo prima essendo in molti riusciamo a mandare avanti due produzioni contemporaneamente.

Come possiamo trovarvi sui social? Avete un sito?

NICOLA: Ci potete trovare dovunque in pratica. Sito web: cafferistretto.org, su Facebook (Caffè ristretto), Twitter, Pinterest.

Su Youtube abbiamo tutte le nostre commedie per intero, tranne il primo spettacolo del quale ci sono alcuni spezzoni.

Io vi invito allora a farci sapere quando sarete in Italia con i vostri spettacoli così che possiamo venire ad applaudirvi.

NICOLA: Ma certo.

GUIDO: Con piacere.

Grazie per aver accettato l'invito e tanta "merda" per la ripresa!

NICOLA: Grazie!

GUIDO: Un saluto a tutti!

Intervista di
FRANCESCO PACE

La **NUOVA COMPAGNIA AMICI DELLA SALETTA** da sempre impegnata in attività teatrali poliedriche toccando vari aspetti che vanno dal teatro dialettale al teatro culturale, questa estate ha realizzato un evento pregevole dal titolo **Riaccendiamo il Medioevo - Il Matrimonio Medievale: ius primae noctis**.

Si tratta di uno straordinario affresco del **1325** che rievoca usi e costumi del nostro intenso passato, ove simboli e credenze erano necessari per la conduzione della vita e delle anime. La messa in scena di un matrimonio medioevale sembrerebbe qualcosa di delimitato e parziale, mentre invece è il frutto di un intenso e profondo studio delle tradizioni abruzzesi partendo dall'antichità ed osservandone gli aspetti più significativi, cercando di cogliere ed individuare quanto è rimasto, quanto si è modificato e quanto non si ritrova più.

La storia raccontata attraverso il teatro mettendo in scena uno dei momenti più importanti della vita, quello in cui nasce una nuova famiglia e assicurerà la prosecuzione della specie. Il fulcro emotivo della messinscena è un'incursione nei caratteri psicologici dei personaggi di quell'epoca attraverso la chiave teatrale, dando vita ai conflitti interiori che hanno contrassegnato le loro esistenze, marchiate a fuoco dalla ingiustizia imperante. Naturalmente non poteva mancare il riferimento al famoso *ius primae noctis*, detto latino che indicherebbe il diritto del signore feudale di trascorrere, in occasione del matrimonio di un proprio servo della gleba, la prima notte di nozze con la sposa. Il servo della gleba era legato alla proprietà padronale e i vari aspetti della sua vita erano comunque condizionati dal legame con la terra che coltivava e, quindi, anche per il matrimonio, per ottenerne il consenso, doveva versare un tributo. La massima espressione di subordinazione sarebbe stata la concessione della propria moglie al proprietario terriero per la prima notte di nozze.

In Italia esistono diversi luoghi in cui, nelle leggende di fondazione del paese o della città, viene menzionato lo *ius*. Se lo *ius primae noctis* fosse effettivamente diffuso, è stato argomento molto discusso. Non vi sono testimonianze di tale diritto nell'Europa medioevale, poiché nelle fonti storiche non sono rintracciabili direttive dalle autorità laiche, né da quelle ecclesiastiche.

Anche se una parte degli storici contemporanei sostengono che non esista una prova definitiva dell'effettivo esercizio di questa usanza, esso viene segnalato a partire dal XIII secolo.

Il format si articola in 35-40 minuti di recitazione, rigorosamente in costume dell'epoca, interpretato da 9/10 attori. Il sottofondo mu-

sicale è affidato alle suggestive musiche a tema e dell'epoca!

L'opera è stata scritta, diretta e interpretata da **Franca Arborea**, pescarese, regista, attrice, commediografa. Ha scritto oltre ottanta testi: commedie, drammatizzazioni, letture, sketch, poesie. Da sempre impegnata nella valorizzazione culturale del ns. Abruzzo, vernacolare e non, scrive lavori teatrali trattando argomenti di carattere sociale, storico, attuale e folkloristico del nostro territorio. Numerosi i premi ricevuti per lavori teatrali assegnati da giurie, e tantissimi riconoscimenti e premi per la prosa in lingua ed in vernacolo, gli stessi ora fanno parte dei vari repertori, di numerose compagnie teatrali abruzzesi.

Il ritmo incalzante delle trame unito al linguaggio chiaro, frutto di continua ricerca dialettale, ed il gusto del dialetto raffinato, mai volgare, cattura lo spettatore... si ride quindi con leggerezza e, soprattutto, di cuore!

Attualmente, dirige un coeso gruppo di pregio, nato già da diversi anni, LA NUOVA COMPAGNIA DEGLI AMICI DELLA SALETTA di Pescara, ottenendo in pochi anni, successi ed encomi ovunque, vincendo premi, spettacolo dopo spettacolo. Ogni componente, disciplinato ed attento nella propria peculiarità, assicura allo spettacolo un team d'interpreti di ottima qualità e competenza.

Preziosa è l'opera del Presidente dell'Associazione Stefano Di Santo.

CARMINE RICCIARDI
Presidente UILT Abruzzo



MEDEA ULTIMA NOTTE

SKENÉ – MATERA

UILT BASILICATA

Il **CENTRO DI CULTURA TEATRALE SKENÉ** sabato 29 agosto 2020 presso **Cava del Sole – Matera**, ha partecipato con un suo attore nella persona di **Lello Chiacchio nel personaggio del Pedagogo**, alla messa in scena di **"Medea ultima notte"**, di **Eppe Argentino Mileto**, organizzata dall'associazione **MORE THAN GOSPEL**, voce fuori campo **Francesco Trifilio**, con le musiche originali eseguite dalla **Piccola Orchestra Marmediterra – Ensemble vocale Alcanto**, con la direzione musicale del maestro **Vincenzo De Filippo**.

L'evento culturale ha ottenuto il patrocinio del Comune di Matera, del Ministero per i beni culturali, con il sostegno della Fondazione Teatro Petruzzelli e la media partner di Rai cultura e TGR.

Questo lavoro di Eppe Argentino Mileto rappresenta una totale reinterpretazione della tragedia nota sin qui, la stravolge poiché non ha alcuna ambizione di condannare o assolvere, non giudica, non processa, ma ha il coraggio del dubbio. E se Medea avesse ragione? Se non avesse ucciso nessuno? Soprattutto, se quella scelta da Euripide

fosse stata una pura cosmesi di Stato per favorire quella società greca a fronte di quella giudicata barbara? In un perverso intreccio di amore, tradimenti, gelosie e invidie, restituisce alle donne la dignità della verità, si avvale della tecnica della testimonianza per alzare il velario di millenni di menzogne attorno ad una donna che da troppo tempo attende giustizia.

"Medea ultima notte", in tutto diversa dalle centinaia di versioni circolate nei secoli, aderisce in parte alla interpretazione di Christa Wolf, ma lascia nel dubbio lo spettatore. Lo affonda nella non certezza. Lo scaglia nel vuoto della colpa, lo annega nella sua ipocrisia poiché non esclude nulla e include tutto. Ma ciò che rende l'interpretazione unica è che sottrae questa eroina all'idolo della Necessità, ad una Corinto che assomiglia sempre più ad un falansterio di Fourier, stravolge ogni schema: è il trionfo delle inconciliabili contraddizioni con le esigenze più profondamente sentite dall'uomo antico, moderno e contemporaneo.

www.skeneteatro.it





PROGETTO B.A.R. (BOLSCEVICH ALLA RISCOSSA) ASSOCIAZIONE TEATRALE FRIULANA UDINE

Un bar di paese, come ce ne sono tanti in Italia, il titolare apre la porta ai suoi clienti e alle loro personalissime storie. Il bar non è solo un luogo fisico ma anche, o soprattutto, un luogo dell'anima, un confessionale laico laddove l'oste celebra il rito della bevanda. Una carrellata di personaggi che attraversa la scena mentre attraversa le vite degli altri. Molto probabilmente qualcuno di loro lo avete già incontrato.

Il **progetto B.A.R.** è iniziato circa due anni fa da un desiderio (forse una necessità) di alcuni attori del circuito A.T.F.: lavorare ad un progetto nuovo mettendo insieme l'esperienza e il talento di attori provenienti da diverse compagnie affiliate all'ASSOCIAZIONE TEATRALE FRIULANA. Per l'occasione è stato chiesto al drammaturgo Stefano Menis un testo che si prestasse allo scopo, tra le varie proposte è stato scelto **B.A.R. (Bolscevichi alla Riscossa)**, testo sul quale il gruppo ha lavorato sotto l'esperta guida di Federico Scridel (attore professionista dal 2002) apportando modifiche, tagli e aggiunte grazie alle improvvisazioni fatte sul testo.

Gli attori si sono cimentati in un nuovo modo di approcciare la creazione teatrale, un modo fortemente attivo nel quale dovevano essere i primi a proporre una maniera per recitare una scena senza aspettare le direttive del regista.

Il testo finale è ormai completo, dopo la pausa forzata, tra poco ricominceranno le prove in vista del debutto quanto prima.

Andrea Braidà: Dimitri, l'oste
Manlio Pasqualini: Arturo, cliente abituale
Lisa Pericoli: Gemma, operaia
Anna Pia Bernardis: Alda, vecchia pazza
Valeria Murianni: Malvina, postina
Donatella Ferrante: Donna Misteriosa e Lady Cecilia

Michela De Luca: Ispettrice, Lady Magda
Simone Floreani: Padre Dimitri
Riccardo Iellen: Aziz
Regia di Federico Scridel
Assistente alla regia Riccardo Iellen

www.associazioneteatralefriulana.com

Sarà perché Shakespeare l'ha scelta come luogo in cui ambientare alcune delle sue opere, o sarà per la presenza di due meravigliosi teatri di origine romana – l'Arena e il Teatro Romano – ma Verona ha una attitudine al teatro profondamente radicata nell'anima dei suoi cittadini.

Ed è proprio questa vocazione a fare da motore ad una florida attività teatrale, che si manifesta con una presenza elevatissima di compagnie amatoriali, che danno vita nel corso dell'anno ad una variegata offerta artistica.

Il **Comune di Verona**, in risposta a questo ricco tessuto culturale, dal 1974 è organizzatore della rassegna **TEATRO NEI CORTILI**, la più importante ed attesa rassegna dedicata al teatro amatoriale veronese.

Un appuntamento che negli ultimi due anni tuttavia, a causa di differenti orientamenti dell'attuale amministrazione comunale prima e alla complessa situazione generatasi in seguito all'allarme Covid poi, ha visto fortemente a rischio la propria prosecuzione.

Di fronte a quello che sembrava un destino già tracciato però, le compagnie veronesi hanno capito che l'unico modo per difendere la rassegna che più di ogni altra rappresenta un pezzo della loro storia, fosse quello di rinunciare agli individualismi e designare dei rappresentanti degli interessi collettivi, che si facessero carico di costituire un tavolo di confronto permanente con l'amministrazione comunale e che coordinassero le attività organizzative necessarie a rendere fruibile in sicurezza lo spazio dell'ex Arsenale militare austriaco, spazio individuato come sede delle rappresentazioni.

Le tre compagnie capofila, che con il loro lavoro hanno garantito la prosecuzione della rassegna, sono **ARTEFATTO TEATRO**, **ARMA-**

THAN TEATRO (entrambe affiliate UILT) e **ESTRAVAGARIO TEATRO**, rispettivamente nelle persone di Fabrizio Piccinato, Marco Cantieri e Ermanno Regattieri.

La sfida più complessa affrontata dalle tre compagnie in questo percorso – alle quali va riconosciuto peraltro il merito di avere profuso grandi energie in un progetto che, a prescindere dagli sforzi, avrebbe potuto non avere seguito in caso di prolungamento del lockdown – è stata quella di contrastare l'iniziale scelta dell'amministrazione comunale di dedicare gli spazi teatrali disponibili solamente ai professionisti.

Una sfida che è stata portata a termine con successo grazie ad una collaborazione strettissima fra le tre compagnie, fatta di confronti quotidiani, di condivisione di strategie e di ricerca costante di soluzioni profittevoli per tutte le realtà coinvolte.

L'esito di tale lavoro, per quanto il processo di mediazione abbia portato ad un ridimensionamento rispetto agli anni precedenti, è stata la conferma di una rassegna che vede la partecipazione di 19 compagnie amatoriali, per un totale di 73 repliche, che garantiscono una proposta di intrattenimento senza soluzione di continuità da giugno a settembre, in un periodo in cui come non mai il bisogno di svago è divenuto essenziale.

Al di là dei risultati tangibili ed evidenti agli occhi di tutti, il successo di cui le compagnie amatoriali veronesi possono fare tesoro, è la consapevolezza che con l'unione delle forze si è riusciti a salvare dal rischio oblio una rassegna di grande valore storico per la città, i cui principali beneficiari sono proprio i cittadini, che da 46 anni la seguono con passione e grande partecipazione.

Giuliana Bassan
ARTEFATTO TEATRO



NOTIZIE DALLE MARCHE

Mentre mi preparo per andare al Castello di Falconara Marittima, ad una delle Rassegne estive più seguite della Provincia di Ancona (organizzata dalle Associazioni Culturali IRIDE e OPORA di Falconara M.) vedo su Facebook (che la nostra amica Maria Adele aggiorna con straordinaria puntualità) che la reazione al Covid degli amatori, per superare questo preoccupante momento artistico ed economico, si fa sempre più energica e sono diventate ormai più di 10 le manifestazioni estive animate dalle compagnie con la complicità di molti Comuni: **Civitanova Marche, Castel di Lama, Macerata, Castelraimondo, Falconara Marittima, Matelica, Comunanza, San Benedetto del Tronto, Porto San Giorgio, Sarnano, Urbania**, senza contare che anche per l'autunno due Festival Nazionali come quelli di **Pesaro** (73ª edizione) e **Ascoli Piceno** (Palafolli) sono già stati programmati unitamente a quelli di **Offida** e **Caldarola** (per ora). Naturalmente altre Rassegne andranno in porto con una positiva evoluzione della pandemia. Nessuno si è comunque perso d'animo perché alcune manifestazioni si potranno seguire comodamente nella poltrona di casa su una delle nostre televisioni locali.

Un plauso va comunque a tutti gli amatori perché hanno ripreso sia le rappresentazioni che le prove di nuove produzioni e ci si aspetta una serie di importanti debutti nel prossimo autunno-inverno: E. Erba,

UILT MARCHE

S. Fayad, R. Queneau, E.E. Schmitt, B. Wilder, P. De Filippo, J. Austen, A. Baricco, G. Clementi, M. Santanelli, I. Conti, D. Benfield, sono solo alcuni dei più importanti autori portati in scena dalle compagnie delle Marche.

Non mancano anche i riconoscimenti artistici perché la Compagnia APS TUTTINSIEME partecipa al "Sele D'Oro 2020", ad Oliveto Citra, con "La Cenerentola maritata" di Manlio Santanelli e al Festival Internazionale di Gorizia con il lavoro di Salemme "E fuori nevicata". E la Compagnia ARTISTICA...MENTE di Loreto, con "Vizio di famiglia" di E. Erba, sarà al Festival Internazionale "In_Visibile" di Trento, organizzato da Michele Torresani della COMPAGNIA DEI GIOVANI.

Non si fermano neanche le Scuole di Teatro (nel periodo di lockdown hanno operato in video) e stanno riprendendo con entusiasmo a Corridonia, San Benedetto, Potenza Picena, Fabriano. Michele Monetta formerà ancora altri giovani marchigiani al Corso organizzato ai primi di settembre dalle UILT Abruzzo e Marche presso il Centro Val Vibrata di Colonnella (TE).

Buon palcoscenico a tutti.

QUINTO ROMAGNOLI
Presidente UILT Marche

COMPAGNIA TEATRALE FABIANO VALENTI TREJA (MC)

**Dopo i premi di Laives iniziate le prove per lo spettacolo
"A NOTTE DE NATÀ"**

Dopo i premi ricevuti a Laives con la commedia "Rengrazziènnno Ddio!" (migliore scenografia e migliore regia) e dopo averli festeggiati con tutti i componenti della magnifica avventura altoatesina, la COMPAGNIA VALENTI riprende le attività con le prime prove di un nuovo spettacolo, a contenuto natalizio: ritrovarsi tutti nella sede dell'azienda Infissi Design, che ospita la compagnia per le prove disponendo di spazi molto ampi e quindi compatibili con le norme Covid, il regista **Francesco Faccioli** ha illustrato il testo del nuovo lavoro dal titolo "A notte de Natà".

L'opera è un'operazione di collage e di riscrittura delle tradizioni locali rapportate alla notte di Natale, quando, dice un adagio popolare, tutti gli animali possono parlare fra loro.

I testi sono stati attinti da una ricerca approfondita che si è avvalsa dell'opera di raccolta di Giovanni Ginobili, mirabile curatore delle tradizioni locali e di altri scritti realizzati da **Fabio Macedoni** e curati dal regista **Francesco Faccioli**.

Una novità per quanto concerne gli spazi prescelti per la rappresentazione: si cercherà di portare lo spettacolo nelle chiese, quelle disponibili ovviamente; sempre che le condizioni dipendenti dal Covid



permettano gli spettacoli, pur nel rispetto rigido di regole già utilizzate.

«Questa ricerca e scrittura sul Natale è un'operazione importante dal punto di vista della conoscenza delle nostre origini e della nostra storia – dichiara Fabio Macedoni – e non mancherà di sorprendere, ma anche di affascinare, proprio perché è il Natale che affascina grandi e piccini. Dobbiamo conoscere il passato se vogliamo restare protagonisti del presente: è un'affermazione pesante, magari, ma del tutto indispensabile alla nostra esistenza».

Si occuperà dei costumi **Scilla Sticchi**, così come è stato fatto per le precedenti commedie.

«Si tratta di un'opera complessa – dichiara Francesco Faccioli – e al tempo stesso ricca di contenuti tradizionali: si spazia dal sacro al profano, raccontando tutta l'aurea della festa di Natale attraverso scritti antichi e moderni; stavolta anche utilizzando fonti storiche, non solo narrative, ma anche musicali. Crediamo, o almeno speriamo, che possa essere un'opera gradita».

«Ospitiamo volentieri la compagnia Valenti – dichiara Ivano Rusticelli titolare di infissi Design – in quanto da tempo ormai cura e mantiene la ricerca e la conoscenza del dialetto e delle nostre tradizioni: questo è sicuramente un merito. Noi siamo molto legati al nostro passato e dobbiamo esserne quasi gelosi, perché solo così affronteremo meglio l'avvenire».

L'opera debutterà verso la metà di dicembre a Treja, poi effettuerà una serie di repliche in giro per la provincia: ovviamente Covid permettendo!

www.compagniateatralevalenti.it



FESTIVAL NAZIONALE 73° D'ARTE DRAMMATICA

G.A.D.



TEATRO G. ROSSINI

GIOVEDÌ 15 OTTOBRE ORE 21.00
Compagnia teatrale Maskere _ Opera (MI)

IL TAVOLO VERDE

Autore e regia Nadia Bruno

VENERDÌ 16 OTTOBRE ORE 21.00

Gruppo Teatrale La Trappola _ Vicenza

LE MIRABOLANTI FORTUNE DI ARLECCHINO E PERIPEZIE DEI COMICI DELL'ARTE

Testi della tradizione di Commedia dell'Arte legati da Pino Fucito
Regia Pino Fucito

SABATO 17 OTTOBRE ORE 21.00

Compagnia degli Evasi _ Castelnuovo Magra (SP)

SENZA HITLER

di Edoardo Erba
Regia Alessandro Vanello

DOMENICA 18 OTTOBRE ORE 17.30

Associazione Culturale Teatro dei Dioscuri _ Salerno

UOMO E GALANTUOMO

di Eduardo De Filippo
Regia Antonio Caponigro

FUORI CONCORSO VETRINA PESARO

LUNEDÌ 19 OTTOBRE ORE 21.00

Teatro Le Ombre

GODOT

da Samuel Beckett - Adattamento e regia di Ciro Limone

MARTEDÌ 20 OTTOBRE ORE 21.00

La Piccola Ribalta

7 MINUTI - CONSIGLIO DI FABBRICA

di Stefano Massini
Regia di Francesco Corliano

MERCOLEDÌ 21 OTTOBRE ORE 21.00

Compagnia Linea di Confine _ Roma

AMAMI QUANTO IO T'AMO

Adattamento da Alexandre Dumas di Roberto Belli
Regia Roberto Belli

GIOVEDÌ 22 OTTOBRE ORE 21.00

Compagnia I Cattivi di Cuore _ Imperia

LA GABBIA - FIGLIA DI NOTAIO

di Stefano Massini
Regia Gino Brusco

VENERDÌ 23 OTTOBRE ORE 21.00

Compagnia Théâtre Dégart _ Giardini Naxos (ME)

LA GRANDE OCCASIONE

Autori e regia Daniele Segalin, Graziana Parisi

SABATO 24 OTTOBRE ORE 21.00

Compagnia Colpo di Maschera _ Fasano (BR)

IL SOGNO DI DOMENICO

di Gerry Moio
Regia Mimmo Capozzi

TEATRO SPERIMENTALE

DOMENICA 4 OTTOBRE ORE 17.30

Teatro Accademia _ Pesaro (PU)

CARI PAGLIACCI

Testi e regia di Vincenzo Giampaoli

LUNEDÌ 5 OTTOBRE ORE 17.30

Filodrammatica La Logeta _ Gardolo (Trento)

IL MALATO IMMAGINARIO

"I ragazzi per i ragazzi"
da J.B. Molière

CHIESA DELL'ANNUNZIATA

DOMENICA 25 OTTOBRE ORE 17.30

Compagnia Teatrale Universitaria Beolco Ruzzante _ Padova
Centro Teatrale Cesare Questa _ Urbino

IL RACCOLTO

di Giorgia Brusco

Vincitore del premio "Antonio Conti" 2019

OLTRE GLI SPETTACOLI - EVENTI AL FESTIVAL 2020

DAL 29 SETTEMBRE AL 3 OTTOBRE - Piccola Galleria Comunale

MOSTRA FOTOGRAFICA A cura del FOTO CLUB Pesaro
Inaugurazione il 29/9 alle ore 18,00

MERCOLEDÌ 7 OTTOBRE ORE 17,30 - Sala Rossa Municipio

- PRESENTAZIONE DEL 73° FESTIVAL NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA
- PRESENTAZIONE DELL'EDIZIONE 2021 DEL CONCORSO DI SCRITTURA DRAMMATURGICA "ANTONIO CONTI"
- PRESENTAZIONE DEL LIBRO DI CLAUDIO SORA "ANEDDOTI DIETRO LE QUINTE"

8-11 OTTOBRE - Hotel Des Bains

WORKSHOP DI SCRITTURA DRAMMATURGICA CON LUCIA CALAMARO

VENERDÌ 9 OTTOBRE, ORE 17 - Teatro G. Rossini, Sala Della Repubblica

CONVERSAZIONE CON LUCIA CALAMARO

DOMENICA 25 OTTOBRE ORE 10 - Cinema Astra

- CERIMONIA DI PREMIAZIONE DEL 73° FESTIVAL NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA
- PREMIAZIONE DEI VINCITORI DEL CONCORSO DRAMMATURGICO "ANTONIO CONTI" con la collaborazione di AMICI DELLA CERAMICA

CONVERSAZIONI IN SALA ROSSA - COMUNE DI PESARO

6, 13, 15 E 22 OTTOBRE ORE 18

La Commedia dell'Arte. Storie, personaggi e interpreti.

Quattro appuntamenti sulla Commedia dell'arte a cura di Giorgio Castellani

VENERDÌ 16 OTTOBRE ORE 18

A proposito di Senza Hitler

Con Luca Montini e Marco Piferi

MERCOLEDÌ 21 OTTOBRE ORE 18

A proposito di Amami quanto io t'amo

Con Maria Chiara Mazzi

VENERDÌ 23 OTTOBRE ORE 18

Sulla strada per Pesaro: Giuseppe Picciola

Con Nando Cecini

WWW.FESTIVALGADPESARO.IT



COMUNE
DI PESARO



REGIONE
MARCHE



Fondazione
Casa di Riforma di Pesaro 1841



AMICI
DELLA
PROSA



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



PESARO
City of Music

Designated
UNESCO Creative City
in 2017

IN *visibile*²

FESTIVAL TEATRALE NAZIONALE/INTERNAZIONALE DI FORMAZIONE E INCLUSIONE



Venerdì 2 ottobre 2020 - ore 20.45
ARTISTICA...MENTE - RECANATI (MC)
VIZIO DI FAMIGLIA

Venerdì 16 ottobre 2020 - ore 20.45
COLPO DI MASCHERA - FASANO (BR)
IL SOGNO DI DOMENICO



Venerdì 30 ottobre 2020 - ore 20.45
CARA...MELLA - LENO (BS)
TRAVAIL

Venerdì 13 novembre - ore 20.45
AJIDANHA - IDANHA a NOVA (PORTOGALLO)
À DERIVA



Venerdì 27 novembre 2020 - ore 20.45
PROVE DE TEATRO - CALLIANO (TN)
NOldiciamoNO!

Venerdì 11 dicembre 2020 - ore 20.45
COMPAGNIA DEI GIOVANI - TRENTO
UNA STORIA ASSURDA



Teatro San Marco - via San Bernardino, 8 - Trento
ingresso 8€ intero - 6€ ridotto under 30 e tesserati Uilt
info e prenotazioni: info@invisibilefestival.it - 347 4843099
programma completo con workshop: www.invisibilefestival.it

con il contributo e il sostegno di

