

SCENNA

99

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





SCENA 99



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. 335.8381627; 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; cipriani flavio@gmail.com

Segretario:

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

IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE

DI STEFANIA ZUCCARI

IN APERTURA – MESSAGGIO

DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT

VIRUS

RIFLESSIONI DI FLAVIO CIPRIANI

► FORUM

IL TEATRO CHE VERRÀ

VOCI DI STUDIOSI, ARTISTI ED ESPERTI

MARCO DE MARINIS

LORENZO MANGO

GERARDO GUCCINI

ENRICO PITOZZI

GILLES COULLET

MORENO CERQUETELLI

FRANCESCO RANDAZZO

NINNI BRUSCHETTA

ALESSIO BERGAMO

DARIO LA FERLA

ROSARIO GALLI

VALERIO APICE

CLAUDIO MASSIMO PATERNÒ

CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO

«AGLI AMICI UILT» DI CLAUDIO TORELLI 26

TEATRO SOSTENIBILE 27

DI MARCO ROTA

GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO 28

DI GIANNI DELLA LIBERA

INCONTRO CON LOREDANA MARTINEZ 30

DI HENOS PALMISANO

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19 32

DI ANDREA JEVA

TEATROTERAPIA - TEATRO IN BOLLIA 35

IL SEGRETO DELLA CREATIVITÀ LA SPERANZA

PERSONAGGI: TOMMASO LE PERA 36

A CURA DI MORENO FABBRI

RIFORMA ENTI TERZO SETTORE 39

DI DOMENICO SANTINI

EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ 40

DI MARCO MIGLIONICO

55 ANNI DI TEATRO DI TONINO SIMONETTI 44

MARICLA BOGGIO: IL NUOVO LIBRO

IN COPERTINA: «TRIANGLE 25.3.1911» 45

LIBRI & TEATRO 46

COVID-19 E LA RIVALSA DEGLI E-BOOK
RINA EDIZIONI A CURA DI DANIELA ARIANO

NEL MONDO 48

LA COMPAGNIA DEI GIOVANI A CUBA

TRADIZIONI&TRADIMENTO 50

TEATRO DEI LUOGHI... LUOGHI DEL TEATRO

IL RUOLO DELLA DONNA 52

NEL TEATRO E NELLA SOCIETÀ

REGIONI UILT 56

IN COPERTINA: «Triangle 25.3.1911» opera video-teatrale
di QU.EM. quintelemento di Cremona (foto Danio Belloni).

Foto nel sommario: GMT2020 UILT SICILIA a Licata (AG)

• «Wannsee» di Ivano Gobbato, RONZINANTE TEATRO di
Merate (LC) • «Il pentolino rosso» di Franca Guerra e Marco
Cantieri, TEATRO ARMATHAN di Verona • «Il Reverendo» di
Luigi Lavoretti, Centro di Cultura Teatrale SKENÉ di Matera.

SCENA n. 99

1° trimestre 2020

finito di impaginare il 25 giugno 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, Francesco Passafaro,
Antonella Rebecca Pinoli, Giovanni Plutino,
Quinto Romagnoli, Domenico Santini, 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

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/

DI STEFANIA ZUCCARI

IL TEATRO PROSSIMO VENTURO

Tutto il settore della cultura e dello spettacolo è indubbiamente uno dei più colpiti dalla crisi provocata dal Coronavirus. Vanno poi considerati gli effetti immateriali sulla qualità della vita degli abituali fruitori, sulla socialità, sulla circolazione delle idee e della cultura. Non solo attori, musicisti, cantanti, ma anche maestranze e staff: si attesta a circa 400.000 il numero di lavoratori dei soli settori musica e teatro che sono senza lavoro dall'inizio del *lockdown*. Da qui la necessità del mondo dello spettacolo di ridefinire tutte le proprie modalità di contatto e comunicazione per mantenere vivo il rapporto con cittadini e potenziali spettatori.

«Forse il distanziamento sociale ci porterà a vivere la bellezza artistica in maniera individuale, non più come gruppo. Mentre nell'era pre-Covid l'attrazione per gli spettacoli era insita nel concetto di condivisione, con cui ogni singolo poteva diventare un tutt'uno, con il pubblico, ora (forse) non ci sarà più il concetto di pubblico ma di persone» (Antonio Cerasa, neuroscienziato, ricercatore del CNR).

È comunque necessario, appena possibile, ripristinare il rapporto diretto perché le dinamiche tra lo spazio e il tempo sono alla base del linguaggio espressivo di tutte le arti performative e le norme di distanziamento potrebbero intaccare il significato stesso delle opere rappresentate.

Inoltre, per il pubblico di uno spettacolo ci sono consuetudini ancestrali, che hanno radici psicosociali molto profonde: *«Andare a teatro è sempre stato, fin dai tempi degli antichi greci, un rituale sociale che serviva per esorcizzare le paure di individui soli al mondo che, stando vicini l'uno all'altro, si sintonizzavano su uno stesso pensiero espresso dall'artista».*

È il cosiddetto rispecchiamento emotivo, con cui il pubblico sente sulla propria pelle le emozioni espresse dall'artista, grazie proprio a un semplice meccanismo di imitazione visiva. Questo fenomeno viene amplificato se più persone contemporaneamente provano la stessa emozione, che viene liberata poi dall'applauso. L'applauso dell'intero pubblico nello stesso momento costituisce l'emblema del rapporto speciale che l'artista stabilisce con un insieme di persone.

Per ora l'unica soluzione è ridefinire tutte le proprie modalità di contatto e comunicazione per mantenere vivo il rapporto con cittadini e potenziali spettatori. In questo senso sfruttare a pieno le potenzialità offerte dalle tecnologie è oggi una necessità. Ne sono un esempio le dirette *streaming* che hanno superato i propri spazi fisici di condivisione, per creare straordinarie occasioni di diffusione culturale e forme di fruizione, tanto divulgativa che educativa: occorre che il teatro rimanga vivo, anche in questo periodo di incertezza.

Questa crisi, allora, potrebbe attivare una profonda riflessione in merito al ruolo che vogliamo affidare alla nostra cultura, al nostro teatro, e capire che per valorizzarli bisogna diffondere quel valore in ogni modo e sempre affinché sia riconosciuto come tale.

Per recuperare ciò che è andato perduto nella produzione culturale, e per rimettersi a "regime" sarà necessario un notevole impegno da parte di tutti, e questa sarà la vera sfida con cui dovremo confrontarci superata la crisi attuale.



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.



IN APERTURA

«IL TEATRO CHE VERRÀ»

IL PENSIERO DEL PRESIDENTE NAZIONALE UILT PAOLO ASCAGNI
APRE IL FORUM SUL FUTURO DEL TEATRO DOPO IL CORONAVIRUS





Paolo Ascagni, Presidente Nazionale UILT
(foto D. Curatolo)

Non è facile scrivere qualcosa – qualunque cosa – in un momento come questo. Si corre il rischio di dire banalità, utili solo a riempire il campionario dei luoghi comuni, oppure di evocare frasette autoconsolatorie destinate ad esaurirsi nello spazio di un attimo. Scusate la durezza, ma la realtà dei tempi non consente giochi di prestigio.

Quel che si deve fare, specialmente quando si ricopre un ruolo di responsabilità in una organizzazione come la UILT, è affrontare le questioni con tutte le 'regole' ed il *bon ton* del caso, ma anche con sincerità, con lucida chiarezza e senza mezzi termini. Ed allora, giusto per non girarci troppo attorno, non è proprio il caso di rimpallarsi slogan del tipo *andrà-tutto-bene*, per il semplice motivo che non è vero. Le cose non stanno andando bene, anzi... e restringendo l'angolo visuale al nostro mondo, cioè al teatro, le cose, anche da noi, stanno andando male.

Tanto per cominciare, ci sono tanti teatranti che sono stati colpiti dal virus, loro o i loro cari; e tanti hanno perso il loro lavoro principale, o hanno subito conseguenze economiche molto pesanti. Queste sono, naturalmente, le questioni più drammatiche; ma la situazione è molto grave anche per quel che riguarda le compagnie. Le attività sono ferme, le previsioni di ripresa sono a lungo termine; molte compagnie non ce la faranno a ricominciare, e tante hanno già dovuto rinunciare agli spazi teatrali che gestivano (perché spese e affitti non si fermano). Siamo insomma immersi in un orizzonte che mai avremmo pensato di dover prendere in considerazione: il rischio reale di un pesante impoverimento dell'offerta di arte, cultura e teatro ad ampi strati della popolazione e del territorio, in alcuni casi forse una vera e propria cancellazione.

Di fronte ad una simile prospettiva, vedo da più parti segnali di preoccupante sottovalutazione, e spesso proposte/risposte di imbarazzante vacuità. Per quel che riguarda noi teatranti, è ben vero che siamo abituati a contare solo sulle nostre forze, a realizzare imprese incredibili con mezzi minimi, a travalicare ogni ostacolo con una passione ed una inventiva che non hanno uguali; ma in periodi eccezionali come questo, servono anche aiuti concreti da chi di dovere (e sottolineo la parola 'dovere'). Le pacche sulle spalle o le frasi fatte non servono.

Al di là delle legittime richieste di tutti, stiamo però assistendo, come da italico costume, anche al tipico balletto delle pretese

e delle pressioni *a prescindere*. Ci sono persone e categorie che notoriamente hanno sempre avuto una funambolica abilità nell'evadere il fisco, che oggi si avvalgono delle cure e dell'assistenza di quel servizio pubblico che per decenni hanno derubato allegramente, spesso spudoratamente (insieme a tutto un bel codazzo di politicanti, giornalisti d'accatto e allegri concessionari di condoni fiscali); ebbene, non contenti di essersi salvati la vita grazie ai sacrifici di altri, sono sempre in prima fila, con il cappello in mano, a chiedere – anzi, a pretendere – sovvenzioni e regalie. Certo, in una tragedia come questa, l'urgenza di intervenire richiede che gli aiuti di Stato tendenzialmente siano distribuiti a pioggia, una cosa, però, che per definizione premia tutti, meritevoli o meno; ma magari, una volta tanto, si potrebbe fare qualcosa di più anche per chi, invece, di meriti ne ha parecchi.

Il teatro, invece, come da copione è sempre fuori dal giro. Qualcosa va al mondo dei professionisti, ma anche in questo caso in modo residuale: per il teatro amatoriale, come al solito, poco o niente. Anche nelle minime cose, l'attenzione è sempre girata da un'altra parte. Ad esempio, nella prima stesura del decreto *Cura Italia*, la proroga al 31 ottobre dei termini per l'approvazione dei bilanci riguardava solo gli Enti del Terzo Settore, tralasciando completamente migliaia di associazioni non-profit, cioè la stragrande maggioranza del totale; come UILT abbiamo scritto al Governo per segnalare il problema (che non sarà stato epocale, ma era comunque un problema), e come sapete la cosa è andata a buon fine... ma è significativo che, anche su una questione a costo zero per lo Stato, sia mancato fin dall'inizio un minimo di considerazione.

Di contro, nel bel mezzo di una girandola di aggiustamenti, deroghe e favoritismi per alcune 'entità' (a volte anche giustamente, per carità), notiamo che con chirurgica precisione gli *obblighi* non arretrano di un millimetro, ma solo per alcuni. La riforma del Terzo Settore procede a passo spedito; sì, qualche rallentamento c'è stato, ma in larga parte tutto va avanti. Intendiamoci, va bene così; come UILT, in tempi non sospetti ed evitando facili demagogie, abbiamo detto chiaramente che l'impianto generale della riforma risponde ad esigenze condivisibili, anche nelle parti a noi più ostiche, e ci siamo assunti la responsabilità di farla conoscere meglio, ed in dettaglio, a tutte le nostre compagnie. Il fatto è che, come in tutte le leggi, c'è anche qualcosa che non va; abbiamo proposto anche noi rettifiche e cambiamenti, con il solo obiettivo di renderla più adatta alla realtà dei fatti e per non vessare inutilmente il meraviglioso mondo del volontariato, della cultura, dell'arte, del teatro... ma per ora, senza grandi successi.

In tal senso, noi diciamo: in un momento come questo, non sarebbe forse un buon segnale mettere mano non solo alla parte degli obblighi, ma anche a quella delle agevolazioni per le associazioni non-profit? Il cambio degli statuti non potrebbe essere esentato per tutti dagli oneri fiscali, e non solo per i (pochi) enti già registrati? La minuziosità a volte esagerata di alcune norme non potrebbe essere alleggerita, peraltro con esiti favorevoli anche per lo Stato?

In definitiva: almeno in una tragedia come quella che stiamo vivendo, non si potrebbe dimostrare un po' di considerazione per quei milioni di volontari che da decenni onorano ogni giorno il nostro Paese? Attendiamo fiduciosi... forse.

PAOLO ASCAGNI
Presidente Nazionale UILT
Unione Italiana Libero Teatro

RIFLESSIONI

DI FLAVIO CIPRIANI
DIRETTORE CENTRO STUDI UILT

VIRUS

Sabato 11 aprile 2020, ore 17 p.m. Territorio: vasta area, circa 40 km, che mette in comunicazione due cittadine. Regione Umbria, parte sud... "navigo" a vista. Non si sente alcun rumore... sottofondo musica cosmica, come navicella che fluisce in uno spazio completamente deserto. Nessun essere vivente... abbandono del territorio... momento sospeso... sono l'unica forma di vita. Lo sguardo è una preghiera, chiede un incontro che non ci sarà... piango... ma tutto questo silenzio, tutto questo deserto è semplicemente inutile senza una presenza umana... ma tutto questo orrore, servirà? Questo sacrificio, questa umanità resa sacra da questa azione, servirà?

VIRUS... veleno.

Il VIRUS ti cerca per abitarti, il VIRUS ti cerca per avvelenarti. Onnipresente, da solo non esiste, deve invadere qualcuno per poter esistere... esiste all'interno di altri, obbligato a vivere di un'altra vita. Esisteva prima della vita... ai margini della vita.

Adesso è in scena: TRAGEDIA.

TRAGEDIA, «imitazione di una azione seria e compiuta in se stessa che abbia una certa ampiezza di linguaggio diversificato, si svolge in mezzo a personaggi che agiscono sulla scena» (Aristotele, *Poetica*). Nasce da un canto = *oidè* «canto per il capro», «canto dei capri», *tràgos* = caprone. Nasce come festa in onore di Dioniso, dove si ballava e suonava (*ditirambo*). Nasce da questo desiderio di poesia e religione che sono la tradizione, il mito che agisce in un tempo attuale, contrapponendo due piani temporali diversi, ma che agiscono nello stesso momento (*tempo scenico*).

Ci siamo allontanati da queste origini, usando questo termine esclusivamente con un senso negativo, prevalentemente di disgrazia, disastro, cancellando il significato e la prospettiva che aveva, e che continua ad avere per la comunità: la visione e l'ascolto espongono lo spettatore ad un tempo che è presente assoluto, una realtà diversa da quella quotidiana, ma altrettanto reale. L'immersione in questo momento è totale, ti costringe ad esserci, e ti costringe a scegliere, messo di fronte ad una alternativa che costituisce la riflessione umana sul contrasto tra necessità e libertà.

CATASTROFE, *katà strèphein* = volgere alla fine. Nella tragedia rappresenta la parte finale e risolutiva della vicenda dei personaggi, scioglie i nodi, i conflitti, gli equivoci.

CATARSI, «liberatorio distacco dalle passioni attraverso le forti vicende, rappresentate sulla scena della tragedia» (Aristotele, *Poetica*).

MIMESI, lo spettatore prova pietà e terrore che si risolveranno catarticamente, allorché si scioglierà in una spiegazione razionale dei fatti narrati (Catarsi estetica come funzione dello spettacolo).

Catarsi tragica (*premeditatio futurorum malorum*), tecnica che determina una abitudine a sopportare i mali ed il dolore che potranno colpire il futuro.

TEMPO DEL VIRUS.

Possiamo avvicinare a questo nostro momento una definizione: «visione tragica degli avvenimenti».

Siamo in un percorso come in una tragedia? E se fosse, vi è la possibilità di accedere ad un momento catartico?

Che tipo di mimesi? Solamente una *mimesis to pain*, mimesi che guarda al dolore. «La scena del mondo continua di fronte alle immagini del dolore reale, nella loro sorda, perfetta evidenza».

Ma tutto questo dolore servirà? Ci sarà cambiamento-trasformazione, un ripensamento?

La madre terra e l'umanità: da questo confronto sarà possibile preservare una esistenza, una vita compatibile?

È questo un confronto in cui non può esistere una negazione di una parte, ma da cui deve emergere una scelta consapevole tra necessità e libertà, o tutto rimarrà sospeso in un silenzio assoluto che forse farà da acceleratore alla fine del tutto?

Ora si possono solamente esternare delle domande, con la consapevolezza di non avere delle risposte.

FLAVIO CIPRIANI

Direttore Centro Studi Nazionale UILT
Unione Italiana Libero Teatro

IL TEATRO CHE VERRÀ

VOCI DI STUDIOSI, ARTISTI ED ESPERTI DAL LOCKDOWN
PER IPOTESI E PROVE DI AVVENIRE

MARCO DE MARINIS

PROFESSORE DI DISCIPLINE TEATRALI
DIPARTIMENTO DELLE ARTI UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

TEATRODOMANI

LA POLITICA DELLA PERFORMANCE NELL'ERA D.C.

Per una circostanza che non so se considerare fortuna o sfortunata, il mio ultimo libro (*Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*, Editoria & Spettacolo), la cui uscita era programmata per il marzo scorso, è stato bloccato alle ultime bozze dal lockdown per contenere l'epidemia da Coronavirus e uscirà, se tutto va bene, entro maggio.

Di solito, un ritardo di pochi mesi per la pubblicazione di un libro è assolutamente ininfluenza. Ma è chiaro che non siamo in tempi normali e che il breve tempo trascorso da marzo a oggi ci ha già costretto a trasformare radicalmente i nostri comportamenti, abitudini, priorità, etc. etc. Sembra passato molto ma molto di più di pochi mesi perché nel frattempo si è prodotto un vero e proprio cambio d'epoca: dall'era a. C. siamo di colpo passati all'era d. C., dove C. ovviamente non sta più per Cristo ma, appunto, per Covid-19.

Dal marzo scorso, tutti più o meno abbiamo l'impressione che la realtà sia cambiata per sempre, che niente sarà più come prima... Ma è davvero così? Siamo veramente sicuri che quanto ci sembrava importante prima oggi abbia lasciato (e continuerà a lasciare in futuro) il posto ad altre priorità?

Ad esempio, si potrebbe pensare, a prima vista, a una radicale caduta d'interesse e a una secca perdita di attualità per alcune delle tematiche dibattute nel mio volume, e soprattutto per la proposta teorico-pratica che lega i contributi che lo compongono: l'affermazione di una "politica della performance" che si contrapponga alla attuale "performance della politica" e ne

combatta, con i suoi specifici mezzi, il populismo sovranista, autoritario, intollerante e xenofobo, il quale da anni ormai non sa fare altro che alzare muri materiali e simbolici per proteggersi da presunti invasori, in particolare da quei migranti che la necessità estrema spinge numerosi dal Sud del mondo verso le coste del nostro Paese e di altre nazioni mediterranee.

Ma è proprio vero che la questione non è più attuale? Certo, essa è scomparsa da qualche settimana dalle prime pagine dei giornali e delle news televisive ma, con l'arrivo della bella stagione, i barconi hanno cominciato a ripartire e i migranti ad annegare, per giunta nel silenzio quasi generale. E di conseguenza la discussione sul se salvarli o meno, ed eventualmente accoglierli o no, è ripresa – sia pure in tono minore – quasi negli stessi termini dell'epoca a. C., non fosse per un sovrappiù di cinismo, del tipo «ma con tutti i problemi drammatici che abbiamo noi adesso, anche di *loro* ci dobbiamo occupare?»; «e poi, chi ci garantisce che non sarebbero proprio loro a far ripartire il contagio?»; «anzi, forse è proprio colpa loro, se è arrivato da noi»... Salvo poi accorgerci che i raccolti nel Sud marciscono adesso a causa anche e soprattutto dell'impossibilità di utilizzare le braccia degli oltre 600.000 migranti che i due scellerati Decreti Sicurezza hanno trasformato in clandestini...

Se qualcuno ha potuto illudersi per un momento, in buona fede, che il sovranismo rozzo e spietato, dilagato ai quattro angoli del pianeta negli ultimi anni, sarebbe arretrato di fronte alla ondata di sentimenti umanitari e solidaristici suscitata dalla pandemia, dovrà subito ricredersi. Ci sono infatti tutti i segnali per prevedere che il nazionalismo e il razzismo possano riproporsi in forme ancora più rabbiose – a causa delle enormi difficoltà prodotte dal Covid-19 su tanti piani, a cominciare ovviamente da quello economico. Se la *paura*, con l'ostilità e il vero proprio *odio* che ne costituiscono gli inevitabili correlati emotivi, è il carburante che ha alimentato la inarrestabile performance della politica in questo primo scorcio di XXI secolo, c'è da temere fondatamente che la pandemia aggiungerà nuove paure, e quindi nuove ostilità e nuovi odi, alle vecchie, senza per altro eliminarle.

Quando ne usciremo (e speriamo che ciò accada quanto prima), in ogni caso ne usciremo pesantemente gravati da una nuova paura, quella del contagio, che purtroppo non ci abbandonerà per molto tempo, piaccia o no. Ma è pura illusione pensare che questa nuova, gigantesca fobia di massa aiuterà a ridimensionare o addirittura ad annullare le fobie (abilmente manipolate dalla politica) che ci hanno condizionato profondamente negli ultimi vent'anni: dal terrorismo islamico alla crisi finanziaria ed economica all'ondata migratoria, soprattutto.

Accadrà purtroppo il contrario e cioè che la nuova paura si cumulerà con le vecchie, riproponendole in forme ancora più virulente. Perché? Perché, fondamentalmente, esse rimandano tutte a un denominatore comune: la *paura* (e quindi l'*odio*) dell'*altro*, del *diverso*. Non occorre essere indovini, o voler fare a tutti i costi i profeti di sciagure, per ipotizzare che la fobia da Covid-19, mentre ci renderà sospettosi anche verso i vicini, i prossimi, si tradurrà a breve e a medio termine in un pericoloso, potentissimo rilancio della paura/odio verso lo *straniero*, l'*immigrato*, mai sopitati veramente. Molti segnali ce lo indicano con chiarezza anche in queste settimane. I trafficanti in paura e odio stanno già scaldando i motori per ripartire alla grande e riconquistare quella scena che gli è stata sottratta da chi deve gestire l'emergenza sanitaria ed economica: scienziati, medici, tecnici vari, governo centrale e locale. La performance della politica vorrà riprendersi con gli interessi quello spazio. Quindi, ci sarà bisogno come prima, anzi più di prima, di quella politica della performance che nel libro ho tentato di descrivere e promuovere.

E qui vengo al secondo e decisivo punto che, a mio avviso, rende queste pagine concepite nell'era pre-covidica non così obsolete come potrebbe sembrare a un primo sguardo.

Nell'epoca della ricostruzione d. C. ci sarà bisogno di più arte, più cultura, più sapere, più creatività rispetto a prima. E ci sarà ancora più bisogno di teatro, nonostante il fatto che, per ovvi motivi, proprio il teatro, e più in generale lo spettacolo dal vivo, rischino di diventare le vittime designate della fase incerta che ci aspetta.

La *prossimità* e il *contatto fisici* saranno da rifuggire e saranno comunque rifuggiti dai più per chissà quanto tempo. Quello che non potranno le disposizioni e i divieti lo farà appunto la fobia di massa. Ora, la *prossimità* e il *contatto fisici*, l'"alleanza dei corpi", per citare la bella immagine di Judith Butler, sono connaturati al teatro, e ancor di più a quella che chiamo una politica della performance. Ci adatteremo a un teatro sanificato e igienizzato, che magari faccia un'estetica del distanziamento sociale? Ovviamente non c'è da augurarselo, ma non possiamo escludere che ciò avverrà. D'altro canto non dobbiamo neppure trascurare che sarà in ballo la stessa sopravvivenza di un comparto non secondario della nostra industria culturale, con centinaia di migliaia di lavoratori, milioni e milioni in tutto il

mondo (circostanza, questa, un po' troppo trascurata nella pur bellissima lettera di Eugenio Barba a Gregorio Amicuzi divulgata dai *social*).

Forse, per un po', la politica della performance dovrà adattarsi a nuove modalità e a nuove strategie d'azione; forse, il teatro dovrà accettare per un periodo di non essere interamente se stesso: cioè – come ebbe a dire benissimo Grotowski – evento biologico e spirituale che nasce dall'incontro reale e ravvicinato di attori e spettatori. Ma non dovremo mai smettere, neppure per un attimo, di tenere viva la nostalgia di quell'incontro, di rivendicarne la necessità, anche politica, anzi più che mai politica, per oggi e per domani. Dovremo dire con forza che i surrogati telematici e digitali a cui stiamo facendo giustamente ricorso adesso sono appunto soltanto dei *surrogati momentanei* e nulla di più (tra parentesi, lo stesso discorso andrebbe fatto per l'insegnamento a distanza, a tutti i livelli).

Dei governanti lungimiranti, nella lunga e difficile ricostruzione che ci attende tutti, punterebbero sulla cultura e sulle arti (oltre che sulla scienza) come settori strategici per rimettere in piedi il Paese, perché non di solo pane vive l'uomo, ma soprattutto per trovare lì, nella conoscenza e nella creatività condivise, gli antidoti spirituali al deprecabile ma purtroppo prevedibile ripiegamento nella hobbesiana guerra di tutti contro tutti, nella diffidenza, nel risentimento, nella rabbia generalizzati. E allora, più che mai, ci sarà bisogno di un teatro e di una politica della performance all'altezza della situazione.

Da tempo, da ben prima dell'insorgere della pandemia, mi sto convincendo che il teatro come *pratica artistica specifica* potrebbe non avere un futuro, o averne soltanto uno precario e difficile (che magari consentirà soltanto la sopravvivenza delle sue forme più commerciali). Ma sono altrettanto convinto che invece ci sarà sempre più bisogno del teatro come *pratica sociale diffusa*, radicata profondamente (biologicamente) nella natura dell'essere umano in quanto *zoon politikon* (Aristotele). Da anni il teatro delle interazioni sociali (come ebbe a chiamarlo Claudio Mellolesi) si sta dimostrando uno strumento efficace e pervasivo come pochi per far fronte a uno dei grandi problemi dell'umanità contemporanea: la paura del diverso, dell'altro (su cui ho già insistito in precedenza), con il corollario dei suoi esiziali effetti sulla convivenza civile e persino sul benessere mentale degli individui. Il teatro, e più ampiamente le *performing arts* (come preferiva chiamarle Grotowski), rappresentano un antidoto potente al riguardo, e tutto lascia pensare che sarà sempre di più così in futuro, un futuro ora reso ancor più minaccioso dalla pandemia. Perché, per sua natura, il teatro ha a che fare concretamente con l'altro e con l'alterità, a cominciare dalla nostra (attori e spettatori), così come ha a che fare costitutivamente con la relazione e la collaborazione.

Il teatro come pratica sociale, piuttosto che come arte, sarà molto importante, forse indispensabile, per dar vita alla *comunità a venire*.

MARCO DE MARINIS

Marco De Marinis, già professore ordinario di Discipline Teatrali nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, è stato responsabile scientifico per questo ateneo del Centro Teatrale "La Soffitta" dal 2004 al 2017. Nel 1999 ha fondato la rivista «Culture Teatrali», dotata anche di una versione online, di cui è da sempre direttore, ora insieme a Gerardo Guccini. Dirige collane specialistiche per diversi editori italiani. Molti suoi libri e articoli sono stati tradotti nelle principali lingue. Ultimi volumi pubblicati: Etienne Decroux and His Theatre Laboratory, Icarus/Routledge, Holstebro-Malta-Wroclaw-London-New York, 2015; Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta (1983), Bologna, Cue Press, 2016; Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti, Roma, Bulzoni, 2018; Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020.



▲ Il Prof. Marco De Marinis con Thomas Richards nel 2016.

LORENZO MANGO

PROFESSORE DI STORIA DEL TEATRO MODERNO
E CONTEMPORANEO
UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

NOTE SUL FUTURO PERDUTO

... che verrà. Usare il futuro, pensare al futuro e in termini di futuro è così difficile in questa nostra epoca. Tanto più in questi mesi incandescentemente immobili in cui la proiezione verso un altrove che ci sopravanza e ci sovrasta (come aspettativa e come progettualità) è diventata ancor più difficile e da categoria estetica si è trasformata in problema di sopravvivenza. Il teatro è strano: da un lato è un oggetto delicato che può spezzarsi con poco, soggetto assai più delle altre arti alle variazioni del momento, dall'altro è un corpo in grado di fornire prestazioni di resilienza inimmaginabili.

Quando, tra Settecento e Ottocento, a Parigi la possibilità di fare teatro era regolata da un regime duro e quasi tirannico di concessioni, il teatro si riorganizzò (o meglio una parte di esso estranea a quel sistema di concessioni e autorizzazioni lo fece) nelle fiere, inventandosi spettacoli nascosti dentro un repertorio di canzoni, così da emergere da un coteresto apparentemente musicale che era, invece, fondamentalmente e sostanzialmente, teatrale e, così, non solo sopravvivere ma dar vita a un genere nuovo, il mélo.

D'altro canto, invece, il Novecento è, per molti versi, il secolo di un teatro spezzato che non riuscendo a vivere in scena si nascose nella scena di carta della teoria. Senza le possibilità concrete del fare diventò un teatro pensato ma non per questo, però, meno incisivo. Il teatro del pensiero di Artaud o quello di Craig hanno assunto il loro valore nella storia, ma ebbero un ruolo concreto anche nello sviluppo degli eventi artistici. Magari non immediato, ma forte. Artaud visse la sua parabola creativa negli anni trenta del Novecento ma, nei suoi anni, fu schiacciato da una contemporaneità che non lo comprese e da una follia che lo condusse nel reclusorio manicomiale. Fu così più che una figura artistica un'ombra. Negli anni sessanta, invece, improvvisamente rinacque, o forse dovremmo dir meglio, nacque al teatro in una seconda vita grazie ai riformatori del tempo (Grotowski, il Living Theatre, Brook) che trovarono nelle sue pagine abbandonate lo specchio in cui riflettere le proprie esigenze creative e artistiche e così quel teatro invisibile, rimasto nascosto per trent'anni e mai nato, in fondo, realmente alla scena (perché il Teatro Alfred Jarry a cui Artaud diede vita negli anni venti fu un esperimento breve e irrisolto e la messa in scena de *I Cenci* che lui stesso aveva scritto un tentativo mal impostato) diventò la stella polare di una nuova pratica scenica.

Vivere in uno stato di stabile instabilità e dar luogo a pratiche di resilienza alla distanza vincenti sono così due condizioni conaturate alla natura stessa del teatro. Il dato storico, però, non può avere una funzione rassicurante: resisteremo e il peggio passerà, ma deve essere uno strumento per conservare viva l'identità teatrale in una stagione di crisi. Perché è evidente che di crisi si tratta e pesantissima. Fra i tanti sistemi produttivi messi duramente alla prova dall'epidemia, quello teatrale è quello che rischia di uscirne più rotto, perché il suo equilibrio è delicato. Il silenzio dei teatri può essere solo lievemente mitigato dalla supplenza del web e, soprattutto, l'assenza di oggi dovrà fare i conti con la presenza contingentata di domani che



creerà problemi produttivi e artistici. La difficoltà non si manifesta solo nella necessità che gli spettatori siano pochi ma si amplifica nel problema della loro dislocazione "in sicurezza sanitaria" nello spazio, che impedisce il formarsi della necessaria comunità teatrale. *Il principe costante* di Grotowski era pensato per trenta/quaranta spettatori ma questi dovevano essere tutti lì, spalla a spalla affacciati alla balaustra che circondava, come in una sala anatomica, lo spazio scenico. Una messa la si può fare con i fedeli disposti nella navata a due metri di distanza l'uno dall'altro, uno spettacolo teatrale no. O, per meglio dire, si farà ma non è la stessa cosa.

Questo futuro prossimo così incerto e per tanti versi minaccioso per il teatro si pone in relazione dialettica con un più generale problema di rapporto tra teatro e futuro. Rapporto che va puntualizzato perché non si tratta di chiedersi se il teatro – al di là della contingenza del momento, giova ripeterlo – ha un futuro; se ci sarà un teatro nella società che si sta trasformando rendendosi sempre più virtuale; se il teatro assumerà esso pure un andamento smaterializzato. No, parlando del rapporto tra teatro e suo futuro si intende porre il problema della trasformazione del linguaggio in relazione ai suoi assunti, alla sua identità contemporanea (e prima moderna) e alla sua tradizione. Il "teatro che verrà" è il concetto cardine del teatro moderno. Gordon Craig, che ne prefigurò le forme e ne gettò le fondamenta, amava dire che "domani" è una parola bella ma che "avvenire" è meravigliosa, intendendo con questo che la proiezione verso cui il teatro doveva aspirare era un orizzonte al di là dell'immediatamente visibile. L'avvenire di cui parlava Craig era a un tempo il futuro e l'originario, ciò che finalmente si farà e che, facendolo, permetterà di risalire all'essenza stessa del teatro come arte.

Il futuro, nella forma del nuovo, è la chiave di volta del pensiero artistico novecentesco, tanto che ci dà modo di parlare di un "nuovo strategico", di operatività, cioè, che nascono come progetto del nuovo e non che risultano nuove solo a una verifica a posteriori. Il che non significa cercare la novità a tutti i costi anche perché novità e nuovo non sono la stessa cosa. La prima indica il piacere dell'inedito e del diverso. Scriveva Bernardo Dovizi da Bibbiena nel prologo alla sua *Calandria* nel 1513: «Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate: per ciò che le cose moderne e nove dilettono sempre e piacciono più che le antiche e le vecchie», celebrando la novità come elemento primario del gusto e istituendola come uno dei fondamenti dell'estetica rinascimentale. Il nuovo è cosa diversa, per quanto alla novità contigua. Con esso si esprime l'esigenza di una diversità che non serve solo per sollecitare la curiosità del pubblico ma a operare uno scarto coi codici linguistici precedenti, determinando un salto nei processi creativi e nell'elaborazione dell'idea (oltre che della pratica) di teatro che può giungere (come avviene nelle avanguardie novecentesche, sia della prima che della seconda metà del secolo) fino allo scollamento.

Parlare di "teatro che verrà" significa mettere in campo il gioco di un nuovo scarto, di una nuova identificazione del linguaggio. Di un "nuovo nuovo" insomma. Dov'è il problema a porcelo oggi (l'oggi non solo della pandemia ma di questo inizio di secolo) l'interrogativo su ciò che verrà? Se lo facciamo con l'intenzione strategica di mettere in campo un nuovo ripensamento del teatro restiamo ancorati a una concezione novecentesca dell'arte. Il che, di per sé, non sarebbe un male perché non è detto che il Novecento sia finito per forza allo scoccare dell'anno Duemila ma rischia di esserlo se vogliamo continuare a giocare tutto sul piano del linguaggio. Reinventare il linguaggio è un'azione che si può fare fino a un certo punto, poi il nuovo finisce con lo scadere in novità, tocca il gusto ma non la sostanza. La centralità autoreferenziale del linguaggio ha consentito uno straordinario riassetto dei codici. Il teatro è entrato che era in un modo nel Novecento e ne è uscito che era, ed è completamente diverso. Questo perché, sul piano del linguaggio, ha inseguito strategicamente un nuovo che gli ha consentito non solo di apparire ma di essere diverso, mettendo in questione e in risalto, su piani e con modalità diverse, l'interrogativo sulla sua dimensione più originaria.

Questo gioco del futuro possibile e dell'originario ha aperto prospettive, ha reso possibile pensieri. E' un lascito straordinario ma non si può insistere all'infinito a porsi la questione dell'identità perché il rischio è di bloccarsi a guardare la propria immagine riflessa nello specchio e bearsi di essa. Allora siamo esclusi dal futuro o meglio: il futuro è escluso dal nostro discorso? No ma non dobbiamo cercarlo, investigarlo, contemplarlo, dobbiamo costruirlo guardando strategicamente al presente, chiedendoci non dove andiamo ma su cosa poggiamo venendo da dove veniamo. Lo spazio del futuro, oggi, è il presente: non l'invenzione di un linguaggio, che non si può più continuare a inventare, ma la capacità di parlare una lingua, la lingua polimorfica, dissonante, multipla che ci ha lasciato il Novecento. D'altronde quello stesso Craig cui abbiamo "imputato" la proiezione dell'esistenza artistica nel futuro scriveva che più bella e meravigliosa ancora delle parole "domani" e "avvenire" è la parola "e" che le lega, che le unisce nel presente. Il futuro, diceva Craig, come luogo dell'inveramento del teatro in quanto arte (c'è tutto il suo modernismo in questo concetto) si manifesta solo quando si sono fatti i passi giusti nel presente.

Muoversi nel presente come unica via per costruire un futuro. Il teatro, ma in fondo anche il mondo che verrà è frutto della consapevolezza del proprio presente. Di quello artistico e di quello storico. Di quello epocale, la configurazione delle premesse di un nuovo secolo teatrale, e di quello contingente, l'isolamento epidemico e post-epidemico.

LORENZO MANGO



Professore di Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università di Napoli "L'Orientale". Ha scritto "Il Novecento del teatro. Una storia", 2019; "L'officina teorica di Edward Gordon Craig", 2015; "Il principe costante di Calderón de la Barca/Slowacki per Jerzy Grotowski", 2008; "La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento", 2003; "Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista", 2001 (anche in e-book, 2015); "Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi", 1994; "La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia", 1987. È Presidente del Sistema bibliotecario di Ateneo dell'Università di Napoli "L'Orientale". È co-direttore di "Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione" www.actingarchives.it. È membro dell'Editorial Board della rivista "European Journal of Theatre and Performance".

GERARDO GUCCINI

STUDIOSO E DOCENTE DI DRAMMATURGIA
E TEORIE E TECNICHE DELLO SPETTACOLO
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

LA REALTÀ SCRIVE APPUNTI SUI GIORNI DEL CORONAVIRUS

Le interazioni fra autore e lettore sono state indagate da diversi filoni di studio che le hanno connesse a diversi contesti storici e ambiti disciplinari^[1]. Dalla tradizione umanistica provengono i dialoghi a distanza fra antichi e moderni^[2]; dalle empatie con l'opera letteraria, processi di immedesimazione, rispecchiamento e dilatazione esperienziale^[3]; dalla navigazione in rete, modalità di fruizione che generano fluidi insieme di carattere ipertestuale^[4]. In *Lector in fabula*, Umberto Eco ha individuato due modalità ricettive rispettivamente indotte dalle caratteristiche formali delle "opere chiuse" e delle "opere aperte". Il testo, nel caso delle prime, «[a]ssomiglia [...] a una scatola con elementi prefabbricati, detta "kit", che fa lavorare l'utente solo per produrre uno e uno solo tipo di prodotto finale»^[5], in quello delle seconde, ricorda invece «un "lego" con cui costruire molte forme a scelta»^[6]. Vi è però, fra le pratiche della lettura, una dinamica trasformativa che rimette continuamente in gioco il senso dell'opera e che non rientra né nelle disponibilità dell'autore né in quelle del lettore. L'esperienza del reale si incarica infatti di riformulare i contenuti delle parole e delle tematiche, facendo sì che il lettore intervenga sulla sostanza di mutamenti semantici che rientrano nell'ordine delle cose e che, proprio attraverso la sua mediazione, penetrano più estesamente il linguaggio, venendo, non solo enunciati, ma anche inquadrati in senso storico e dilatati in visioni critiche del presente.

Svolgendo una continua mediazione fra il senso dei testi e quello che concretamente avviene nella Storia, nella società e nella cultura, il lettore empirico – e cioè il lettore reale – si impone quale veicolo essenziale – e spesso inconsapevole – di fortune e cancellazioni critiche, di nuovi codici e recuperi del passato. Le sue dinamiche integrano e, in parte, correggono i requisiti categorici del «Lettore Modello», le cui condizioni, scrive Eco, «devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente realizzato nel suo contenuto potenziale»^[7]. Da un lato, l'«orizzonte d'attesa» del pubblico^[8], dall'altro, le strutture tematiche e formali delle opere artistiche, ingaggiano dialettiche dagli esiti ampiamente imprevedibili. Questi includono sia il superamento dell'«orizzonte d'attesa» da parte dell'opera, che, qualora non lo soddisfi supinamente, tende «a negarlo [...] per proporre un'esperienza estetica nuova»^[9], sia la riscrittura del senso dell'opera da parte delle conoscenze pregresse del lettore o dello spettatore. Conoscenze che, lungi dal poter essere completamente artistiche, sono sempre collegate alle esperienze del mondo e della vita. Sicché non si danno solo i casi di opere che sovvertono l'«orizzonte d'attesa» del pubblico, fondando nuove estetiche, né di lettori o spettatori che rinnovino il pensiero dell'opera coniugando ricerca filologica e ermeneutica; spesso, l'esperienza del reale non si traduce in pensieri articolati, ma dissemina enigmi da scoprire.

▼ Prima guerra mondiale.

I parigini osservano il sorvolo di Parigi da parte di un aereo nemico.



Non preoccupiamoci eccessivamente se ancora non riusciamo a percepire, a prevedere, a indirizzare i mutamenti che scaturiranno dagli effetti della pandemia sulla Storia. Può darsi che, fra gli aspetti del mondo di prima, conosceranno nuovi sviluppi i valori della socialità, della condivisione, dell'eguaglianza democratica, oppure si dilateranno le strutture di controllo (mediatiche, ideologiche, politiche, economiche). Al momento, ogni ipotesi appare azzardata. Più agile e mobile di noi, il linguaggio, però, è già cambiato e dice cose diverse mentre, abitudinari, crediamo di ripetere discorsi più o meno uguali a quelli di sempre. L'effetto dei traumi epocali sul significato delle conversazioni è stato annotato da Proust nella Parigi buia e illuminata da incendi del primo conflitto mondiale. Scrive, riferendosi alle conversazioni con Saint-Loup:

Non avevo avuto il coraggio di chiedergli nulla [del fronte] ed egli non m'aveva detto che parole qualsiasi. Anzi, parole ben poco differenti da quelle usate prima della guerra, come se la gente, nonostante la guerra, continuasse ad esser la stessa di prima; il tono dei discorsi era il solito, il contenuto soltanto era mutato, e anch'esso, quasi quasi...^[10]

Il dislivello fra i contenuti del parlare e le parole e i toni con cui li si dice, annuncia, in modo discreto, quasi impercettibile, l'irruzione d'un linguaggio che esprima l'esito centrale dei traumi storici. Vale a dire il fatto che, nonostante le apparenze, la gente non continua «ad esser la stessa di prima».

In questi mesi di isolamento, i teatranti hanno appreso per via esperienziale che i sistemi relazionali alla base del loro fare artistico (vale a dire, i rapporti fra persona e persona, individuo e collettività, esterno e interno, passato e presente) possono mutare in modo radicale e rapido, e che concetti drammatici, dati per superati e consunti, consentono invece di acquisire e far propri i rivolgimenti del mondo reale. Attualizzando le nozioni di «dramma», di «peripezia», di «fabula», di «vero» e «verosimile», la pandemia ha mostrato che ciò che le azioni umane rendono possibile tende poi a determinare, allorché si realizza, una situazione di rottura rispetto ai precedenti assetti. A questo punto, la frattura va necessariamente risolta o rimuovendo le cause da cui è scaturita o sviluppando le autonome potenzialità del nuovo corso. L'antropologo Victor Turner ha osservato che nelle società pretecnologiche le trasformazioni delle collettività presentano fasi analoghe a quelle del dramma: «rottura, crisi, compensazione e infine reintegrazione oppure riconoscimento della spaccatura»^[11]. Le esperienze di questi ultimi tempi ci hanno insegnato che anche la realtà globale soggiace alle medesime scansioni. A proposito delle rinate ana-

logie fra il dramma e la Storia, è significativo osservare che proprio la contrapposizione aristotelica fra «vero» (ciò che concretamente accade) e «verosimile» (ciò che appare credibile in quanto conforme a un modello condiviso di «vero») decifra con immediatezza gli effetti della pandemia sul nostro modo di percepire e vivere l'esistente. Il plateale realizzarsi d'una dimensione assolutamente «inverosimile» ha infatti fatto saltare il concetto di «verosimiglianza» con una radicalità che non era forse riuscita né alla realtà virtuale né alla sostituzione della natura naturale con una natura antropica. Ogni deriva distopica, ogni rafforzamento dei dispositivi di comando, ogni annullamento della normalità, ogni capovolgimento di convenzione ed obbligo, è ormai pienamente credibile. In altri termini, le estensioni del vero non incontrano più gli attriti del verosimile. Tutto quello che possiamo immaginare quale conseguenza, anche incubica e senza precedenti, dei mutamenti in atto risulta ormai già quasi presente, tanto che in assenza di capacità immaginativa le progettualità politiche e dei singoli individui appaiono inermi, disarmate, vuote.

Le caratteristiche abnormi del possibile richiedono menti capaci di prevederle.

Ora più che mai, la realtà riscrive il nostro lessico predisponendo l'humus necessario alla nascita di altri linguaggi teatrali, che, forse, nasceranno al crocicchio fra l'impersonale rinnovamento della lingua e la necessità di condividere la ricerca d'un senso vissuto e poi dimenticato – poiché, e su questo non c'è il minimo dubbio, il primo impulso della riapertura sarà censurare le imbarazzanti rivelazioni della reclusione.

GERARDO GUCCINI

Insegna Drammaturgia e Teorie e Tecniche della composizione drammatica all'Università di Bologna. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale "Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali". Dal 2002 al 2015 è Responsabile Scientifico del CIMES (Centro di Musica e Spettacolo – Università di Bologna). Nel 2012, fonda con Matteo Casari la collana in rete "Arti della performance: orizzonti e culture" (AMS Acta). Dal 2018 è Responsabile Scientifico del Centro teatrale La Soffitta. I suoi studi riguardano il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari dell'opera lirica, il teatro di narrazione e la drammaturgia contemporanea con particolare riferimento all'elemento testuale. Guccini ha collaborato come dramaturg con Marco Paolini, Marco Martinelli, Elena Bucci e Marco Sgroso.



NOTE

- [1] Per un'efficace e recente esposizione delle problematiche e degli studi sulla lettura cfr. Maurizio Vivarelli, *La lettura. Storie, teorie, luoghi*, Editrice Bibliografica, 2018.
- [2] Cfr. Lina Bolzoni, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019.
- [3] Gli intrecci fra vissuto del lettore e testo letterario sono indagate da Marcel Proust e dai suoi commentatori. Cfr. Antonio Spadaro, *Marcel Proust e la sapiente arte della lettura*, in «La Civiltà Cattolica», 1985, II, pp. 480-485; Paolo Orvieto, *Pietro Citati interprete e lettore di Proust*, in Anna Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazione di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 170-188; L. Bolzoni, «Quel meraviglioso miracolo della lettura che è la comunicazione nel cuore della solitudine». Ruskin e Proust, in Id., op. cit., pp. 235-246.
- [4] Cfr. Paolo D'Alessandro, Iginio Domanin, *Filosofia dell'ipertesto. Esperienza di pensiero, scrittura elettronica, sperimentazione didattica*, Milano, Apogeo, 2005, e in particolare i paragrafi *Ermeneutica del processo di lettura* (pp. 15-24) e *Il lettore e la funzione ipertestuale* (pp. 33-40).
- [5] Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983, p. 56.
- [6] *Ibid.*
- [7] *Ivi*, p. 62.
- [8] Nella teoria della ricezione estetica di Jauss, la nozione di «orizzonte d'attesa» indica «l'insieme di conoscenze preliminari che precedono l'esperienza e ne costituiscono la premessa volta a orientare il giudizio critico» (Hans Robert Jauss, *Estetica della ricezione*, traduzione a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida editori, 1988, p. 7).
- [9] *Ivi*, p. 8.
- [10] Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, traduzione italiana di Giorgio Caproni, Milano, Mondadori, 1973, p. 65.
- [11] Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 129.



ENRICO PITOZZI

STUDIOSO ARTI PERFORMATIVE
DOCENTE UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

IL DOMANI DEL TEATRO UNA NOTA

Forse è proprio questa la tensione che anima il pensiero che qui vi consegno, non tanto immaginare cosa sarà il teatro di domani, ma come sarà *il domani del teatro*, vale a dire come il teatro inciderà sull'idea del domani. E la strada che mi interessa – la strada per la quale un impegno credo sia valido e che comunque richiama la mia attenzione – è il disegno fondato su di una *visione*, uno sguardo lungo, oltre il respiro corto del presente. Forse è questo che il *domani* ci chiede, di guardare oltre il contingente perché solo così ciò che oggi è problematico – e ognuno di noi sa cosa significa questo – trova una possibile soluzione.

Dunque, il teatro al quale guardo è disegnato da coloro per i quali il teatro equivale alla vita, a qualcosa che permette loro di andare in profondità dentro sé stessi e lì ritrovare il mondo. Da lì, da quella profondità, esprimersi nelle forme della scena per (ri)costruire la comunità. È il teatro come pratica d'esistenza e in

questi tempi soprattutto di *resistenza*, dato che la sua sopravvivenza è stata seriamente messa in discussione in questi tempi non proprio luminosi. Con questo non mi riferisco solo alla paralisi che il teatro, così come le altre professioni, ha subito e continuano a subire in questi mesi, quando alle indecenti proposte avanzate dai mercanti privati del teatro, per i quali esso è *puro mestiere* e poco ha a che vedere con la poesia, anche cruda, della vita. È necessario qui rivendicare la *politica* del teatro, che nulla o poco ha a che vedere con il teatro sociale, ma che chiama in causa la salvaguardia degli spazi per la creazione e la correlata serie di strategie di produzione, scambio e diffusione del sapere di cui il territorio e le città devono esserne il motore. Ciò che oggi è giusto rivendicare è uno spazio di pensiero in cui i saperi si incontrano nell'elaborare modelli inediti di conoscenza, perché di questo si tratta: *il teatro è un atto di conoscenza* e i suoi luoghi e i suoi atti devono esserne l'espressione manifesta. Ecco il domani al quale guardo.

Un domani del teatro che è espressione di maestria, pensiero ed affetto: palestra per di cittadinanza europea.

ENRICO PITOZZI

Enrico Pitozzi insegna presso l'Università di Bologna. Ha insegnato nelle università di Venezia, Padova, Parigi, Montréal, Porto Alegre e Valencia e Francoforte. È membro del "MeLa research lab" dell'Università luav di Venezia e del "Sensory Studies" della Concordia University (Canada). È membro del comitato scientifico della collana editoriale "corpi" presso l'editore Quodlibet, e delle riviste "L'annuaire Theatral" (Canada), "Map D2 Journal – Map and Program of Arts in Digital Dance and Performance" e "Moringa" (Brasile). Ha animato il seminario interno alla 37° Biennale del Teatro di Venezia 2005 diretta da Romeo Castellucci. Ha partecipato nel maggio 2013 – in qualità di docente – al progetto Biennale danza College della Biennale di Venezia, Settore Danza, diretto da Virgilio Sieni, con il quale ha collaborato anche per la Biennale Danza 2014. Tra le pubblicazioni recenti ricordiamo Bodysoundscape. Perception, movement and audiovisual developments in contemporary dance, in Yael Kaduri, The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art, Oxford University Press, 2016; Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari, Macerata, Quodlibet, 2017, la cura del numero monografico Teatri del suono della rivista "Culture Teatrali", n. 27, annuario 2018 e con I. Choinière, A. Davidson, Through Prism of the Senses: Mediation and New Realities of the Body in Contemporary Art and Performance (provisionally entitled), Bristol, BETWEEN Intellect Ltd, 2020.

GILLES COULLET

COREOGRAFO ATTORE DANZATORE

QUALCHE RIFLESSIONE SUL TEATRO

Per il teatro è possibile fare a meno di scenografie, testo, trucco, musica, effetti luce... Ma ci sono due elementi indispensabili ed indissociabili; l'attore con la sua presenza fisica e il pubblico. Tramite questa compresenza si verifica uno scambio di energia che richiede un lavoro approfondito sul corpo, allo scopo di renderlo capace di proiettare il flusso di energia-emozione nel movimento, nella voce e nel testo. La comunicazione è l'essenza del teatro, e la condivisione una cosa semplicemente primordiale.

Se c'è tutta questa energia, questo flusso selvaggio, questa necessità interiore allora l'emozione arriva al pubblico. La tec-

nica è lo strumento che ci permette di canalizzare questo flusso irresistibile.

La tecnica fine a se stessa non serve a niente, diventa un arido formattare in schemi che non hanno niente a che vedere con il teatro...

Qualche chiave che credo necessaria: sincerità, essere e essere veri, con un cuore di una enorme generosità, una voglia e gioia di condividere, di donare. Non può esistere il narcisismo; l'attore dovrebbe essere trasparente, essere solo un conduttore di energia, di emozione. Ecco la mia ricetta... Ah, dimenticavo... Il tutto condito da una grande umiltà.

Buon appetito!

GILLES COULLET

Dopo la laurea in Filosofia, Gilles Couillet studia Espressione Primitiva a Parigi con il danzatore haitiano Herns Duplan, di cui diviene assistente. Studia Teatro Corporeo con Yves Lebreton, lavorando poi come suo assistente e approfondisce l'analisi del rapporto corpo-voce con la cantante Lucienne Deschamps e il Roy Hart Theatre. Studia percussioni con Guem, Samba, Versini. Studia la danza Buto con il danzatore Ko Murobushi. Collabora con Maxi Hervé, danzatore coreografo del Théâtre National de Port au-Prince, con il quale si dedica ad una ricerca sul fenomeno della possessione nei riti vudù ad Haiti. In quanto Mimo, partecipa a diversi spettacoli al Teatro alla Scala di Milano, sotto la direzione, tra le altre, di Luca Ronconi e Giorgio Strehler. Viaggia molto in tournée con il Théâtre de Chaillot, diretto da Jérôme Savary. Collabora come coreografo, attore e danzatore con il regista Armando Pugliese. Collabora come attore-danzatore in diversi spettacoli e performance del regista Claudio Di Palma. Nel 1983 fonda la compagnia Le Corps Sauvage. Nel 1994 idea e realizza lo spettacolo Cendres che gira in tournée internazionale. Insegna in diverse scuole internazionali di teatro e danza. "Wakan la terre dévorée" è la sua ultima creazione.



TEATRO AL TEMPO DEL CORONAVIRUS

La distanziamento, l'isolamento prolungato e la diffidenza verso l'altro, comportamenti e necessità imposti dal Coronavirus, sono esattamente il contrario delle peculiarità del Teatro, arte basata sullo scambio di emozioni, pensieri, sensazioni «QUI ED ORA». Vivere, dunque, questa situazione di sospensione può essere l'occasione per riflettere su quello che siamo stati fino ad ora proprio per immaginare quello che potremo essere domani. Un dato sicuramente è certo: il trauma innescato dalla pandemia non sarà superato in tempi brevi né con soluzioni facili. Già la prospettiva immediata di ripresa "lenta" e con "giudizio" sarà di per sé una ulteriore sospensione. Riaprire i Teatri non significherà certo riempire i Teatri. Nessuno sarà disposto, nemmeno con guanti e mascherine, a frequentare con tranquillità luoghi chiusi – fermo restando, peraltro, che si trovi una soluzione anche per gli attori in palcoscenico quanto a distanziamento e sicurezza. Vivremo una situazione di stallo, come nei primi mesi affrontati dal mondo del Teatro (professionisti o amatoriali in questo caso senza distinzione), facendo largo uso dello *streaming*, delle *chat* e dirette *Facebook*, attingendo dal repertorio, o pezzi improvvisati. Certamente una strada non percorribile sui tempi lunghi. Un tentativo potrebbe essere quello del rilancio, con il sostegno dei Ministeri preposti, di un uso del Teatro Educativo e Didattico più organico e massiccio, visto anche il ricorso in questi mesi dell'insegnamento a distanza. Uno spazio educativo già ampiamente sperimentato e mai applicato però organicamente. Potrebbe essere questa l'occasione giusta. Immaginare prodotti teatrali indirizzati alla scuola, ai centri sociali, ai luoghi del disagio, con possibilità di interazione. Una strada per tenere viva l'attività teatrale. Certo non la sola. Altra riflessione andrebbe fatta sull'uso delle stesse strutture



teatrali, vale a dire i Teatri, spesso collocati al centro delle città in luoghi di pregio, spesso di proprietà di Enti Pubblici o gestiti dagli Stabili. Aprire i Teatri per l'intera giornata (naturalmente con tutte le accortezze del caso), non solo per spettacoli (magari con pochi spettatori ma ritrasmessi in diretta ad un pubblico più vasto) ma anche per mostre, attività esterne, per riprese televisive (il teatro come studio TV).

Pochi spunti per un futuro sicuramente difficile ed incerto. Per l'antica arte del teatro, in ogni caso una sfida e l'occasione per non mollare, ed anzi rilanciare con la speranza di un ritorno alla "normalità" in tempi ragionevoli.

MORENO CERQUETELLI

Ideatore e curatore della rubrica di informazione teatrale del Tg3, Chi è discusso. Giornalista professionista, critico teatrale. In Rai dal 1982, sempre al Tg3, già redattore parlamentare nella carta stampata con la Gazzetta del Popolo di Torino, collaboratore di numerosi quotidiani e settimanali. Al Tg3 negli anni '80 si occupa con Michele Santoro della rubrica culturale TGTERZA e con la direzione di Sandro Curzi viene nominato inviato per il cinema: in questa veste segue i maggiori Festival cinematografici (Cannes, Venezia, Berlino, Montréal). Continua a seguire anche il teatro, presente negli eventi importanti del settore come il Festival di Spoleto, Taormina, Biennale di Venezia, Avignone, Orestidi di Gibellina, Premio Europa per il Teatro, Festival dei Teatri d'Europa. Realizza reportage in Italia e all'estero incontrando personaggi come Elia Kazan, che intervista sul suo teatro, il drammaturgo Heiner Müller, considerato l'erede di Bertolt Brecht, la figlia dello stesso Brecht, Barbara Brecht Schall, coresponsabile del Berliner Ensemble a Berlino Est. Segue in particolare da oltre 20 anni l'attività di Ellen Stewart e del Café La MaMa di New York, ideando e collaborando con Paolo Liberati al videofilm "La MaMa dell'Avanguardia, il teatro di Ellen Stewart, tra Spoleto e New York". Cura in occasione del ritorno alla Biennale Teatro del Café La MaMa, nel luglio 2006, il volume "La MaMa dell'Avanguardia, il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia", edizioni Interculturali.



C'È UN SILENZIO STRANO

C'è un silenzio strano. Non è un vero silenzio, perché in sottofondo c'è una sorta di rumore bianco, un fruscio sordo, un ronzio sommesso, è quasi assenza di suono, quasi. Uno stato di quiete inquieta, la sentiamo, ma facciamo finta di niente. Anzi, ci agitiamo per non sentire.

Non è facile ascoltarsi, non è facile rimanere soli con se stessi, specchiarsi in un pensiero che rifletta noi in qualcosa di immensamente grande, vuoto, da riempire.

Siamo precipitati in una grande partitura, apparentemente lineare ma complessa, piena di simboli oscuri, sequenze numeriche imperscrutabili. Siamo dentro una pagina dell'Arte della Fuga di Bach o di uno degli ultimi Quartetti di Beethoven. Ogni nota, ogni misura, ogni suono, ha un unico anelito, una disperata volontà, tornare al silenzio, tornare a quella sospensione divina dell'esistenza racchiusa in un respiro trattenuto, essere un punto sospeso tra la realtà del movimento inconsulto e quella del pensiero che afferma l'essere.

La paura, col suo chiassoso menefreghismo, la perfetta vigliaccheria dell'alibi per sé e dell'accusa per gli altri, batte ritmi sconclusionati, rumbe assordanti che offuscano tutto. Si fugge da noi stessi, perché stare con noi stessi è insostenibile, così ci pare, così lo sentiamo. Eppure noi da soli, siamo di più, se da noi stessi, in quel silenzio, sappiamo espanderci e sentire tutto ciò che siamo, tutto ciò che è altro da noi, tutto il noi che è in uno, se solo tentassimo di dire a noi stessi cose semplici eppure enormemente importanti, se solo sapessimo star seduti e guardare un muro, un quadro, un oggetto, un cielo al di là della finestra come se fosse quello il centro del mondo, la radice dell'esistenza, il pesantissimo grano di polvere dell'impermanenza. Sentiremmo insostenibile l'ipocrisia e la cecità di fronte al dolore degli altri, sentiremmo gratitudine per l'essere salvi, sentiremmo la responsabilità d'essere per gli altri.

In questo tempo di miserie e miserabili, di frastuono ed egoismo dissennato, una piccola, quasi invisibile particella di morte, ci dà la straordinaria possibilità di stare con noi stessi, nel mondo, per essere migliori di quella turba incosciente, irrazionale e spietata che siamo stati finora.

Dobbiamo fermarci, per ripartire nella giusta direzione.

C'è un silenzio che potrà meravigliarci, se solo ce lo permetteremo.

FRANCESCO RANDAZZO



Scrittore e regista. Laurea in Regia, all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" di Roma, nel 1991. È attivo in Italia e all'estero come regista e autore per importanti teatri e festival, fra i quali: Todi Festival, Teatro Stabile di Catania, Ortigia Festival, Narodno Kazaliste "I Zaic" di Rijeka, Festival di Dubrovnik, Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, Teatro IT&D di Zagabria, Playwright Festival of New York, Festival des Films du Monde di Montreal. Fondatore della Compagnia degli Ostinati - Officina Teatro, della quale è stato direttore artistico. Ha pubblicato con vari editori, testi teatrali, poesie, racconti e due ro-

manzi; ha ottenuto numerosi riconoscimenti in premi di drammaturgia nazionali e internazionali, fra i quali: Premio Fondi La Pastora, Premio Candoni, Premio Fersen, Premio Schegge d'autore, Sonar Script, Premio Leonforte, Premio Maestrale San Marco, Premio Moak, Premio Ugo Betti. Suoi testi teatrali sono stati tradotti in spagnolo, ceco, sloveno, francese e inglese e rappresentati in Canada, Usa, Croazia, Slovenia, Spagna, Francia, Belgio, Cile. Socio del Cendic (Centro di drammaturgia italiana contemporanea) e del Fuis (Federazione Italiana Scrittori). Parallelamente ha svolto attività didattica con corsi di recitazione, regia, drammaturgia e scrittura creativa, storia dello spettacolo, stages e conferenze per varie istituzioni pubbliche e private, fra le quali: Accademia di Teatro dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Cinars Montreal, TNJV Caracas, Centro Teatro Educazione-Ente Teatrale Italiano, Centro Studi Uilt, Viagrande Studios, New York University, Ostinati Open Studio e International Acting School Rome, Université Le Mirail Toulouse, Parioli Academy Roma, Civica Scuola "Paolo Grassi" di Milano, Duoc Universidad Católica de Chile. Dal 2019 è direttore della collana di narrativa di Graphofeel Edizioni.

A maggio 2020 è stato pubblicato da FaraEditore il suo libro "Itaca deserta ruggine", opera poetica vincitrice del Narrapoetando.



COSA NE SARÀ DEL TEATRO ITALIANO?

Io non sono solito fare previsioni. Anzi, la mia esperienza di teatrante, mi impone di non farne e di non crearmi aspettative. Ma questo riguarda la natura del nostro lavoro, potremmo quasi dire la deontologia. Il teatro però non è solo arte e rappresentazione è anche mercato. Benché, esso sia una disciplina nobile e antica è comunque un mestiere, una grande fonte di lavoro. Le compagnie e i teatri sono vere e proprie aziende che producono cultura e intrattenimento e che devono confrontarsi con un mercato. Ecco che allora nasce spontanea la domanda: di fronte alla crisi economica annunciata e certa, cosa ne sarà del mercato teatrale? Più che fare previsioni in tal senso mi posso limitare ad elencare i miei fondati timori e nello stesso tempo quali sarebbero i vantaggi che, a mio parere, potremmo trarre da questa tragedia e da questa crisi. Devo premettere che io e molti altri riteniamo del tutto insensato prevedere qualsiasi forma di attività teatrale e sottolineo teatrale in presenza di una pandemia ancora in atto. Parlare di teatro in streaming è una contraddizione. Il senso del teatro è l'azione dal vivo che lo rende così simile al rito. La presenza del pubblico fa parte integrante della rappresentazione. In più il teatro filmato si confronta giocoforza con il cinema e perde miseramente. Nello stesso tempo mi sembra improponibile l'idea di rappresentazioni teatrali condizionate a un protocollo sanitario o soprattutto a un necessario distanziamento sociale perché ciò permetterebbe di riaprire solo i teatri pubblici che usufruiscono dei maggiori contributi statali e possono tamponare il lucro cessante dell'incasso ridotto. Ricordo per chi non lo sapesse che i teatri stabili in Italia sono meno di venti. Una sparuta minoranza al cospetto dell'attività privata che invece tiene vivo il teatro. Il mio pensiero è quello che bisognerebbe soffrire ancora fino a quando la pandemia non sarà sconfitta, passata, superata, come tutti ci auguriamo. Questa pausa però avrebbe un senso se fosse utile al teatro, ai teatranti e agli amministratori pubblici e privati del settore, per ripensare un sistema ormai logoro. Innanzitutto c'è un rischio incombente. Gli interventi fin qui adottati dal governo, seppur lodevoli, si sono limitati ad un piccolo sostegno per i la-

voratori. Non solo l'Inps ma anche l'Imaie e altri enti si sono mossi, con solerzia, a conforto del settore in crisi. Manca però un intervento strutturale che può essere realizzato solo in conseguenza di un'analisi della situazione attuale. Il rischio è che tutte le risorse del FUS (Fondo Unico dello Spettacolo) continuino a coprire i bilanci dei teatri stabili e nazionali, che dopo il Covid saranno ancora più in rosso, senza considerare che quella dei teatri pubblici è una fetta ormai irrisoria del mercato, sia a causa della ridotta quantità degli stessi sia per la pessima politica di scambi che essi esercitano da anni, falsando il mercato e incidendo negativamente sulle quotazioni degli artisti. E' vero che esistono anche i teatri stabili ad iniziativa privata, gli stabili d'innovazione e le compagnie riconosciute, che comunque incidono pochissimo sul Fus, ma i teatri censiti, in Italia, sono più di millecinquecento e gli spazi attivi non si possono calcolare se non intuitivamente e saranno migliaia. Il mercato teatrale è questo. Soprattutto il teatro contemporaneo vive con gli incassi e la circuitazione. Al contrario i teatri stabili sono costretti a inseguire i parametri di una legge fatta male e a prediligere una forma, lasciatemi dire "burocratica", di stanzialità, che da una parte assorbe quasi tutto il sostegno dello stato, dall'altra si contrappone alla tradizione itinerante del teatro, creando un corto circuito sia culturale che economico. Mi auguro quindi che questa pausa serva a leggere le storture del teatro e dei teatri italiani. Lo stato finanzia ormai vecchi carrozzoni, *stipendifici* pubblici che non hanno conservato nulla della tradizione dei grandi teatri, che non si curano degli artisti, dei giovani, degli scrittori italiani contemporanei, che riducono le opportunità rimanendo chiusi a qualsiasi innovazione e che non ottemperano al loro ruolo catalizzatore anche dell'attività privata. Tutti i contratti a tempo indeterminato che riguardano il teatro in Italia non sono riservati agli attori, ai tecnici, ai registi ecc. Se vuoi fare l'uscire, il ragioniere, magari l'ufficio stampa forse potrai essere assunto da un teatro, se fai teatro no. Non è grottesco? Solo nella musica ci sono orchestre veramente stabili. E' chiaro che uno stato indebitato come il nostro non può assumere a tempo indeterminato tutti gli



attori, anzi credo che non possa assumere quasi più nessuno a tempo indeterminato. E non è una battuta. Allora penso che sarebbe necessario liberare il mercato. Partendo da uno snellimento dei teatri pubblici, una nuova cultura politica che affidi queste strutture a professionisti del settore e non a funzionari e impiegati improvvisati. E, nello stesso tempo, una detassazione decisa per le imprese e i lavoratori dello spettacolo, che restituisca al teatro il suo essere tradizionale. Un intervento mirato di liberalizzazione degli spazi, in una parola una semplificazione epocale dell'attività d'impresa nell'ambito teatrale. Penso che questa possa essere, con i dovuti approfondimenti, l'unica iniezione di linfa vitale per il ritorno e il futuro del teatro in Italia. Penso che questo possa creare indotto, produzione, scambio economico e culturale, in una parola mercato. Detassare quasi completamente l'attività del teatro comporterebbe per il bilancio dello stato una perdita quasi inesistente, perché mentre le imprese private esborzano tasse ridottissime perché sono molto povere (rispetto a un'impresa d'altro genere), i soggetti o le imprese finanziate con il Fus ricevono un contributo molto spesso superiore al doppio delle tasse versate. Detassando da una parte e riducendo la contribuzione all'essenziale dall'altra credo che si avrebbe un miglioramento evidente. Speriamo che quest'occasione non vada perduta. Speriamo che questa dura lezione che la natura ci ha impartito possa essere d'aiuto per una rinascita del teatro italiano, che si attende ormai da troppo tempo.

Roma, 28 maggio 2020

NINNI BRUSCHETTA

Noto al grande pubblico per le numerose apparizioni televisive e film di grande successo, Ninni Bruschetta - 58 anni - è innanzitutto un regista teatrale. Ha all'attivo più di quaranta regie, dai classici shakespeariani agli autori italiani moderni e contemporanei. Per cinque anni ha diretto l'EAR Teatro di Messina. Al cinema ha lavorato con decine di registi, da Giordana a Sorrentino, fino a Woody Allen. A parte le grandi fiction "generaliste" come Squadra Antimafia, Borsellino, Lo scandalo della Banca Romana, era uno dei protagonisti della serie cult Boris. Ha pubblicato con Sellerio e Bompiani. Il suo ultimo libro "Manuale di sopravvivenza dell'attore NON PROTAGONISTA" è edito da Fazi.

IL TEATRANTE IL BARBONE LA SUORA IL SOL DELL'AVVENIRE

La depressione che vedo in giro tra noi teatranti non è colpa dello stop attuale, ma è l'effetto della luce che lo stop attuale getta sulle nostre vite passate. A quella luce, visto che non si affacciano segnali di cambiamento, vediamo anche il futuro.

Sono pieno di amici teatranti che non sono neanche in grado, in base ai loro guadagni dell'anno passato, di chiedere i 600 euro. Gente che lavora tanto. Ma da un punto di vista legale è come non avesse mai lavorato.

Lo sai, quando ti arrabatti ogni giorno, che non è normale tutti i tuoi guadagni siano in nero, però lo accetti, perché comunque procedi, fai, vivi. Pensi di stare a questo mondo, di dare il tuo, in una maniera o nell'altra. Sei pronto. Poi magari arrotondi con qualche altro lavoretto, oppure ti appoggi ai tuoi per un po', o magari hai un appartamento da affittare che ti frutta quei 500-800 euro con cui la sfanghi, ecc.

Non pensi al fatto che non avrai la pensione. Non pensi al fatto che non puoi avere la disoccupazione. O meglio ci pensi, ma la vita è questa e tiri avanti. D'altronde non sei l'unico. D'altronde non puoi lottare da solo contro l'universo mondo. D'altronde l'idea di una sindacalizzazione dei teatranti deflagra ogni volta per il loro individualismo e per l'assoluta indefinibilità, indelimitabilità del campo del loro lavoro (corsi, spot, teatro sociale, animazione, spettacoli, fiction, doppiaggi, lavori di tecnico specialista in contesti diversissimi... padroni che in realtà sono committenti e che cambiano di continuo, ecc.). E poi non è per tutto il paese così? Mica solo per i teatranti... Pensiamo ai giornalisti, agli avvocati, al terzo settore, ecc.

E quindi insomma vai avanti. Prendi i tuoi quattro soldi in nero, continui a spingere per crescere, nella speranza che poi il tuo lavoro diventi più continuativo, continui a progettare, a sognare. Però sono passati anni. A volte decenni. I tuoi amici hanno fatto figli, tu ci hai rinunciato, ecc. Insomma tutte storie che sapete.

Ora però accade qualcosa di straordinario.

E capisci chiaramente quello che rimuovevi dalla tua coscienza. Per mangiare, per pagare l'affitto, hai più problemi del solito. Attenzione, non per andare in vacanza, ma per mangiare e per pagare l'affitto. Scopri che puoi sussistere solo se accetti gli aiuti della Caritas o di Roma aiuta Roma. Scopri, cioè, sostanzialmente, che tra te ed uno che è escluso dalla società costituita in termini estremi (il barbone, quello che sta per strada) il limite è davvero sottilissimo. E, attenzione, non solo perché non hai i soldi, ma proprio perché HAI FATTO FINTA DI NON ESSERE ESCLUSO dalla società – dalle istituzioni, dal consesso sociale, dall'ufficialità strutturata di una società, dalla necessità familiare, cioè da quelle istituzioni che hanno delle carte che ne dipingono e difendono la struttura (... le società per affinità, cioè le amicizie, sono economicamente labili lì dove infuria il terremoto) – hai dato un valore SOGGETTIVO a quel lavoro, a quegli sforzi tuoi, tanto preziosi, che NON CORRISPONDEVA al valore che OGGETTIVAMENTE la società ti dava (che le società ti davano).



La società ti riconosce valore in due maniere: con beni e con servizi. E ti ammette a lei se compi degli obblighi (tasse). A volte, raramente, questi beni e servizi te li eroga direttamente (scuola, servizi sanitari, ecc.), altre volte più spesso con un valore di scambio, che è la moneta.

E quindi sei ad un punto per cui la società costituita ti dà un valore come essere umano, per solidarietà di specie: sei umano e non ti faccio morire (forse non ti faccio morire, dipende dal passaporto... e in altri paesi anche da altro). Ma non per il tuo valore sociale. Per la società tu non esisti. Per la società non esiste quello che fai. Non ti sei mai iscritto alla società. Ti sei raccontato balle sul tuo valore sociale, sul valore di quello che fai per la comunità. ma questo valore non si vede, non è.

Attenzione, non è un problema di soldi. È semplicemente che uno specchio ti mostra il tuo posto in società. Quello del marginale.

Con una beffa: per occupare questo posto ti sei ammazzato di lavoro per tutta la vita.

Lo sapevi che era così, ma lo rimuovevi. In definitiva un piccolo bacino d'utenza o di apprezzamento che ti confortasse lo trovavi sempre. Ma nel momento della catastrofe ti rendi conto che quel bacino non era una rete. Non ti CHIEDEVA niente. E ti dava il surplus, gli avanzi. Lo capisci bene ora che la società ti offre i suoi avanzi.

Questo il discorso che si fa l'operatore teatrale nei momenti di bassa di questa quarantena che rischia di diventare una novemmesena.

Ovviamente l'operatore teatrale non è l'unico ora a sentirsi così. Ci metterei tutto il vasto gruppo di quelli che definirei operatori vocazionali: artisti, terzo settore, pubblicitari... E anche suore. Che altro è se non qualcosa di affine alle nostre misere dirette streaming quell'affacciarsi delle suore dal tetto di fronte a casa mia ad ogni mezzo giorno che dio ha fatto da tre settimane in qua, per fare una breve messa, un rosario, un quello che sia, di dieci minuti e raccogliere l'applauso (sì, sì l'applauso) di un piccolissimo pubblico di fedeli che si affaccia da balconi o tetti e che sta sotto, per strada?

In definitiva la vocazione è lì dove la motivazione a lavorare è indipendente dal compenso in beni e servizi ricevuto, e spesso più forte. Può essere supportata, avvalorata, confortata, ma è indipendente.

Conclusione.

Fabrizio Arcuri si chiedeva in un post, che mi ha molto colpito: «Quando è che abbiamo accettato di essere inutili?»

La mia parte depressa di teatrante (teatrante che peraltro apprezza ampiamente Fabrizio), voleva rispondergli: quand'è piuttosto che tu hai deciso di essere utile, su che basi?

C'è una parte mia che è connessa con la vocazione, che non vuole accettare questo discorso depresso. Che ha FEDE. Come diceva Nina Zarechnaja: porta la croce e pratica la fede. È questa parte che mi fa svegliare ogni tanto di buon umore, che nel sonno mi porta immagini di spettacoli meravigliosi che potrei fare, ai quali potrei partecipare, che a occhi aperti mi fa ipotizzare percorsi, ecc. Ma la fede va e viene ed è connessa a fenomeni, questi sì, di gregge. Se si crede in tanti, la fede ha un suo fondamento. Se c'è una comunità di credenti, si ha fede. Ma se non si ha una comunità la fede è segno di disagio mentale,

di marginalità. Nel momento in cui il gregge sbanda, è difficile credere. Ed è questo il momento in cui siamo.

a. la società ci dice che non esistiamo altro che come essere umano, come membro di specie che ha diritto solo alla tutela minima, ma che non ha nessuna funzione.

b. Il gregge è sbandato, ha perso la sua capacità di attrazione o anche solo di ammirazione nei confronti degli elementi esterni. La fede vacilla. Ogni tanto fiorisce, più spesso scompare.

E ora, scusate, ma il mio discorso vira un secondo verso il socio-politico, utilizzando i miei modestissimi strumenti di analisi in questo campo.

Per concludere: abbiamo una funzione nel mondo? Se pensiamo di sì, se pensiamo che chi va a teatro vive meglio, pensa meglio; se pensiamo che chi fa teatro aggiunge al suo arco delle molle esistenziali che rendono la vita meno triste; se pensiamo che l'immaginario sia utile stimolarlo anche con la relazione viva, che connette artefatto e vita, proposta dal teatro; se pensiamo tutto questo allora il problema è nell'ideologia della società non in noi e neanche nel nostro gregge vocazionale. Sì, parlo proprio dell'ideologia. Quella, ad esempio, che delega alla compravendita il valore delle cose.

E qui la situazione è dinamica. Il passato non è quello di oggi. Il futuro sarà diverso. Ma dipende da chi gioca la partita, dalle forze in campo. Faccio degli esempi concreti.

Nessuno dubita che la sanità sia un valore. E, benché ci abbiano provato in molti a distruggerla, nessuno dubita che anche l'istruzione generale sia un valore. Ma, attenzione, non è sempre stato così. E non bisogna andare neanche troppo indietro nella storia per trovare un'epoca in cui non era così. Ma non solo non è sempre stato così: non è detto che lo sia ancora in futuro. Per il mercato infatti queste istituzioni sono un peso. Il mercato attacca queste istituzioni, baluardi (o residui, dipende dai punti di vista) di sistemi di pensiero diversi. Quando Renzi inventa la buona scuola, quando le direttive della UE indirizzano lo sviluppo della scuola verso la formazione di produttori e quando si seleziona l'accesso alla secondaria in base al merito e quindi in base alle condizioni di partenza, alla classe, quando Formigoni si inventa "l'eccellenza" della sanità lombarda, distruggendo la rete di base, questi sono elementi del mercato che stanno attaccando quelle istituzioni, stanno cercando

di svuotarne il senso, di cambiarne la funzione.

Quelle istituzioni sono nate su spinte politiche. Tra le poche spinte politiche decenti che ha prodotto la società negli ultimi 300 anni. Così come anche il mercato in quanto ideologia fondante è una spinta politica, quella portata avanti dagli esponenti del capitale.

Ma fare il medico, come fare l'insegnante, un artista lo riconoscerà, sono anche queste carriere vocazionali, in linea di principio. A quali altre carriere vocazionali è stato riconosciuto un valore dalla politica?

In Italia, la politica ha riconosciuto un valore alla vocazione religiosa (valore che si è ristretto nel tempo, bisogna ammettere). Ma è stato invece troppo debole il valore dato ad altri settori vocazionali (arte, terzo settore, salute mentale, ecc.). Per non cancellarlo totalmente dalla faccia della nostra società è stato connesso al mercato. Ma questa operazione è falsa. Quei settori NON POSSONO tenersi in piedi con il mercato. Può esistere una struttura mista, metti teatro nazionale (che solo in parte limitata utilizza soldi privati, incassi, sponsor, ecc.), ma a parte eccezioni che esigono enormi investimenti (il Sistina, il Cirque du Soleil, ecc.) in genere il teatro non può mantenersi con i suoi soldi. E per coprire decentemente il fabbisogno vocazionale e culturale di una città come Roma, di teatri come il TdR ce ne dovrebbero essere tra i 15 e i 30.

Il risultato è quello in cui ci troviamo ora: noi siamo bisonti impauriti e terrorizzati, avvinti e innamorati dalla natura che ci sta attorno, che ancora ci parla, che siamo ancora capaci di amare, di celebrare e che ci riempie di slancio, ma sbandati dal nostro branco, a rischio di sterminio e di non sopravvivenza.

Vediamo che il futuro esaspererà questa situazione, lasciando la maggior parte di noi allo sbande e mantenendo quei pochi bisonti del branco che sono riusciti a stare insieme, che hanno trovato dei campi, confinati in riserve i cui guardiani sono addetti armati della ditta Buffalo Bill.

Da questa crisi bisogna uscire cambiando radicalmente la società. Cambiando radicalmente i suoi assetti. Le sue prospettive.

Il valore delle cose deve essere dato allo sviluppo delle facoltà dell'uomo, delle sue possibilità, non delle sue capacità di consumo, non della sua capacità di far girare moneta. Il valore delle cose de-

v'essere deciso dopo essere stato ponderato in base a criteri che sono la crescita umana e non l'aumento di fatturato. Il meccanismo attuale che sembra non decidere niente, che sembra lasciare campo ad una certa oggettività del fatto (il mercato), è un meccanismo distruttivo e assolutamente ideologico, perché subdolamente dice che è naturale ciò che riflette l'ideologia della proprietà, del potere e dell'accumulo.

Queste due opzioni hanno nella storia dei nomi. Ma forse sono nomi che vanno superati, sostituiti, perché la fase è nuova e perché si è spezzato il filo storico con le forme politiche di chi difendeva la preminenza, la centralità dell'uomo rispetto al profitto. Ma la lotta va ripresa.

Fino a che in questa lotta non vinceranno i "nostri" (e se vinceranno, ovviamente, non sarà grazie a noi, che siamo poco e nulla, in questa società, ma grazie ad altri [lavoratori, produttori]) la nostra oscillazione tra fede e disperazione, la nostra marginalità, non finirà mai, o sarà il frutto di casi e talenti spesso assolutamente imponderabili o comunque assolutamente minoritari nel campo di coloro che fanno il mestiere dell'arte.

La si potesse almeno riprendere, forse non ci si sentirebbe così sbandati.

ALESSIO BERGAMO

Regista, pedagogo e studioso di teatro. Si è formato lavorando come assistente regista di Anatolij Vasil'ev dal 1990 al 1997 nei molti progetti congiunti che all'epoca il Maestro aveva con l'Italia. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia Teoria e Tecnica del Teatro e dello Spettacolo presso la Sapienza. Ha fatto le sue prime esperienze nella pedagogia teatrale affiancando il pedagogo Jurij Alschitz nella sua attività laboratoriale tra il 1996 e il 1998. Come pedagogo ha insegnato arte dell'attore in diverse scuole di teatro italiane (ANAD Silvio D'Amico, Scuola Civica Paolo Grassi, Scuola Galante Garrone di Bologna, Accademia Nico Pepe di Udine, Eutheca, Centro Internazionale La Cometa, Scuola di perfezionamento del Teatro di Roma, ecc.). Come regista ha messo in scena spettacoli soprattutto all'estero (Russia - Mosca, Pietroburgo, Vologda, Petrozavodsk, Ucraina - Odessa, Estonia - Tallinn), ma anche in Italia, lavorando su testi di Pirandello, Gogol', Lope De Vega, Calderon de la Barca, Pasolini, Brecht, Gozzi, Goldoni, Majakovskij, Gogol' e altri e anche su alcuni progetti puramente performativi. Ha svolto attività di docenza teorica presso l'Università della Tuscia e presso l'Università della Calabria. Attualmente è docente di Storia dello spettacolo dell'Accademia di Belle Arti di Frosinone. Ha pubblicato diversi saggi e monografie. Dal 2009 dirige in Italia la compagnia POSTOP.





DARIO LA FERLA

COREOGRAFO E COREO REGISTA

CARPE DIEM QUAM MINIMUM CREDULA POSTERO

L'arresto del fare teatro trasformato in rallentamento. Un'occasione di rinnovamento forse mancata ma stimolante possibili inquietudini.

Cosa sarà e cosa sarà cambiato in noi e dunque nel teatro. Alcune evidenze mi conducono ad alcune riflessioni che forse, più che un'anticipazione, rappresenterebbero necessità e speranza di una nuova dimensione possibile e auspicabile. **Orazio** disse *carpe diem, quam minimum credula postero*, che può essere tradotta come *il futuro non si può prevedere e non si devono lasciare al caso gli eventi futuri ma si dovrebbe fare tutto quello che si può oggi per rendere il futuro migliore*. Spesso ci si limita al senso di un meno completo *carpe diem*, a sopravvivere all'attimo fuggente... oggi il futuro sembra, come non mai, schiacciato sul presente già esile ed incerto. Il presente è stato determinato dal nostro rapporto con la natura ma anche la cultura, il teatro, la comunità, le umanità, la sopravvivenza, decidendo le attuali sorti del pianeta. Abbiamo fatalmente assistito, se non subito, per esempio, le conseguenze della salute sottoposta al profitto. Ma anche la cosa teatrale si è post capitalizzata. Il fare teatro oggi è ridotto a cosa aziendale. Abbiamo perso con rassegnata follia una certa bellezza, se ancora, citando Sorrentino, sia possibile parlare di bellezza. Aggiungerei di vera bellezza, vera luce. Il teatro dei numeri, del mercato, dello spettatore ridotto a consumatore, numero da contabilità che consegue all'ansia dei risultati legati alla sopravvivenza delle produzioni ridotte sempre di più nella temporalità processuale e nei numeri di umanità coinvolta, la sensazione dell'artista del "carrozzone" di essere invinci-

bile, l'uso impudico dell'eccesso esibito, delle nudità non necessarie, gli esercizi di stile autoreferenziali che prendono titolo e testi a pretesto, che tanto fanno gola ai numeri e che fanno parlare e attirano voyeurismo, l'alta velocità produttiva a discapito del sentire – capire – approfondire, tutto ciò e ancor di più ha reso il nostro teatro mascherina di sé stesso. In realtà l'epidemia nasce ancor prima del virus. Virale perché ci ha privati di vita in termini di senso e di purezza. All'alta velocità di tale frullato socio-culturale è, forse, caduta la mascherina quando la storia ha tirato il freno a mano e ci siamo trovati tutti a guardare il mondo da una finestra o, ancor più drammatico, da uno schermo, piccolo o grande che fosse. Come una ruota usurata e arrugginita, tutto si è fermato ed è sceso un silenzio spettrale squarciato solo dai sibili delle sirene. Tanti di noi non hanno sopportato l'angoscia, la nuova melanconia (Recalcati) e, nel timore della propria scomparsa narcisistica hanno inzuppato il web di un niente. Poteva essere una simil morte e quindi la rinascita di una rivoluzione, accettando il proprio lutto, non accontentandosi della presenza presunta dell'altro, consapevolizzando e nutrendo il desiderio dell'altro come presenza nella reale assenza e non nella bugia della sua presenza, tenerlo dentro senza accettare lo sconfinamento nel teatro degli avatar e dell'autocitazione. Oltre la retorica dell'«andrà tutto bene» bisognava capire che già del marciame del senso albeggiava da anni in alcune derive del nostro fare teatro. Ma siamo andati avanti senza procedere, più poveri e meno ascoltati di prima, dalle istituzioni, fortunatamente con bagliori di confronto e nuove istanze di coesione e confronto e comunità possibile. Ma anche in questo caso la fame, l'impovertimento e la "dimenticanza" politica hanno preso il sopravvento nella discussione, sottraendo tematiche e possibilità di stimolare fondamenta nuove possibili. La mancanza di teatro ha assunto valore interiore di perdita. Di contatti, di continuità, di identità, di sicurezze. Il vuoto creato dall'arresto ha determinato l'assenza dell'oggetto-teatro. La perdita, nell'Umano può venire accettata, elaborata come lutto o sublimata spostando l'oggetto in ennesimi oggetti. Se il vuoto non viene attraversato e percepito, la crisi e la relativa fecondazione concettuale vengono meno. Se non si "finisce" (e si ricomincia attraverso un'alba di desiderio) ma si è immortali – forse immorali – si

compensa, si finge, ci si convince di essere ancora *quello*. Si fugge dal silenzio e si accomoda il dolore. Nella esperienza nella quale, in fondo, siamo ancora immersi, si è vissuto e si vive il dolore della perdita senza arresto ma frenando. La paura di scomparire dallo spettatore ha scatenato presenze virtuali pseudo teatrali sul web, rilanciando mediaticamente l'immagine artistica del passato: il cellulare, protesi pervasiva-invasiva della umanità contemporanea, è diventato medium sublimante, protesi virtualizzante l'immagine divenuto sempre di più egotico e non dai valore e missione del comunicare. L'altro da sé è stato supposto. Presente o meno. Il web, nascondiglio consolatorio della paura della vacuità di sé. Col cell si è bypassata la dialogicità, il feedback tra sguardi e ascolti: l'esibizione diventata presentazione di sé in un tempo sfalsato e falsato cioè senza coincidenza temporale, senza presenza e rimando interlocutori dell'altro. Artificiale versus reale. La protesi virtuale, in effetti di facile e rapida conquista, crea una sostituzione di realtà, è una co-realtà, non è la realtà. E questo tempo del teatro differito può creare una diseducazione culturale che rafforza una deriva già epidemica: manca l'attenzione dell'altro nella necessaria coincidenza degli istanti dell'evento artistico. E maggior *vulnus*, oggi, dello spettacolo dal vivo, è la difficoltà attentiva dello spettatore: si distrae col cellulare, per fotografare lo spettacolo stesso, per controllare la realtà esterna al teatro, ecc.: un incubo per l'artista. La concentrazione lungo la timeline della rappresentazione è fragile, oggi più di ieri e più tra i giovani. A volte il mercato cerca l'esagerazione, lo stupefacente, la rapidità per mantenere la tensione attentiva più ferma possibile, "conquistarla" a discapito di nuances, sviluppi espressivi che richiedono tempi più distesi e continui. Nella fruizione virtuale poi, l'utente può usare e di fatto usa la timeline video dello spettacolo a "consumo", cioè al di là del suo percorso creativo temporale, saltando facilmente nella linea temporale per andare a sbirciare un momento clou, un dettaglio che ci può attrarre maggiormente tecnicamente, uno *zapping* per avere una sensazione sintetica e persino vantabile di aver "visto lo spettacolo" e metterlo nell'elenco quantitativo del bagaglio informativo che non è affatto conoscenza né esperienza culturale. Lo spettatore virtuale è un voyeur, spettatore infedele, egoistico, opportunist, impaziente, accumulatore seriale,

nelle peggiori delle ipotesi. Piuttosto, quando si apre la quarta parete, il pubblico è all'interno, è comprensivo del tutto, non è più voyeur, o almeno... Il desiderio dell'altro da sé, degli abbracci, del contatto oltre la virtualità ci ha costretti a risentire risuonare dentro, nella sua fantasizzazione, lo spettatore. A immaginarlo, a desiderarlo. È emersa la necessità del "sentito" dell'altro. La crisi dell'isolamento e la magra ed effimera consolazione degli autodafé virtuali ci ha costretti in ogni caso a domandarci dell'altro, della nostra distrazione e scontentezza riguardo l'altro, della sua necessità per il vero senso del nostro fare ed essere arte: dove sarà finito, che rappresenta per noi, e, per un artista. La domanda è un po' come per gli amanti: si ama davvero l'altro, lo spettatore, uno per uno, comunque e chiunque sia? Teatro è amore per l'altro. E naturalmente anche rispetto. Tenere conto e non oggettivizzare l'altro e addirittura sommarlo tra numeri tutti uguali, è credo l'impegno interiore emerso in questi postulati per il futuro in questo ancora confuso presente. Da vita a vita. Già questa istanza, interiorizzata e lasciata maturare senza facile risposta, corrisponde per me ad un nuovo rinascimento possibile del teatro dal vivo, cioè da vivente a vivente.

Forse occorre valorizzare e promuovere quel teatro dal vivo a partire da alcune caratteristiche necessarie: necessità di legare le esigenze produttive a quelle di "scavo", di favorire la tessitura di un processo che non si accontenti di un risultato efficace perché quantitativo ma riesca a tirare fuori dal profondo nuova drammaturgia, nuove modalità creative ed interpretative attraverso il tempo dovuto, senza ansie del risultato, dei riconoscimenti, dell'apparire per paura di non essere più, senza tendere, per esempio, a quel teatro dello scandalo, del «fàmo strano» che, esibendo piuttosto che rappresentando, attrae la sensibilità voyeuristica dello spettatore e non tocca ma stupisce. Finisce lì. Non va oltre. Non cambia. Il teatro è politico quanto riesce a cambiare la comunità profondamente. Può aprire spazi di leggibilità e di sensibilità vitali come nessun'altra fenomenologia. Vi è poi la questione del relativismo contenutistico legato alla conquista dei grandi numeri, o di numeri più sicuri. I numeri sono facilmente raggiungibili attraverso semplificazioni drammaturgiche, sottrazioni ed alleggerimenti che, a furia di rendere appetibili con facilità drammaturgie pur complesse in origine, hanno di fatto impoverito le opere, l'atto creativo degli autori e interpreti, lo spettatore stesso. Carpe diem, allora, per attori non della voce e basta, danzatori non dell'acrobazia e basta, ma nuovamente attori e danzatori della psiche, atleti del cuore... unendo prestazione e interpretazione e, perché no tecnologia, in una stretta sicura e solidale. Purtroppo l'interpretazione non è diventata più un'esegesi ma un taglio. Abbiamo assistito a invenzioni sempre più singolari laddove il linguaggio non serve più del tutto alla comunicazione, alla dialettica del riconoscimento personaggio-spettatore, nemmeno alla rivelazione di verità. Il minimalismo di troppa danza, per esempio, eliminando la sacralità del rito e non solo, rincorrendo prestazionalità ed estetica silconante persino Tersicore, ha ridotto l'inconscio evocato alla dimensione di un lapsus, a qualcosa che attira la visione ma che sfugge alla coscienza, ad un malinteso comunicativo nel paradosso della comunicazione tra viventi, ad impudicizia dell'apparire delle corporeità pur rese altamente fisiotecnologiche quasi virtuali in reale, quanto inutili nel sentire. Troppa plastica o silicone pure in quella dimensione... Piuttosto torniamo al fascino inquieto di regie e coreografie che non temono la complessità drammaturgica, lo stato oltre l'estetica, di scritture anti-presentative ma rappresentative di autentici paesaggi interiori. Accettando e affrontando

il mistero nel buio che svela senza dire e lasciando che affiorino bagliori senza (auto) celebrazioni né abbagli provocati da banalizzante esibizionismo. Il corpo e la voce non devono inseguire la referenzialità ma sempre e ancora la portata simbolica. E la tecnologia deve essere vocata alla vita e non viceversa. Allora, certamente, il *modo* del mettere in scena verrà dopo i relativi *perché*. Per fortuna alcuni dubbi ce li porteremo dietro sul nostro senso di umanità, di reciprocità esistenziale necessaria, su un nuovo teatro che possa ridare senso profondo, tempi di completezza, contenuti del profondo e non abbagli di retina, unitamente all'esigenza di chiarezza e dignità esistenziale nel riconoscimento socio-esistenziale. Ma come per ogni cosa, prima di chiedere riconoscimento bisogna aver chiaro cosa si desidera, chi siamo, dove vogliamo approdare via via. Bisogna ridomandarsi cos'è il teatro oggi e chi fa il teatro. Recuperare e rinnovare il senso o un nuovo senso. Ritrovare una identità confusa e piegarsi nel tempo a esigenze fuorvianti, mercificanti la nostra essenza, anch'essa oggettivizzata, mercanteggiabile per bisogno, auto celebrativa e narcisistica quanto una bugia allo specchio o un onanistico selfie ritoccato. Domandarsi se il teatro è strumento valoriale educativo imprescindibile dalla costruzione identitaria e del profondo di una comunità. Se vogliamo maggiori sostegno e riconoscimento, palesemente mancati in questa tragica occasione, dobbiamo fare profonda chiarezza su cosa siamo e perché.

Dalla ferita narcisistica dell'arte potrà fiorire tanto la perpetuazione di un'epidemia già presente nel Noi teatrale già prima del Covid-19, o potranno germinare nuove urgenze. Nuove quanto vecchie o meglio rigeneranti antichi valori rienergizzati da istanze del nuovo pensare e sentire la vita e dell'uso equilibrato e sensato della tecnologia. Di seguito alcune evidenze emerse da colloqui con allievi dell'Accademia d'arte del dramma antico di Siracusa, durante la quarantena:

- **Urgenza di ridefinire lo spazio del teatro come spazio del rito** alla presenza di umanità. Cos'è oggi la scena, e dove? La sedia di casa è come la sedia di scena sulla scena? Il luogo è il teatro ma il teatro non è solo lo spazio che lo contiene. Oggi più di ieri e dopo isolamento e distanza sociale, teatro è dove c'è un contenitore di umanità. Se il futuro del teatro va esautorato dalla propria mercificazione, anche la vita umana non va considerata più come un prodotto... Il teatro, con forme nuove di finanziamento, deve emigrare e portare se stesso oltre il luogo teatrale, perché il teatro può essere spazio psichico, spazio di condivisione di umanità.

- **Urgenza del buio come mistero**, in una contemporaneità iperlucente e impudicamente svelante, perché il teatro e l'arte sono mistero, confini aperti, sensibilità che toccano ma anche viaggiando oltre l'esibibile e il concreto. La parola, il gesto possono recuperare mistero, sensazione oltre il significato, ritualità, mondo oltre e altro. Il teatro occidentale e non solo si fonda sul mistero e più precisamente sul sacro. Sofocle era un sacerdote di Apollo... nella ritualità del teatro greco antico la vita e la morte sconfinano una nell'altra perché lì l'uomo ha iniziato a riflettere se stesso attraverso il teatro. Teatro come rito, come vera luce emanata che trasforma attraverso corpo, parola e voce, il contenuto stesso in sensazione lucente nello spettatore.

- **L'urgenza della verità** nella finzione che è teatro: la verità è condizionata alle dimissioni dall'ego dell'artista, e dall'avidità percettiva dello spettatore. L'artista così raggiunge una dimensione "altra", supera se stesso e accede all'universale, all'oltre, ottenuto tramite disciplina, training vocale e fisico, lavoro di

scavo e di messa in stress di parola e parola del corpo fino al raggiungimento di una sostanziale espressione frutto di sottrazioni ennesime e ispirazioni fattuali. Nudità possibili di spettatore e attore, non estetica ma nel legame da umano a umano coinquilini di uno spazio di ritrovabile intensa concentrazione.

- **Urgenza della qualità drammaturgica**, delle sue risultanti più generalmente intese versus quantità mercificante e disarmante le profondità dello spettacolo da vivente a vivente. Coprire economicamente il teatro professionale e amatoriale. Finanziare senza richiedere la risposta quantitativa di spettatori agli eventi.

- **Urgenza della confluenza generazionale**, della commistione umana tra artisti giovani e la trasmissione sensibile di chi è già portatore di ricche competenze (la competenza) e valori: si trasmettono non solo competenze ma anche il proprio senso, il sentire l'arte. Dunque l'importanza della formazione permanente e per i giovani come stimolo alla ricerca di migliori e sempre più toccanti linguaggi, compresi quelli attinenti a tecnologia e mediaticità. Andiamo incontro ad una società sempre più selettiva per cui la formazione teatrale deve essere esercitata da competenza vera, di alta qualità, valoriale e non solo tecnica, pluri-modale e multitasking. Il teatro, da sempre e per sempre, rinasce e si rifonda tramite la formazione: formazione artistica è anche formazione dell'individuo, culturale, sociale, emotiva, relazionale, ecc.

- **Urgenza di arrestare la corsa egoica**, la frenesia del fare, essere riconosciuti, accettando il tempo del cambiamento, del silenzio fecondo, dell'apparire meno e scavare di più. Ridare valore al tempo, a quello dell'ascolto, riconoscendo l'abuso del tempo dell'altro. Ma uscendo poi dall'isolamento e la mono-referenzialità a favore del confronto, delle confluenze, persino della competizione stimolante tra pari. Bisogna, ora più di prima, impressionati, ancora oggi, da quei petti che soffrono nei reparti covid, riflettere sulla preziosità del respiro, sull'apertura di un respiro, e aprirci e non chiuderci, **creare comunità**, confrontando e collaborando, a partire da riflessioni sulla propria vita a partire dall'attuale esperienza, e parallelamente collocare l'arte in una posizione più giusta e ampia di prima. Non dimenticando che la superficialità è una larvata forma di arroganza. E l'autoreferenzialità pure. Il rischio di non accettare di scendere nell'angoscia e trarne energia rimbalzante e assumersi la responsabilità del vero carpe diem per un futuro sostenibile e di senso, il rischio di quel sorpassare l'evento e tornare alla "normalità" che ha al suo interno molte cause di questo disastro, dovrebbe suggerirci una assunzione di responsabilità, di impugnare un coraggio capace di farci fare un salto evolutivo darwiniano. Il rischio peggiore del post virus sarà che il virus non ci ha abbattuti, cambiati, non ci ha tolto nulla. Carpe diem quam... per non più tentare di possedere, conquistare e colonizzare la vita anche attraverso il teatro, ma avvicinarci con nuova attenzione al senso stesso dell'esistenza. Che forse è amore, rispetto, interazione.

DARIO LA FERLA

Coreografo e coreo regista. Si forma come danzatore all'Accademia di danza di Roma e nel teatro danza a Mudra di M.Bejart a Bruxelles. Danza in diverse compagnie e teatri europei. Terapeuta e danza terapeuta con formazione universitaria a Roma, Verona e Parigi, esplora col teatro corporeo, dal 1992, ambiti umani del disagio (carceri, disabilità neuro psicomotorie e psichiatriche, disagio giovanile, marginalità urbana, bambini e anziani...). Formatore in scuole e accademie nazionali per terapeuti, counselor, studenti universitari, insegnanti, attori professionisti e amatoriali, danz'attori. Sue creazioni e video creazioni per festival e produzioni teatrali. Dal 1996 collabora con la Fondazione Inda di Siracusa e l'Accademia d'arte del dramma antico come coreografo, coreo regista e docente di teatro danza.



ROSARIO GALLI

DRAMMATURGO SCENEGGIATORE ATTORE E REGISTA

TEATRICO AL DI LÀ DEL TEATRO

una proposta formulata e ideata da **UMBERTO MARINO** e **ALESSANDRO TRIGONA** nell'ambito dell'ANAC e fatta propria anche dal CENDIC. Una delle tante idee che potrebbero contribuire ad aiutare gli attori e gli autori. Un aiuto, piccolo ma significativo. La proposta è in fase di discussione e di elaborazione ed è aperta a contributi e miglioramenti.

PREMESSA

Ormai gli interventi relativi ai problemi innescati dalla Pandemia non si contano più perché si ha la piena consapevolezza che il coronavirus sta infliggendo un **colpo mortale al mondo dello spettacolo**.

Tutti concordano: **il teatro è quello che soffre di più**.

Si moltiplicano così le iniziative per sostenerlo; la nostra proposta allora tenta di mettere insieme queste proposte, armonizzarle, puntare a un progetto economicamente sano e raggiungere un pubblico il più ampio possibile.

Per aiutare il teatro, i suoi autori, i registi, gli attori e i tecnici, *deve intervenire la tv*, insieme alle piattaforme che distribuiscono audiovisivi. Per ottenere questo intervento bisogna rendere il teatro un prodotto audiovisivo fruibile, rispettando – crediamo noi – la lingua della comunicazione audiovisiva, che è poi sostanzialmente quella cinematografica. In questo modo si permette, con costi contenuti, di *non fermare né la macchina del teatro né quella dell'audiovisivo*.

COSA FARE?

La situazione attuale, paradossalmente, riporta la televisione ai suoi inizi, quando bisognava definire lo specifico del mezzo, conquistare pubblico, fare i conti con budget non ricchissimi.

Una delle soluzioni che si trovarono, soprattutto negli USA e quindi nel Regno Unito, fu quella del *teleplay*.

Un *teleplay* è una *pièce* scritta o adattata per la TV. Il termine apparve durante gli anni '50 ed ebbe un uso diffuso per distinguere un copione televisiva da copioni scritti per il teatro o per il cinema. Trasmissioni di *teleplay* di circa un'ora furono diffusissime nel corso dell'età dell'oro della Tv. Drammaturghi del calibro di Paddy Chayefsky, JP Miller, Reginald Rose e Tad Mosel, volsero le limitazioni del teatro in loro favore scrivendo copioni con situazioni di conflitto molto forti, dialoghi profondi, impianto cinematografico. Il caso più famoso e più fortunato è quello di *12 Angry Men*, di Reginald Rose, da noi noto con il titolo *La parola ai giurati*, che ha avuto numerosissimi remake.

D'altro canto, i film per il grande o il piccolo schermo tratti da copioni teatrali sono innumerevoli. Per fare solo pochi esempi si possono citare: *Casablanca*, *Arsenico e vecchi merletti*, *Un tram che si chiama Desiderio*, *Lo zoo di vetro*, *Quel pomeriggio di un giorno da cani*, *Sleuth*, *Matrimonio all'italiana*, *Zio Vania sulla quarantaduesima strada*, *Glengarry Glen Ross*, *La Stazione*, *Doubt*, *Ferdinando*, *Carnage*, *La cena dei cretini*, *Il sindaco del rione Sanità*, per finire con *Italia-Germania 4 a 3*, prodotto direttamente dalla RAI per il ciclo teatrale *Palcoscenico*. Un fenomeno simile si è poi verificato nuovamente con *Dogma*, la fortunata teorizzazione di Lars Von Trier che ha avuto applicazioni in tutti i paesi del mondo.

Evidentemente da copioni che prevedono unità di luogo e di azione ed un limitato numero di personaggi si possono trarre dei film capaci di interessare il pubblico.

COME, NELL'EPOCA DEL COVID 19?

Il 18 aprile *Alessandro Borghi* è stato ospite di *Fabio Fazio* a *Che tempo che fa* e ha proposto una soluzione per girare i film nella situazione proibitiva creata dal coronavirus.

Tutta la troupe, attori e tecnici, si sottopongono al tampone prima di iniziare le riprese, accertata la loro negatività al Covid-19 entrano in quarantena tutti insieme e ci restano fino alla fine delle riprese, garantendo così un ambiente sicuro e meno sottoposto a limitazioni al momento di girare.

Naturalmente, questa soluzione non è facilmente realizzabile per le riprese di un lungometraggio di durata normale e con pluralità di ambienti (o di una serie), ma è invece ideale per produzioni che, prove comprese, non durano più di due settimane e si svolgono in un ambiente praticamente unico.

COSTI

Ogni *teleplay* ha bisogno di:

- acquisto dei diritti della pièce che si va a filmare;
- consulenza drammaturgica di uno sceneggiatore (che, ovviamente, può essere lo stesso autore del materiale drammatico);
- co-regista (che può o meno coincidere con il regista teatrale) che si occupa principalmente della partitura cinematografica (piano fotografico, direzione cinematografica degli attori, montaggio, scelta delle musiche, mixaggio, correzione colore);
- cast (possibilmente coincidente con quello teatrale, o diverso, se si procede a un allestimento nuovo). Si tratta di un numero molto ridotto di attori (il teatro contemporaneo molto raramente prevede cast con più di otto attori);
- cast tecnico ridotto all'essenziale;
- noleggio di materiale tecnico;
- noleggio di un ambiente, che può o meno includere gli ambienti accessori (strade, panorami, altre location minori);
- personale per l'edizione (montatore, assistente, rumorista, mixatore, tecnico del colore);
- compositore;
- editore musicale per la colonna sonora.

Tutto questo, tradotto in denaro, significa un impegno di 100/150 mila Euro per ogni pezzo.

L'IDEA

Quel che si propone è in sostanza una sorta di **piano Marshall per il teatro e per la cinematografia**. Per realizzarlo si deve creare un **Fondo speciale**, non per registrare opere teatrali all'interno di spazi teatrali convenzionali, ma al fine di finanziare la realizzazione di vere e proprie opere cinematografiche e/o audiovisive tratte da testi teatrali di drammaturgia italiana contemporanea, registrati, quindi in ambienti reali. Veri e propri adattamenti tratti da opere teatrali che comunque, ai fini della

sicurezza, manterranno le caratteristiche proprie del teatro: *numero ristretto di personaggi, troupe ridotte, numero bassissimo di ambienti*. Produzioni quindi poco costose e facilmente gestibili dal punto di vista della sicurezza.

FINANZIAMENTO

Partendo proprio dal Teatro e mantenendo il Teatro come sua base, il **"Fondo Teatrario"** (o come lo si vorrà chiamare) sarà finanziato con una quota del FUS (*Fondo Unico dello Spettacolo*) destinato allo spettacolo dal vivo. Inoltre, a esso, saranno destinate quote delle risorse (automatici e selettivi) del Cinema e dell'Audiovisivo. Coinvolte nel finanziamento del suddetto costituendo Fondo, potrebbero essere la RAI, la SIAE, il Nuovo Immaie e altre *collecting society* o entità che lo riterranno opportuno.

POTENZIALITÀ

L'attuazione del progetto TEATRICO produrrà un numero forse anche consistente di opere "cinematografiche e/o audiovisive" che permetteranno la conoscenza della drammaturgia italiana contemporanea, dei suoi interpreti e dei suoi registi, opere realizzate con costi contenuti e in sicurezza in ambienti unici e con un numero ristretto di interpreti e membri della troupe.

Naturalmente, più opere si metteranno in cantiere più si offriranno occasioni di lavoro agli artisti e tecnici del teatro (ma anche a quelli del cinema) cercando di abbassare l'attuale alto tasso di disoccupazione.

Le opere realizzate saranno poi fruibili tramite *normali canali televisivi* e/o attraverso la creazione e gestione di un'apposita *piattaforma* da parte del MIBACT e dalle eventuali entità coinvolte, come recentemente ipotizzato dallo stesso Ministro Franceschini.

QUALI OPERE

Il Fondo Speciale TEATRICO, che avrà tutte le prerogative di un fondo temporaneo e sperimentale, sarà specificatamente dedicato al finanziamento di *adattamenti da drammaturgie e opere teatrali italiane*. Saranno quindi escluse, anche per questioni relative ai diritti, le opere di autore straniero e quelle non tratte da testi teatrali, che potranno ovviamente usufruire dei Fondi già esistenti.

ROSARIO GALLI

Laureato in Scienze Politiche nel 1979, nel 1980 vince il Premio Fondi La Pastora con *Una giornata come oggi* e subito dopo il Premio Under 35 con *Sottosuolo*. Viene ammesso alla Scuola di Drammaturgia di Eduardo De Filippo nel 1982, poi fonda e dirige una compagnia, Teatroida, e subito dopo, nel 1985, con Michele Mirabella e Mario Moretti assume la direzione artistica della sala Caffè Teatro dell'Orologio. Nel '90 viene nominato Segretario Generale della SIAD, Società Italiana Autori Drammatici, che dirige fino al '94, con la presidenza di Aldo Nicolaj. Autore della famosa commedia *Uomini sull'orlo di una crisi di nervi*, diventata un "cult" in Italia; dal suo debutto nel 1994 ha avuto un numero imprecisato di edizioni ed è tuttora rappresentata in Italia e all'estero. Nel '96 ha fondato la compagnia teatrale Cubatea, riconosciuta dal MIBAC, con cui ha prodotto più di 60 spettacoli. Alterna la sua attività di teatrante con quella di sceneggiatore. Dal 2003 collabora con l'Università Roma Tre. Ha curato laboratori e seminari di recitazione tra cui quello presso il Festival dei Due Mondi di Spoleto, dal 1999 al 2001. Ha fondato, con Totò Nicosia, nel 1991 il Premio Salvo Randone. Ha curato la regia e presentato il Premio Internazionale Carlo Pisacane, a Sapi, dal 1996 al 2006. Ha pubblicato un volume dal titolo *Eran Trecento, tre testi su Carlo Pisacane e la Spedizione di Sapi*; nel 2015 *Dulcamara* e nel 2016 *Teatro di facili consumi*, con alcune sue commedie. È tra i soci fondatori del CENDIC (Centro nazionale di drammaturgia italiana contemporanea). Tra i suoi ultimi testi andati in scena: *Donne che vogliono tutto*, *Sedia sediola*, *Guerra di bugie*, *La sottoveste rossa*, *Uomini Separati*, *Niente è come sembra*. Nel 2019 ha scritto e diretto *Pro Roscio Amerino*, dalla celebre prima orazione di Marco Tullio Cicerone, in occasione del Bimillenario della nascita di Germanico.



LA CANDELA E I FIAMMIFERI

Dopo 12 anni di attività in Umbria con la creazione di un vero e proprio VILLAGGIO DEL TEATRO, oggi possiamo dire che la nostra arte scenica si è plasmata nella nostra comunità (formata soprattutto da quattro comuni: Marsciano, San Venanzo, Todi e Monte Castello di Vibio), lì abbiamo trovato un'energia che vorremmo condividere con altri gruppi per capire cosa significa ricercare l'essenza, coinvolgere le generazioni, condividere l'aspetto pedagogico e spettacolare (i due aspetti che maggiormente ci caratterizzano) alla ricerca di desideri e possibilità di trasformare se stessi attraverso la partecipazione teatrale.

Sono in corso, proprio durante questi giorni di sospensione forzata delle attività spettacolari e laboratoriali, due progetti condotti dal nostro Teatro Laboratorio Isola di Confini riguardanti soprattutto narrazioni video. Sono i progetti: "La Cultura a casa" del Comune di Todi e "So-Stare nell'infanzia" organizzato in collaborazione col Coordinamento Pedagogico della Zona Sociale N. 4 in Umbria. Narrazioni che traducono attività per bambini e famiglie, in corso prima dell'emergenza Covid-19 nelle scuole o durante i laboratori pomeridiani.

Sappiamo che il video non può sostituire il teatro, il rapporto tra attore e spettatore, ma stiamo reagendo alla ricerca di pratiche per il futuro. Il teatro che verrà non possiamo sapere cosa porterà riguardo all'accoglienza dello spettatore e al modo di condurre prove, spettacoli, residenze da parte degli artisti. Credo che il teatro si porti dentro ciò che eravamo e ciò che siamo. Come nel Pescecane di Collodi in cui si ritrovano Pinocchio e Geppetto:

PINOCCHIO: *Oh, babbino mio! Finalmente ti ho ritrovato!*

GEPPETTO: *Dunque gli occhi mi dicono il vero? Sei proprio il mio caro Pinocchio?*

PINOCCHIO: *Sì, sì, sono proprio io. E tu m'hai perdonato, non è vero? Come sei buono... E pensare che io invece... Oh, ma se sapessi quante disgrazie mi son piovute sul capo...*

GEPPETTO: *Povero Pinocchio...*

PINOCCHIO: *Ma tu come hai fatto a campare? Dove hai trovato la candela e i fiammiferi?*

GEPPETTO: *Il pescecane ha un appetito eccellente, e un giorno inghiottì persino un bastimento.*

PINOCCHIO: *Come? Tutto in un boccone?*

GEPPETTO: *Tutto, risputò solo l'albero maestro che gli era rimasto tra i denti come una lisca. Per mia fortuna il bastimento era carico di provviste; ma adesso, dopo due anni che sono qui, sono agli sgoccioli...*

PINOCCHIO: *Allora, babbino mio, bisogna pensare subito a fuggire.*

GEPPETTO: *Tu dici bene, ma io non so nuotare.*

PINOCCHIO: *E che importa? Ci penserò io. Andiamo, presto.*

Anche in questa nuova situazione, nel momento in cui abbiamo dovuto reinventare un progetto in corso, questo ripensarsi attori, educatori, registi ci ha permesso di ritrovare "la candela e i fiammiferi" per mantenere accesa l'identità de IL VILLAGGIO DEL TEATRO — <https://www.youtube.com/watch?v=1JC0Qfjqn7A>.

▼ Eugenio Barba insieme a Valerio Apice e Giulia Castellani.



Ne parliamo nel nostro libro, uscito nel febbraio 2019 con la preziosa prefazione di **Eugenio Barba**, che sintetizza questi anni vissuti in Umbria. Lo stesso Barba scrive:

«Queste pagine mischiano fatti e riflessioni, iniziative impensabili, incontri/ scontri in contesti di pacifica convivenza, compiaciuta indifferenza, diffidenza o sconvolgimento. Li raccontano maestri di scuola, politici, attori, registi e intellettuali, studiosi, bambini e semplici genitori. Costituiscono un microscopio che espone alla vista l'invisibile effetto sull'immaginazione, sulla sensibilità e sul comportamento suscitato da un mestiere che consiste nello stabilire relazioni: quello dell'attore».

In questi giorni ci stiamo orientando secondo quelle direzioni verso cui il nostro teatro cerca la relazione con gli altri: il pubblico, lo spazio, la scuola e il territorio.

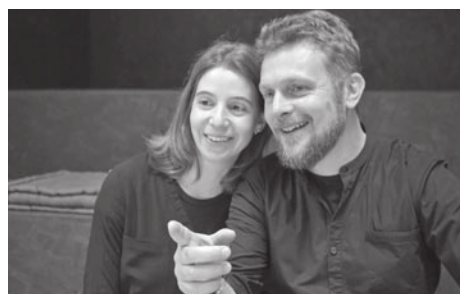
Mi pongo da diversi anni il problema del pubblico ma, è soltanto in questi ultimi tempi, che sta maturando in me una visione più concreta dello spettatore a cui sto e stiamo rivolgendo le nostre azioni, il nostro modo di fare teatro. Da quando abbiamo creato il Teatro Laboratorio Isola di Confini in Umbria, Giulia Castellani ed io, siamo partiti immaginando ciò di cui scrivevano molti registi e teatranti su tale aspetto. Mi sono posto le stesse domande, non ho trovato le stesse risposte, per fortuna. Devo anche dire che in questi anni ho sentito parlare spesso, nell'ambiente teatrale, di spettatore professionista, di spettatore. Rivolgersi a un proprio pubblico, è come ripartire da zero. Quindi, con l'illusione di aver risolto il problema, invece ci siamo rimessi in cammino.

È lungo questo sentiero che ritrovo le parole di registi, pedagoghi, attori che hanno saputo "inventarsi" un pubblico dialogando con le generazioni e creando bellezza che contamina il teatro che verrà.

VALERIO APICE

Valerio Apice dirige, insieme a Giulia Castellani, Il Teatro Laboratorio Isola di Confini che ha sede in Umbria. Dal 2009 cura il progetto "Il Teatro va a scuola" che ha coinvolto migliaia di studenti dai nidi alle scuole medie. Nel 2016 Isola di Confini è vincitore del bando del MIUR "Promozione del Teatro in classe" dedicato alla promozione dell'educazione alla teatralità nelle scuole. Nel febbraio 2019 ha pubblicato il libro "Il Villaggio del Teatro. Laboratorio Scuola Comunità" a cura di Valerio Apice e Giulia Castellani, con la prefazione di Eugenio Barba.

www.isoladiconfine.it



CLAUDIO MASSIMO PATERNÒ

CENTRO INTERNAZIONALE STUDI
DI BIOMECCANICA TEATRALE

MICRO TEATRO TERRA MARIQUE



IL TEATRO DEL FUTURO? Non credo che il Teatro, quello con la T maiuscola, possa avere un futuro perché conosce solo il momento presente: *hic et nunc*. Quest'arte antica quanto il mondo, che ha superato guerre, invasioni e distruzioni, che ha cambiato pelle e forma centinaia di volte, che è stata declinata da ogni cultura e popolo e modellata nel tempo secondo la bisogna, non potrà mai temere un'emergenza sanitaria seppur mondiale e che inevitabilmente muterà la società. Il Teatro è, prima che una forma d'arte, una necessità intima dell'essere umano. Si adatterà e chiederà ai propri artisti di studiare e sviluppare nuovi processi.

Altra cosa è il sistema teatrale italiano, il teatro con la T minuscola. Nonostante ripetute modifiche è chiaro che l'imperfezione del FUS risieda nell'ansia iperproduttiva dietro cui il Teatro arranca.

Non dico che è un male solo italiano (o forse sì?), tuttavia sarebbe necessario, in un periodo di forzata inattività, riflettere sugli spettacoli "usa e getta" prodotti in nome unicamente dei numeri e dei parametri dettati dal ministero e delle conseguenze che questo comporta. Riflettere se sia veramente necessario per lo Stato italiano investire su strutture che allo stesso tempo debbano produrre e ospitare seguendo solo numeri e percentuali di presenze o se sia meglio e più produttivo finanziare da una parte circuiti regionali che possano comprare e quindi sostenere il sistema, e dall'altra specifici progetti performativi, a prescindere dalla compagnia o artista che li presenti, giudicando unicamente la qualità dell'idea. Non dico che si eviterebbero i tanto odiati "scambi" (fatta la legge trovato l'inganno), ma ci potrebbe essere una diversa dinamica almeno per i primi anni (dubito tuttavia che la strada proposta sia risolutiva).

In questo modo, forse, le compagnie potrebbero strutturare il lavoro in modo più progettuale e creare spettacoli che soddisfino la domanda di bellezza. Si potrebbe sia avere più tempo per la ricerca di nuovi processi artistici che modificare lo status delle maestranze dello spettacolo: da cottimisti a lavoratori/creatori stabili, perché l'artista ha bisogno di tempo e l'arte di un gruppo coeso di creatori.

Un sistema idrofobo come quello attuale ha distrutto ciò che è di più sacro per il Teatro: il rapporto attuante-spettante. Adesso come domani ci si deve preoccupare non tanto di trovare «nuove forme» (la questione cechoviana di un secolo fa si ripresenta?), quanto di ritrovare il legame con il pubblico. I grandi innovatori del '900 (così come nei secoli precedenti

anche se in modo meno tumultuoso) sono sempre partiti da questo. Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht, Beck, Grotowski, Kantor sono stati "costretti" a intraprendere strade poco battute o ignote dal pubblico che, inevitabilmente, cambiava nelle esigenze e nel modo di sentire.

Ritengo che si debba tornare alla necessità artistica, ovvero, al desiderio dell'artista di farsi mezzo di comunicazione intimo tra il sensibile e l'invisibile, tra la realtà e il sogno. La routine del repertorio o della ricerca di un fantomatico "contemporaneo" a tutti i costi è stato a volte un deterrente per le nuove generazioni di spettatori attratti da dispositivi portatili più interattivi, forse più emozionanti (?), sicuramente più amichevoli.

Nel futuro il Teatro deve prendersi cura sempre di più delle nuove generazioni, quelle che dovrebbero gremire le platee di un domani più che prossimo; tornare al popolo come la tragedia ad Atene, farsi nuovamente "dramma" ossia azione e muovere i cuori di coloro che ne sono spettanti. Deve esso stesso educarsi: uscire fuori dagli stereotipi che si è costruito nel '900 e accentuati in questo primo ventennio del secolo XXI e riprendere la strada del mistero, ad un tempo oscuro e attraente. Deve ritornare alla concretezza della vita proprio come Shakespeare ammoniva per bocca di Amleto: «*Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante tu ne possa sognare nella tua filosofia*».

Ci sono esempi virtuosi anche oggi, questo non lo nego, ma nella tempesta in cui gli artisti del Teatro si trovano a combattere quotidianamente, spesso prevale lo spirito di sopravvivenza rispetto al processo. E allora, in cuor mio, mi auguro che questo virus faccia "ammalare" il sistema teatrale, "attacchi ai ventilatori meccanici" i propri esegeti e che faccia assaporare la morte a quanti stanno schiavizzando la creatività in nome dell'economia. La rigenerazione che ne deriverà deve passare per la "caduta degli Dei". Si dovranno imboccare strade differenti se si vuole trarre i meritati benefici e non si dovrà parlare di rivoluzione (perché la restaurazione è sempre dietro l'angolo) ma di un cambio cosciente di direzione.

Si può declinare il Teatro in mille modi, si possono prendere cantonate o arrivare a toccare estasi collettive, la questione in questo momento è dare una nuova prospettiva a quest'arte e a coloro che dopo lunghi processi artistici e dopo aver raggiunto risultati sorprendenti vedono mortificare il proprio lavoro con proposte indecenti al limite dell'istigazione alla prostituzione. La strada è dura, cambiare il sistema dalle radici è un'impresa improba. Chiaramente i quattro spiccioli che le istituzioni riservano allo spettacolo (mai espressione fu più sminuente) non fanno altro che accentuare una guerra tra poveri. Si dovrebbe restare uniti ma il *divide et impera* è da sempre la chiave di chi governa per mantenere lo *status quo*.

CLAUDIO MASSIMO PATERNÒ

Claudio Massimo Paternò – attore, pedagogo, drammaturgo e regista – è coordinatore del Centro Internazionale Studi di Biomeccanica Teatrale. Allievo del maestro Gennadi Bogdanov, dirige corsi e workshop collaborando con università e compagnie in vari paesi del mondo. Dal 2004 è direttore artistico di Micro Teatro Terra Marique sede dal 2015 di residenza artistica multidisciplinare finanziata dal MiBACT. Come attore e regista dal 2000 si dedica sia a spettacoli per l'infanzia che per il pubblico serale. Ha curato Il manuale di Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd per Audinoeditori e la traduzione del saggio "Mejerchol'd" di B. Picon Vallin.

www.microteatro.it



CLAUDIA CONTIN ARLECCHINO

ATTRICE AUTRICE ARTISTA

RIPERSONANZE TRA MASCHERE E MASCHERINE IN TEMPO DI QUARANTENA

Carissimi Amici UILT di tutta Italia, il **Laboratorio PORTO ARLECCHINO**, situato nell'estremo Nord-Est della penisola, è lieto di partecipare al Forum sul *Teatro che verrà*, con un resoconto sull'impatto che la recente emergenza pandemica e la dura quarantena, cui tutti noi siamo stati sottoposti, sembrano aver avuto anche sul mondo della Commedia dell'Arte e sul concetto stesso di maschera.

Poiché in passato abbiamo avuto modo di intervenire più volte, non solo sulla rivista SCENA, nel campo della Commedia, con spirito propositivo anche per le nuove generazioni che desideravano approcciarsi alle maschere italiane del teatro antico e moderno, durante il primo semestre 2020 abbiamo ricevuto numerose testimonianze e richieste d'intervento a sostegno di iniziative che rischiavano di essere spazzate via dallo tsunami invisibile e impreveduto del Covid-19. Non è stato possibile rispondere a tutto e a tutti, ma a inizio maggio abbiamo aderito a diverse richieste di testimonianze video e web, producendo un messaggio di 5 minuti intitolato *Made in Quarantime by Porto Arlecchino* che invitava a un rallentamento riflessivo sul futuro dell'arte e dell'artigianato della maschera. Il video sembrava porre il focus dell'attenzione sul fare pratico e quotidiano dell'attore e dell'artigiano teatrale; in realtà si è rivelato anche un inaspettato suggerimento per riflessioni più ampie sul rapporto tra Commedia dell'Arte dal vivo e altri media divulgativi come il web, il video, il cinema, il musical, il mondo della musica e dei concerti. Realizzato inizialmente come messaggio solidale con tutte le regioni d'Italia, il messaggio video è stato rieditato con sottotitoli in altre lingue: per la Spagna in collaborazione con la compagnia Residui Teatro di Madrid diretta da Gregorio Amicuzi, per l'Austria in collaborazione con il KHM-Theatermuseum di Vienna nella traduzione del dr. Rudi Rissatti e, per il resto d'Europa nella versione inglese, in collaborazione con la *Accolta Mondiale dei Buffoni* presieduta da Alessio Michelotti. Il messaggio rappresenta un augurio per i mondi del teatro e dello spettacolo che s'interrogano sul delicato punto di passaggio tra prima e dopo la pandemia 2020. Un messaggio in bottiglia che è stato lanciato da un'isola-zattera, da un porto errante, da una nave di Giullari. Si tratta di una sorta di passaggio attraverso le due realtà della dimensione pubblica e di quella privata del Saltimbanco, una riflessione sul ruolo del Buffone "consigliere", sul senso del volto mascherato, tra maschera e mascherina, danzata alla "lentezza della luce", tra Commedia e Tragedia dell'Arte. Il video in italiano è visibile al seguente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=21spn1a-9FQ>

RIPERSONANZE

un progetto per la rinascita delle maschere

Ripersonanze è un neologismo coniato a quattro mani dal musicista Luca Fantinutti e dalla sottoscritta attrice Claudia Contin Arlecchino a partire dalla frammentazione e poi ricomposizione del termine latino *Persona* = *che suona attraverso*. *Persona* era



anche il nome originario della maschera teatrale sulle antiche scene romane: la *Persona* era, infatti, un tipo di maschera costruita in modo da funzionare come una sorta di megafono e pensata per poter amplificare in scena la voce dell'attore. L'attore, dunque, sin dalla terminologia latina risulta essere colui che agisce *in-maschera*, agisce *in-persona*, ovvero colui che *impersona* l'altro da sé. Ogni volta che l'attore *in-persona* e *ri-persona*, ovvero *re-interpreta* il personaggio, infonde nuova vita alla figura che rappresenta. In questo modo l'attore *ri-suona* e *ri-per-suona* attraverso la propria maschera. *Ripersonanze* è diventato, così, un termine in grado di unire teatro e musica ed è divenuto anche il titolo di una mostra didattica itinerante che, da gennaio 2020, ha dovuto confrontarsi e reinventarsi proprio all'interno dell'emergenza pandemica e delle nuove riflessioni sull'identità e l'utilità dell'attore nel *Teatro che verrà*. Le ragioni di questo movimento riflessivo sulla maschera si spiegano col fatto che proprio da gennaio 2020, prima dell'imminente arrivo della fase acuta della pandemia, la cooperativa ORTOTEATRO di Pordenone si era fatta capofila, assieme all'Atelier PORTO ARLECCHINO, del corposo progetto formativo *La Rinascita delle Maschere – L'Artigianato ritrova il Teatro*: un'iniziativa di formazione che intende contribuire alla salvaguardia di alcuni antichi mestieri artigianali per lo spettacolo, che sono ormai quasi in via di estinzione, ma che rappresentano a tutt'oggi l'eccellenza della manualità e della storia del teatro italiano. Due di tali mestieri, definiti "Arti" sin dal Medioevo, sono i seguenti:

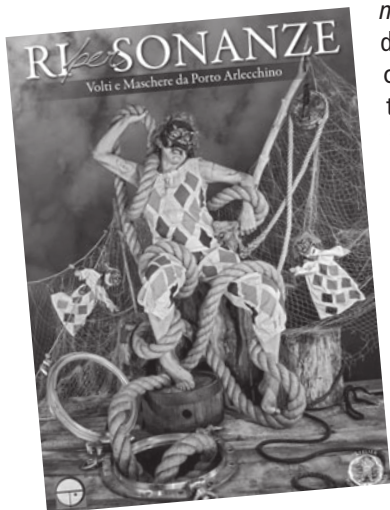
- 1) il *Mascheraio*, costruttore di maschere professionali, indossabili a misura degli attori di Commedia dell'Arte e di altre forme di teatro popolare italiano, maschere divenute famose e fonte di ispirazione in tutto il mondo a cominciare dal Cinquecento fino ai giorni nostri;
- 2) il *Burattinaio*, costruttore e manovratore di piccoli personaggi manufatti e di veri e propri teatri in miniatura, artigianali e viaggiatori, che hanno fatto la storia della grande diffusione del teatro popolare nell'Ottocento, la sua sopravvivenza nel Novecento e un suo rinnovato recupero all'alba del Terzo Millennio.

La parte didattica completa del progetto *La Rinascita delle Maschere* doveva svolgersi da gennaio ad aprile 2020, con otto *Atelier Porto Arlecchino* di costruzione di maschere professionali per il teatro e di realizzazione di burattini dedicati alla Commedia dell'Arte. Cinque di questi *Atelier* sono stati realizzati con gran fervore e partecipazione tra gennaio e febbraio, prima che il lockdown bloccasse ogni attività. Però gli allievi, gli artigiani, gli uditori coinvolti nel progetto non si sono dispersi nel vuoto del distanziamento sociale che ci ha colpiti a partire dalla fine di febbraio. La disponibilità di Porto Arlecchino a seguire, coordinare, consigliare anche a distanza, grazie alle connessioni web, ha permesso che si attivassero piccoli ma produttivi laboratori casalinghi intorno all'artigianato della maschera. Da Pordenone a Padova, da Roma a Feltre, da Napoli a Treviso, da Macerata a Portogruaro, solo per citarne alcune, una selva di giovani realtà di nuovi aspiranti mascheraisti si è

espressa silenziosamente ma sinceramente nella realizzazione di volti in cuoio e in cartapesta. Alcune di queste realtà hanno anche fatto l'interessante esperienza di impegnarsi nella produzione casalinga di mascherine sanitarie per la protezione da contagio, spingendosi anche nella direzione di decorazioni cromatiche ispirate al mondo della Commedia, del Clown e del Mimo. Come direttore artistico di un progetto iniziato e svolto in emergenza, mi ritengo una persona privilegiata per aver potuto respirare, anche a distanza, questa sottile creatività, questa resilienza di speranze, questa capacità di adattamento minimale che le nuove generazioni hanno la possibilità di mettere personalmente in campo per *il Teatro che verrà*. Si tratta forse di piccole cose. Però sappiamo che una grande foresta germoglia da piccoli semi.

La parte espositiva del progetto è stata avviata con l'inaugurazione della prima mostra RISONANZE nella serata di venerdì 14 febbraio 2020 presso il Centro Culturale Aldo Moro di Cordenons, gestito dalla cooperativa Ortoteatro. La corposa mostra, che doveva rimanere aperta da febbraio a marzo, è stata inserita anche nella piattaforma internazionale di festeggiamenti per la *Giornata Mondiale della Commedia dell'Arte 2020*. Dopo di che, alla fine di febbraio tutto è stato bloccato, per ben tre mesi, e la mostra è rimasta chiusa fino al 4 giugno, data della sua riapertura con un nuovo allestimento più agile e adattato alle nuove esigenze di fruizione in sicurezza e senza assembramenti: rimarrà aperta tutta l'estate. Inoltre sono previste nuove visite guidate per piccoli gruppi familiari o di congiunti su prenotazione, con dimostrazioni di lavoro artigianale per maschere e burattini della Commedia dell'Arte.

Nei suoi contenuti l'esposizione propone un percorso creativo e formativo sull'artigianato per il teatro e per la Commedia dell'Arte. Un percorso che inizia da lontano con la presentazione di opere, manufatti originali, maschere, burattini, progetti scenografici, oggetti di scena realizzati a partire dal 1987 e si sviluppa, poi, nella proposta didattica per la difesa degli antichi mestieri del Mascheraio e del Burattinaio nel nuovo Millennio. Dal 2007 al 2019 l'Atelier Porto Arlecchino ha prodotto anche un'ingente collezione di materiali didattici e manufatti di allievi e assistenti che hanno frequentato il laboratorio e collaborato con i Maestri Claudia Contin Arlecchino e Luca Fantinutti nella produzione artigianale. L'archivio fotografico di Porto Arlecchino raccoglie inoltre un ingente patrimonio di dossier su spettacoli e laboratori teatrali e, tra il 2012 e il 2019, l'artista Luca Fantinutti ha realizzato una serie di scatti dedicati specificamente ai processi di lavorazione delle maschere e al delicato rapporto tra fisiognomica dei volti ed espressività dell'attore. Persino il nuovo progetto formativo di quest'anno è già stato in grado di esporre dossier fotografici ed elaborati artigianali degli ultimi allievi degli *Atelier Porto Arlecchino* svoltisi tra gennaio e febbraio 2020. Le tournée successive di *Ripersonanze*, che erano previste a partire da aprile, verranno spostate nel secondo semestre del 2020 e, compatibilmente con la difficile riorganizzazione logistica e dei calendari, potranno proseguire fino ad aprile 2021 suddividendosi in diverse piccole trame tematiche che potranno andare in esposizione in Italia e all'estero: da Roma a Vienna, da Napoli a Trento, da Venezia a Tolosa e a Madrid.



L'improvvisa interruzione della quarantena sembrava inizialmente aver separato e isolato le sinergie che si erano create tra enti organizzatori, artisti, allievi e utenti intorno a questo progetto. Invece, contro ogni aspettativa ha cominciato a germinare una riflessione più profonda e persino più produttiva sul rapporto tra *Maschera* e *Persona*. Durante l'isolamento interpersonale che abbiamo vissuto, sogni e incubi sono stati i nostri veri compagni e congiunti, di notte e di giorno, amici e nemici allo stesso tempo di quella sorta di persistente stato onirico in cui ci siamo trovati improvvisamente catapultati. L'introspezione, la riflessione, la meditazione attenta sulle più piccole cose che ci circondano, hanno avuto il tempo di espandersi nelle nostre giornate recluse e si sono rivelate come l'unica vera risorsa che avevamo per affrontare le paure interne ed esterne, i timori e le incertezze dello sconosciuto nemico che aveva "infettato" il mondo. La consapevolezza quotidiana della nostra *Persona* era l'unica vera mascherina che avevamo per proteggere la nostra sensibilità da quel surreale stato di sospensione percettiva che è provocato dall'isolamento e dalla mancanza di spiegazioni attendibili.

Come per una sorta di buffa preveggenza, a proteggere questo rivoluzionario e "rivoluzionato" mondo di maschere, persone, identità, avevamo posto come manifesto di *Ripersonanze* la figura di un *Arlecchino Laocoonte*. Nell'opera fotografica e grafica di Luca Fantinutti vediamo un piratesco Arlecchino che sta lottando sul molo del suo porto ingombro di reti da pesca e attrezzi da marinaio: Arlecchino come l'antico Laocoonte è impegnato a difendere i suoi figlioli, in questo caso sono piccoli burattini impigliati nelle reti, difenderli dall'attacco di un'enorme serpentasca gomema che, come un antico mostro marino, vorrebbe legare, imprigionare, imbavagliare, stritolare la fraterna famiglia della Commedia dell'Arte.

Dopo questi mesi di riflessione mi sento di dire che la stritolante gomema del Covid-19 non è ancora riuscita a stritolare davvero nessuna delle radici fondanti del teatro, ma ha dato un tale scossone a tutti i porti e le isole teatrali, che oggi è necessario usare consapevolmente tutto il presente che abbiamo a disposizione, è necessario riconnettere immediatamente le nostre idee e le nostre competenze, prima che il futuro ci lasci senza memoria di un prezioso inestimabile passato.

L'angoscia della memoria breve e l'ossessione dell'oblio durante la quarantena

Prima dell'impatto della pandemia, cominciavo a preoccuparmi seriamente per le giovani generazioni, non solo nel campo del teatro, ma in tutti gli aspetti della vita e nelle crescenti difficoltà di accesso al mondo del lavoro e all'indipendenza economica e culturale. Come moltissimi miei coetanei ripetevo la frase divenuta rituale: «I giovani sono ormai senza futuro». Però durante la quarantena ho ricevuto talmente tante richieste da parte di giovani, di interviste, commenti, consigli, confronti con la storia, testimonianze, documentazioni, che ho cambiato gradualmente idea. «Credevo che i giovani d'oggi non avessero più un futuro. Invece hanno un futuro tecnologicamente infinito sulle loro povere spalle. Il vero problema è che i giovani non hanno più un passato concreto di fronte a loro». Opinio-

nismo, provocazione, false notizie, false pubblicazioni, falsi accreditamenti, protagonismi, autocelebrazioni, autoreferenzialità, sono tutte caratteristiche che hanno invaso il web durante il blocco internazionale della quarantena, con una virulenza forse mai vista prima. Questa proliferazione incontrollata del virtuale, fortemente promossa dalle multinazionali che producono questi mezzi alternativi alla comunicazione diretta, ha ulteriormente scippato le giovani generazioni di tutta la naturale consegna inter-generazionale delle esperienze dirette e della storia del passato. Senza un passato, com'è mai possibile supportare una possibile idea concreta e consapevole di futuro? Su questo punto, in particolare, il settore dello spettacolo dal vivo avrebbe a mio avviso dovuto interrogarsi a fondo. Invece ho assistito a una reazione quasi abnorme da parte della mia generazione ancora attiva di operatori del teatro che, angosciata proprio dal rischio della sindrome di "memoria breve" della società del futuro, ha cominciato a immettere confusamente nel web tutta una serie di preziosi ma incompresi archivi digitali, di riciclaggi di spettacoli e riproposizione spasmodica di iniziative culturali degli ultimi 40 anni, come per una angosciante paura di essere improvvisamente dimenticati, catapultati fuori da ogni memoria collettiva, per labile che essa già fosse.

La necessità che ha assalito ogni teatrante, ogni compagnia, ogni teatro, ogni centro culturale, di testimoniare affannosamente in rete la propria storia e la propria esistenza, non aveva direttamente a che fare con una mera preoccupazione immediata di sussistenza economica ma, ben più gravemente, aveva a che fare con una sensazione diffusa di perdita d'identità. Di colpo ciascun artista, di fronte alle priorità della salute, della sopravvivenza, della fuga dalla minaccia di morte per asfissia e trombosi collettiva, ha subito l'incubo della sensazione di non esistere più come *Persona*, di non esistere come *Maschera* necessaria a se stesso e alla collettività, anzi... forse... di non essere mai veramente esistito. Questa preoccupante "ossessione dell'oblio" che sembra aver colto la mia generazione di teatranti ha sortito un altro abnorme fenomeno. Quasi in competizione con l'apparente superficiale gestione comunicativa delle giovani generazioni, anche le generazioni più autorevoli del mondo del teatro si sono lasciate andare a veloci e imbarazzanti proposte para-teatrali, realizzate in *web-live-performance*, in *smart-working-training*, in *zoom-zoom-conference*, in *twitter short-opinions*, in *face-mask-book*, in *instagram-iconography-shop*. E vi chiedo umilmente scusa se, nell'affrontare il mondo virtuale, di cui ho dovuto improvvisamente diventare scafato fruitore, utilizzo in questa accorata testimonianza delle terminologie da dissacrante Arlecchino tecnologico.

Bisogna ammettere che la lunghissima quarantena che ha bloccato il mondo per la pandemia del 2020 sembra aver dato un duro colpo allo spettacolo dal vivo. Vedremo se e come riprenderà, ma certamente nulla sarà più come prima. Anche la Commedia dell'Arte verrà chiamata a mettere in atto tutte le possibili trasformazioni e mutazioni nella direzione di altri mezzi di incontro del pubblico, quali il cinema, il video, la saggistica, la documentaristica. Cose tutte già fatte, ma che ora dovranno essere sviluppate e, forse, privilegiate nelle scelte degli operatori. Tutte le forme di teatro, non solo la Commedia dell'Arte, benché io ritenga ch'esse non moriranno mai veramente, dovranno però provare a uscire da una condizione di nicchia nella quale si stavano già incastrando da molto tempo, col loro poco e prezioso pubblico di affezionati.

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



AGLI AMICI UILT

GIORNI DIFFICILI CI STANNO "ATTRaversANDO".
IL NOSTRO QUOTIDIANO NON È PIÙ NOSTRO;
PER MOLTI LE LACRIME SI MESCOLANO AL DOLORE
PER LA PERDITA DI FAMILIARI O AMICI:
"PAGINE STRAPPATE" DI UN LIBRO
SUL QUALE SIAMO IMPEGNATI A RACCONTARCI.

PASSERÀ E SAPREMO RISOLLEVARCI;
CON NUOVI OCCHI ANDREMO AVANTI,
RICOMINCEREMO A GUARDARCI
SCOPRENDOCI DIVERSI;
CI DAREMO LA MANO,
RIDEREMO ANCORA, INSIEME,

E TORNEREMO AD APPLAUDIRE QUESTA VITA,
UNICA E IRRIPETIBILE;
E ANCORA IL SIPARIO SI APRIRÀ
E NOI SAREMO LÌ, PRONTI
A RACCONTARE NUOVE STORIE,
LE NOSTRE, LE VOSTRE.

PERCHÉ È COSÌ CHE DEVE ESSERE,
PERCHÉ È COSÌ CHE NOI VOGLIAMO CHE SIA.
NON FERMIAMOCI ALLORA,
NON ABBIAMO PAURA,
PERCHÉ "DOMANI" BUSSERÀ
E NOI CI SAREMO.

[BUIO - MUSICA - LUCE - VITA - APPLAUSI]

CLAUDIO TORELLI
UILT Lombardia

10.04.2020

MARCO ROTA

ATTORE E REGISTA

TEATRO SOSTENIBILE

Periodo molto doloroso quello che stiamo vivendo, specialmente per Bergamo da dove vi scrivo; tuttavia, anche nelle attuali situazioni di terribilità inaspettate, ci sono momenti che offrono spunti creativi positivi per un rinnovamento gioioso di ciò che prima davamo per scontato.

Così pure per il teatro, dopo anni di discussioni accademiche sulla Letteratura del Teatro, ci troviamo a progettare percorsi diversi con lo scopo di dare nuovo senso sia alla figura dell'attore ma anche a quella dello spettatore. Da parecchi anni sostengo che un percorso fruttifero possa essere quello di un **TEATRO SOSTENIBILE**, come ho evidenziato anche nella mia ultima intervista su *SCENA 97*, rilasciata in un tempo in cui la nozione di Pandemia era un concetto al limite dell'astratto. Ed invece...

A maggior ragione riprendo nella situazione odierna quella tesi. A Bergamo avevo organizzato per il 2 di aprile 2020, in qualità di direttore artistico di **TEATRO VIAGGIO**, un Convegno internazionale sull'argomento (poi rimandato in quanto il luogo del Convegno – la Fiera di Bergamo – è diventata Ospedale da campo Covid), al quale avevo invitato la direttrice della *Rivista SCENA* Stefania Zuccari, proprio in quanto ritenevo e ritengo, che la sostenibilità nel teatro fosse, ed è, una modalità che prescinde dall'essere professionisti. Il mio voleva essere un invito alla UILT (e a tutto il movimento che la UILT rappresenta), per poter aprire una discussione sull'argomento del "Teatro Sostenibile".

Ovviamente nel mio specifico di regista ed autore di *Commedia dell'Arte*, ho incominciato a teorizzare che la *Commedia dell'Arte* fosse proprio l'espressione pratica ed essenziale del concetto di sostenibilità*, ma penso che ogni attore, ogni Compagnia teatrale possa apportare una sua progettualità sull'argomento se ci crede, perché un teatro sostenibile prescinde dal fatto, come ho già detto ma – meglio – ribadirlo, di "essere o non essere" attori professionisti o non-professionisti; gli attori non professionisti hanno a loro supporto una marcia in più e cioè la chance di essere "Liberi" di inventarsi un proprio modo di essere sostenibili, non essendo vincolati, con annessi e connessi, dal "Circuito professionistico". Nel "Libero Teatro" ognuno può reinventarsi il proprio ruolo con pari dignità dei professionisti.



Si può lavorare su tutto il materiale e l'immateriale teatrale: sul gesto, sulla parola, sullo spazio, sulle musiche, sui contenuti, etc... perché il valore principale non è quello di essere i più bravi, ma quello di creare occasioni di incontro spettacolare il cui fine sia il Bene Comune sia che lo si veda da un punto di vista religioso o laico, di tutti i partecipanti: attori, spettatori in primis ma non solo, anche tecnici, amministrativi, organizzatori etc...

Ritornando al ruolo dell'attore, lo stesso troppo spesso pensa di valere di più se interpreta grandi testi; non pensa che lo spettatore apprezzi principalmente lui per le sue qualità, a prescindere dal testo. Più l'attore è ricco di qualità proprie, più viene apprezzato dallo spettatore, indipendentemente dal testo messo in scena. Quindi l'invito che rivolgo, proprio perché il vecchio modo di fare spettacolo oggi sta andando in crisi, è che ogni compagnia rifletta sulle modalità di rappresentazione e sull'approfondimento delle creatività personali e di tutto il gruppo. Anche per lo spettatore non è un momento facile, privato delle modalità classiche dell'aggregazione, ma la voglia di stare insieme non viene mai meno; vi sarà sempre il desiderio di vivere esperienze teatrali senza distinguere se lo spettacolo rappresentato sia portato in scena da professionisti o non-professionisti. Il desiderio di stare "tra e con" le persone è un desiderio dell'uomo sociale e lo spettacolo dal vivo è proprio la formalizzazione più efficace di questo stare insieme. Mi sembra quindi il momento giusto per osare, anche con se stessi, e di sperimentare il valore aggiunto della comunicazione teatrale separato dalla letteratura, o per lo meno, non in subalternità alla stessa. Mai come in questo momento il Teatro può essere fonte di abbracci da reinventare drammaturgicamente e di sostenibilità: in questo la UILT può far sentire la sua voce.

MARCO ROTA

Autore teatrale e regista, Marco Rota inizia l'attività teatrale nel 1970. Fonda nel 1975 la Compagnia Teatro Viaggio. Membro Fondatore di U.E.N.T.P. Union Européenne de Nouveau Theatre Populaire e di R.I.C.D.A. Rete Italiana della Commedia dell'Arte. Dal 2005 organizza a Bergamo il Festival Internazionale di Commedia dell'Arte "Zani et Arlichini". È autore del libro "Viaggio nella Commedia dell'Arte. Nascita e Rinascite".

www.teatroviaggio.it

* Vedi Intervista a Marco Rota, *SCENA* n° 97



DI GIANNI DELLA LIBERA

GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO

Il messaggio internazionale e gli eventi annullati



Alla fine di uno spettacolo del Teatro Ajoka sul poeta sufi Bulleh Shah, un uomo anziano, accompagnato da un giovane, si avvicinò all'attore che aveva interpretato il ruolo del grande Sufi e gli disse: "Mio nipote non sta bene, per favore, lo benedica". L'attore rimase sorpreso e gli rispose: "Non sono Bulleh Shah, sono solo un attore che interpreta questo ruolo". L'uomo anziano gli disse: "Figlio mio, tu non sei un attore, sei una reincarnazione di Bulleh Shah, il suo Avatar". Improvvisamente si dischiuse davanti a noi un concetto completamente nuovo di teatro, in cui l'attore diventa la reincarnazione del personaggio che sta interpretando. Esplorare storie come quella di Bulleh Shah, e ce ne sono tante in tutte le culture, può diventare un ponte tra noi, persone di teatro, e un pubblico inconsapevole ma entusiasta. Quando siamo sul palcoscenico, a volte veniamo assorbiti dalla nostra filosofia di teatro, dal nostro ruolo di precursori del cambiamento sociale e ci dimentichiamo di gran parte delle masse. Nel nostro impegno con le sfide del presente, ci priviamo della possibilità di un'esperienza spirituale profondamente toccante che il teatro può offrire. Nel mondo di oggi in cui l'intolleranza, l'odio e la violenza aumentano sempre di più, e in cui il nostro pianeta sta precipitando nella catastrofe climatica, abbiamo bisogno di recuperare la nostra forza spirituale. Abbiamo bisogno di combattere l'apatia, l'indolenza, il pessimismo, l'avidità e il disprezzo per il mondo in cui viviamo, per il pianeta in cui viviamo. Il teatro ha un ruolo, un ruolo nobile, nel dare energia e spingere l'umanità a resistere alla sua caduta nell'abisso. Il teatro può trasformare il palcoscenico, lo spazio dello spettacolo, rendendolo qualcosa di sacro. Nell'Asia del sud, gli artisti toccano con riverenza le assi del palcoscenico prima di salirvi sopra, secondo un'antica tradizione che risale a un tempo in cui lo spirituale e il culturale si intrecciavano. È tempo di riguadagnare questa relazione simbiotica tra l'artista e il pubblico, tra il passato e il futuro. Fare teatro può essere un atto sacro e gli attori possono davvero diventare gli avatar dei ruoli che interpretano. Il teatro ha il potenziale per diventare un tempio e il tempio uno spazio dello spettacolo.

SHAHID NADEEM, Pakistan

Traduzione di Roberta Quarta per il Centro Italiano dell'International Theatre Institute

Le luci si spengono. L'attore resta solo in scena. Il silenzio circonda tutto, è ovunque, si insinua tra le sedie della platea, tra le quinte, nei corridoi. Nessun applauso. Nessuna voce. Solo il silenzio muto dell'attore che con ostinata passione calca nuovamente e in solitudine, le assi di un palcoscenico. È un **27 marzo** diverso, unico nella sua storia, come unica e surreale è la situazione che tutti stiamo vivendo in questi mesi, non solo in Italia ma oramai in qualsiasi angolo del mondo. Tutto si è per necessità fermato, qualsiasi iniziativa è stata rimandata a data da destinarsi, e rimane solo il silenzio. Solo nel web le voci si moltiplicano, le immagini, le parole, i suoni di chi per passione vive il teatro con l'amore di sempre. È bello e importante adesso più che mai essere testimoni del nostro tempo, essere occhio e cuore di quello che stiamo vivendo, e forse il teatro può essere un importante punto di incontro per comprendere, condividere, compatire la nostra storia e il nostro destino. Qualcuno ha detto che mai come in tempi come questi sia importante "la narrazione" come se continuare a raccontare il tempo che viviamo, ci permetta, se non di capirlo, almeno di dividerlo ed evitare il vuoto dell'isolamento. E il Teatro per noi è la casa paterna, il filò delle nostre serate. Il Teatro che nei grandi momenti di crisi, non è mai stato domato dalle avversità, ma anzi ha saputo germogliare e produrre nuovi filoni, nuove idee, nuove speranze. «A volte per scherzo diciamo: "I cattivi tempi sono buoni per il teatro". Non mancano le sfide da affrontare, le contraddizioni a cui essere esposti e gli status quo da sovvertire. Il mio gruppo teatrale, io e Ajoka facciamo i funamboli su questa corda da oltre 36 anni. È proprio come camminare su una fune tesa: mantenere l'equilibrio tra intrattenimento ed educazione; tra indagare e imparare dal passato e prepararsi per il futuro; tra libera espressione creativa e scontri decisivi con le autorità; tra teatro socialmente critico ed economicamente sostenibile; tra l'idea di raggiungere le masse ed essere all'avanguardia. Si potrebbe dire che chi fa teatro debba essere un prestigiatore, un mago». Sono le parole di **Shahid Nadeem**, autore del Messaggio Internazionale di quest'anno. E sono parole di cui fare tesoro. Credo che uno degli aspetti fondamentali poi in questa situazione emergenziale, sia la diversa percezione del tempo che assaporiamo, tranne per chi, che per necessità e dovere, si trova a lottare contro il tempo. Per tutti gli altri il tempo sembra dilatarsi, i flussi rallentare, ed è una grandissima opportunità che ha ognuno di noi per poter riasaporare e vedere con occhi diversi il nostro filo nella storia personale e collettiva, anche come persone di teatro.

A ognuno è richiesto di fare la sua parte, e anche noi uomini, donne, ragazzi e ragazze di teatro dobbiamo fare la nostra piccola parte. Buon Teatro a tutti! Buona Giornata Mondiale del Teatro!

GIANNI DELLA LIBERA

Responsabile UILT della Giornata Mondiale del Teatro

Ecco le manifestazioni e gli eventi... che NON ci saranno

Quello che segue è un breve ed incompleto elenco delle manifestazioni e degli eventi che le UILT regionali e le compagnie avevano organizzato nel mese di marzo per la celebrazione della Giornata Mondiale del Teatro, seguendo una tradizione che oramai da diversi anni porta la nostra associazione ad essere testimone e partecipe di questa importante ricorrenza.

Partiamo dalla **BASILICATA** dove la UILT e il Centro Studi hanno organizzato la 10ª Edizione del Concorso Nazionale per Corti Teatrali RitagliAtti. Sabato 28 marzo nel Teatro di Montescaglioso (MT) con la partecipazione delle seguenti compagnie: Associazione Compagnia Teatrale Calandra Teatro, Tuglie (LE) in "Automotore Orletti" di Luigi Giungato con Patrizia Miggianno e Luigi Giungato; Modesta Compagnia dell'Arte di Bazzano (BO) in "Il Gioco" tratto dal "Gioco delle parti" di Luigi Pirandello con Massimiliano Messere, Patrizia Angelone, Maurizio Tonelli; Il Focolare di Loreto (AN) in "Lagrima di sangue" tratto dal libro "Di terra e di sangue" di Carla Palazzi con Rita Papa; l'Associazione Li Freciute di Ascoli Piceno in "Perché parlare se puoi sparare?" tratto da "Pericolosamente" di Eduardo De Filippo con Elide Agostini, Stefano Sciamanna, Stefano Curzi; la Futura Compagnia SenzArte di Montescaglioso (MT) in "Il sottosuolo" di F. Dostoevskij con Cristina Contuzzi, Fabiana Dichio, Simona Palomba, Ilaria Palomba.

In **CAMPANIA**, venerdì 27 marzo alle 20.30 al Teatro della Parrocchia Maria Regina della Pace, Quarto (NA) la UILT Unione Libero Teatro Campania ha organizzato una serata di festa con le compagnie campane dove il pubblico assisterà a sketch e corti teatrali.

In **EMILIA ROMAGNA** venerdì 27 marzo alle 21.00, al Teatro Alemanni, Bologna si sono date appuntamento per festeggiare degnamente la Giornata Mondiale del Teatro le compagnie: Teatro Dialettale Arrigo Lucchini, la Compagnia del Corso, il Circolo Fossolo (I Nuovi Felsinei), Vuoti a Rendere, Barriere Zero, l'Associazione culturale teatrale Il Sogno, la Compagnia Dialettale Bolognese Bruno Lanzarini, i Teatranti in Barca, l'Amigh ed Granarol, la Banda Meditterrona, Aquiloni Wireless, Dàimò, Nuovo Teatro Partenopeo, Teatro Espressione Nuova, Compagnia Pardo Mariani. Sempre venerdì 27, presso la Sala Alende a Savignano sul Rubicone (CE) la compagnia Il Pozzo dei Desideri dopo aver letto il messaggio di Shahid Nadeem, porta in scena il testo teatrale "L'ultimo gesto di pietà" testo contro la pena di morte scritto e diretto da Meris Magalotti, e in onore di F. Fellini per i 100 anni dalla nascita un monologo liberamente ispirato al film 8 1/2 scritto e interpretato da Tilda Bartoli. In collaborazione con lo scrittore Andrea Bocconi presentazione del suo libro "Il silenzio della pioggia" attraverso una combinazione onirica di teatro e lettura; il tutto intervallato

dagli interventi dei nostri ospiti: Il clown-duo "I due senza", l'irriverente spettacolo "I Pirati" della compagnia d'armi "La Rosa d'acciaio". A seguire il momento spettatori attori cui offriamo la possibilità di improvvisare una scena di un classico teatrale. Chiuderà le rappresentazioni la lettura della poesia scritta appositamente per la giornata da Andrea Stanscia, poliedrico artista diversamente abile. Domenica 29 marzo alle ore 16.30 al Teatro Bogart di Cesena la UILT Emilia Romagna e le Associazioni "Cesena in Scena" hanno organizzato "Life is Theatre, viaggio nel Teatro 2ª edizione" giornata di festeggiamenti e di beneficenza a favore della CILS cooperativa sociale di Cesena dedicata da oltre 40 anni ai progetti a favore dei ragazzi e persone con disabilità. Partecipano 103 ragazzi provenienti dalle associazioni: Gruppo Genesi Musical, Associazione Liberamente, Associazione Attori Diversi, Associazione Quinte Strappate, Associazione Quinte Mutevoli, Associazione Fuorisceña, Associazione il Garbuglio, Associazione GI' Ignoti.

Nel **LAZIO** per ricordare l'amico Antonio Perelli che, in qualità di Presidente Nazionale della UILT, era solito leggere ogni anno il Messaggio per la ricorrenza della Giornata Mondiale del Teatro, l'attrice Loredana Martinez, cofondatrice (con Antonio Perelli) della scuola di teatro "L'Officina delle Arti di Centocelle" presso il circolo culturale La Traccia ha dato voce alle parole di Shahid Nadeem per dare continuità agli insegnamenti del nostro amatissimo e indimenticabile Presidente.

In **LOMBARDIA** sabato 28 marzo alle 14.00 al Politeatro di Milano la UILT Lombardia ha organizzato un intenso Laboratorio dedicato a "L'attore scultore: dalla Maschera Neutra al Corpo del Personaggio. La genesi, la metamorfosi e la nascita del corpo del personaggio, nella tradizione del grande maestro francese Jacques Lecoq" condotto da Stefania Martinelli. In serata è previsto il consueto Festival di Corti Teatrali e la Premiazione del "2º Festival Teatrale UILT Lombardia".

In **PIEMONTE**, domenica 29 marzo alle 17.00, presso la sede di Officina Culturale Chivasso (TO), la stessa in collaborazione con la UILT Piemonte ha indetto la seconda edizione di "PlayActor 5.20", un contest attoriale sul genere di quelli musicali, il cui scopo principale è quello di promuovere l'amore per l'interpretazione teatrale, esaltandone gli aspetti ludici e creativi.

In **TRENTINO** venerdì 27 marzo, la UILT Trentino e il CT Olmi hanno organizzato presso il Centro Teatro Comune di Trento una serata di corti teatrali.

In **VENETO** nel mese di febbraio è decollata la rassegna "Scena Aperta ... aspettando la Giornata Mondiale del Teatro" nei sabati 15, 22 e 29, presso l'Auditorium Dina Orsi di Conegliano, con le compagnie Colonna Infame di Conegliano, Ramingo Teatro di Santa Lucia e Castello Errante di Conegliano. Domenica 16 marzo alle ore 17.00 la compagnia Teatro che pazzia di Treviso e la UILT Veneto hanno organizzato il Festival Regionale UILT Veneto

Corti Teatrali giunto alla 7ª Edizione, presso il Teatro Aurora Treviso con le compagnie Casello 24 di San Vendemiano (TV), Compagnia Rainbow Musical Company di Lugo (VI), Teatro che pazzia di Treviso, Se Queris di Puos d'Alpago (BL), Gli Inesistenti - il Teatro Filosofico di Padova, Compagnia Teatrale Colonna Infame di Conegliano. La mattina è prevista l'Assemblea Regionale UILT Veneto. Venerdì 27 marzo 2020 alle ore 21.00 all'Auditorium Dina Orsi Conegliano, Colonna Infame e Castello Errante ospitano l'artista senegalese Mohamed Ba con lo spettacolo "Invisibili" di e con Mohamed Ba. È uno spettacolo teatrale che ripercorre il cammino di due cittadini africani che s'incontrano su una spiaggia e cercano a tutti i costi di sopravvivere agli incubi della povertà sognando una vita migliore dall'altra parte della barriera. Guidato da un narratore, il pubblico viene trasportato nelle memorie di un popolo passato dalla schiavitù alla schiavitù degli aiuti. Mohamed Ba è allo stesso tempo il custode della tradizione africana e il rinnovatore che canta le contraddizioni storiche, sociali e politiche del continente nero.

Ma nessuno ha mai osato pensare che il teatro si potesse fermare, anche in un momento di crisi inimmaginabile, come quella che stiamo vivendo. Ecco allora che sono nate centinaia di iniziative che hanno letteralmente invaso il web per dare voce e speranza e per poter celebrare insieme virtualmente il 27 marzo. All'appello del nostro Presidente e alla pagina Facebook dedicata, hanno risposto le compagnie e gli attori inviando e pubblicando video, post che insieme a quelli pubblicati spontaneamente dalle compagnie e dalle UILT Regionali, hanno permesso di dimostrare che la voce del teatro è viva più che mai, e anche se il contatto diretto con il pubblico è al momento impossibile, una condivisione virtuale può rappresentare il punto di partenza per una nuova rinascita civile.

Per la brochure UILT completa della GMT: www.giornatamondialedelteatro.it



DI HENOS PALMISANO

L'INTERVISTA A DISTANZA LOREDANA MARTINEZ

[IN VOCE DA REMOTO AL TEMPO DEL LOCKDOWN]



▲ Alcuni momenti della carriera artistica di **Loredana Martinez**:
In alto con **Dustin Hoffman**
sul set del film **"Alfredo Alfredo"** di Pietro Germi
▼ In basso è con **Marcello Mastroianni**
in una scena di **"Oci Ciornie"** di Nikita Mikhalkov.



Faccio il numero di telefono lentamente, assaporando il momento in cui mi risponde: «*Pronto*» e subito mi vengono in mente quei film di un tempo con quelle voci melodiose e perfette.

«Sono...», non faccio in tempo a finire la frase che l'attrice **Loredana Martinez** mi riempie il pentagramma italiano con un semplice: «*Buongiorno*».

Dizione perfetta, vocale finale pronunciata perfettamente, le consonanti scandite senza cadere in accenti dialettali, doti naturali, penso, ma anche tanto studio della lingua più difficile del mondo.

«Sai Lory, dovrei farti un'intervista per la rivista SCENA, l'idea ovviamente me l'ha data Stefania...».

Contemporaneamente penso a quali domande potrei fare ad una attrice di teatro, cinema, televisione, che ha insegnato per 39 anni in tre prestigiosi Conservatori (Palermo, Milano, Roma), regista, sceneggiatrice...

Ma è lei stessa ad interrompere il flusso dei miei pensieri...

«Sai Henos, a diciotto anni recitai il monologo di *Filumena Marturano* (la preghiera davanti alla Madonna delle Rose) in presenza del grande *Eduardo De Filippo*, che mi ascoltò attentamente e disse a mia madre: – Floretè, 'sta piccirella 'o teatro 'o ppo' ffa, ma prima falle firni 'e studià... Poi prese un pezzettino di carta e con la matita degli occhi mi scrisse l'indirizzo di casa sua».

«E ci andasti?»

«Sì, non solo quella volta, frequentai i De Filippo molte volte e in modo particolare Luca, il figlio di Eduardo».

«E quel pizzino di carta l'avrai conservato e incorniciato...»

«No, perché ricopiai il numero sulla mia rubrica».

Segue una mia imprecazione che non posso trascrivere per non essere scomunicato e proscritto da tutta la UILT.

Conobbi Loredana al Conservatorio di musica Santa Cecilia di Roma. Me la presentò una comune amica, insegnante di canto, e fu subito amicizia.

Simpatia, fiducia, rispetto della persona, questa è la percezione che ho avuto al nostro primo indimenticabile incontro.

Da quell'incontro, preambolo di una straordinaria collaborazione artistica con la mia associazione, ne seguirono moltissimi, tutti all'insegna della massima cordialità e disponibilità.

Per prima cosa le feci conoscere **Antonio Perelli**, presidente nazionale della UILT, ed anche in questo caso fu empatia: era impossibile non amare Antonio e notai subito una intesa tra loro due, si erano conosciuti da pochi secondi e già era scattata una sorta di complicità umana e artistica.

Fu facile organizzare con Loredana ed Antonio un corso di recitazione alla Traccia (l'associazione culturale in via Tor de' Schiavi a Centocelle).

Loredana trovò subito l'approccio più accattivante al corso: *Mi piacerebbe chiamarlo L'Officina delle Arti di Centocelle* – e così fu, ma purtroppo il sodalizio finì il 4 luglio 2019.

Il sodalizio durò pochi anni, ma furono incredibilmente proficui ed enumerare le prove, le commedie, gli sketch, i recital con i cantanti, le risate, le cene, la pasta alla gricia di Gerry, il bicchiere di vino rosso a fine pasto o nel dopo teatro... insomma potrei scrivere un poema più che una intervista.

«Lory, quando hai capito che volevi fare l'attrice?»

«Da sempre, non ho mai pensato ad altro; debuttai a sedici anni con il Centro Universitario Teatrale di Palermo dei 172 e, data l'età, non ero ancora universitaria. A diciannove anni vinsi il concorso per accedere all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico (all'epoca i posti per le allieve attrici erano solo sei)».

Loredana è un fiume in piena, non mi sono attrezzato con un registratore e, così a distanza, non riesco a prendere appunti; maledetto virus!

Germi, Fellini, Lina Wertmüller, Brusati, Steno, Carlo Vanzina, Ronconi, Missiroli, Flavio Bucci, De Simone, Comencini, Borowczyk, Nikita Mikhalkov, Monicelli, è impossibile annotare tutti i registi che l'hanno diretta, anche perché oramai il mio cervello sta viaggiando tra le nuvole di celluloidi...

Cerco di bloccare i sogni e riattivo i neuroni dell'attenzione mentre mi sta dicendo: «... ricordo che andai da Mario Monicelli per un provino (il film era "Caro Michele"); ci andai con le zeppe (le scarpe estive di gran moda in quegli anni), che Monicelli mi chiese di togliere e mi domandò: – Quanto sei alta? Ed io prontamente gli risposi: – Dipende, a livello del mare? Monicelli sorrise e disse: – Va bene così, questa battuta vale il provino».



▲ **Antonio Perelli, Loredana Martinez ed Henos Palmisano**

presso il Circolo Culturale La Traccia di Roma, dove insieme hanno fondato l'Officina delle Arti di Centocelle.

Antonio Perelli, purtroppo scomparso il 4 luglio dello scorso anno, è stato Presidente Nazionale della UILT Unione Italiana Libero Teatro dal 2014 al 2019.

▼ Ancora insieme nella serata dell'Officina delle Arti di Centocelle al Teatro delle Muse di Roma nel 2018 con lo spettacolo "Cantata per la festa dei bambini morti di mafia", dal libro di Luciano Violante.

Ho capito che non riuscirò in una sola intervista a racchiudere la benché minima parte artistica e umana di una donna che ha dedicato l'intera vita non solo all'arte, ma anche all'impegno civile...

Riconnetto i neuroni «... Germi sembrava un burbero, in realtà era uno straordinario intellettuale con il quale si conversava amabilmente di qualsiasi argomento.Il film inizialmente si sarebbe dovuto intitolare "Finché divorzio non vi separi", ma poi la produzione preferì il titolo "Alfredo Alfredo" ...».

Lory questi tuoi ricordi risvegliano i miei e forse anche quelli di tanti altri, per cui l'intervista finisce qui, ma deve essere la prima di una lunga serie, perché credo che sia giusto far capire ai nostri figli e nipoti, che grande fortuna sia nascere, crescere e nutrirsi di questa Immensa Cultura Italiana.

HENOS PALMISANO

Presidente Ass. Cult. Polvere di Stelle



◀ La biografia di **Loredana Martinez** sul sito www.loredanamartinez.it

Sulla pagina Facebook della UILT Lazio l'attrice legge il messaggio di Shahid Nadeem per la Giornata Mondiale del Teatro 2020: <https://www.facebook.com/uilt.regionelazio/videos/880131795774711>

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19

Come potrete presumere, a causa del virus Covid-19 non abbiamo potuto assistere a nessuno spettacolo in questo periodo di chiusura totale delle attività e, quindi, non possiamo dedicare queste pagine alle consuete impressioni sui lavori delle Compagnie UILT. Ne approfittiamo per fare un punto della situazione, forse necessario.

In questo momento così particolare, dove mai ci saremmo potuti immaginare solo pochi mesi fa; dove tutto è temporaneo, perché tutto è in trasformazione secondo i voleri della pandemia, dove lo sviluppo della situazione è totalmente imprevedibile per via di un virus finora sconosciuto, come sentiamo dire ogni giorno da tutti i virologi del mondo, e dove sembra, che oltre alla terribile crisi sanitaria, ci aspetta un'altra e forse più terribile crisi economica. Al momento in cui scriviamo siamo all'inizio della cosiddetta "fase 2" e non sappiamo, quando leggerete queste righe, a che punto saremo nel percorso dell'emergenza, quali soluzioni saranno trovate per le varie, quasi tutte, attività in difficoltà. Ovviamente, fra le varie attività in seria difficoltà, abbiamo anche, inevitabilmente, il mondo dello spettacolo dal vivo, il mondo del Teatro. Al momento sembra impossibile praticare il Teatro sia da parte degli addetti ai lavori sia da parte del pubblico date le restrizioni di sicurezza che prevedono: distanza fisica fra le persone, mascherine e guanti, lavaggi costanti e frequenti delle mani.

È ammirevole, comunque, il tentativo di tutte le categorie di inventarsi soluzioni innovative per "salvare" le proprie attività. Naturalmente, anche il Teatro sta cercando un qualcosa per sfuggire alla catastrofe che si annuncia. Tutti i lavoratori dello spettacolo sono al momento disoccupati, e non si sa quando potranno riprendere il lavoro. Purtroppo, non abbiamo sentito nulla di concreto da parte delle istituzioni per aiutare il settore. È quindi doveroso tentare di uscire da

questa situazione, definiamola pure disperata, con le proprie forze. Dovere che riguarda tutti, professionisti e non.

Ho seguito varie indicazioni, tutte lodevoli, da parte di esponenti del teatro professionale che ipotizzano varie soluzioni al problema del fare teatro rispettando le restrizioni. Per quello che riguarda il palcoscenico una soluzione ricorrente è l'uso del monologo fino a tempi migliori, ma rimane comunque il problema delle prove, con tutte le maestranze, la regia, ecc.

Il vero problema è quello che riguarda il pubblico, come farlo partecipare?

Alcuni hanno valutato la possibilità di fare spettacoli per uno spettatore alla volta. Altri hanno proposto agli attori di telefonare al pubblico, e declamargli poesie, o leggergli brani vari. Altri ancora hanno realizzato video con pillole di teatro di breve lunghezza (entro i dieci minuti), con, dice l'annuncio: «*letture, racconti, testi teatrali che il pubblico potrà godere comodamente dalla propria abitazione*», mettendo *on line* le singole pillole con all'interno del video, oltre all'interpretazione dell'attore o dell'attrice, ripetuti interventi animati con il nome dell'interprete, il nome del regista, il nome della produzione.

Diciamo subito che non abbiamo soluzioni vincenti da proporre, ma semplici ragionamenti. Lasciamo a chi legge la valutazione delle soluzioni sopra elencate per lanciarsi subito nella riflessione che quelle indicazioni hanno suscitato.

Una cosa pratica e forse utile da segnalare in questo clima disastroso di pandemia è l'azzeramento delle abitudini avute fin qui o meglio: il ripensamento totale dei nostri usi e costumi. E allora, parlando di Teatro la prima domanda che viene spontanea è ripensare al suo significato. Siamo convinti che qualunque soluzione, qualunque invenzione da offrire deve passare necessariamente dal contenere l'essenza del significato del fare Teatro. Qual è questa essenza?

Sentendo parlare di teatro a domicilio, non abbiamo potuto fare a meno di ricordare un meraviglioso saggio del 1946 sul teatro del filosofo e sociologo spagnolo **Ortega y Gasset** (1883-1955) tratto dal suo libro *Meditazioni del Chisciotte*. Il quale indicava come prima necessità del teatro «*uscire di casa*». Se non altro cogliamo quest'occasione per azzerare i vari concetti del fare teatro e fare qualche passo indietro per provare a ritrovarne la sua sostanza.

«*Cos'è il teatro?*» si chiedeva Ortega y Gasset. Ecco di seguito le sintesi delle sue risposte che iniziano in modo elementare, quasi ingenuo. Le abbiamo "condensate" con spirito didattico da ben 33 pagine del suo saggio: *Idea del teatro*.

► *Il Teatro è, prima di tutto, né più né meno che un edificio.*

► *L'Idea del teatro – edificio – e la sua forma interna – il dentro.*

► *A sua volta il dentro è diviso in spazi: la sala, in cui c'è il pubblico, e il palcoscenico, in cui ci sono gli attori.*

► *Lo spazio teatrale è, quindi, una dualità: la sala e la scena.*

► *La sala è piena di posti – le poltrone e i palchi. Questo indica che lo spazio "sala" è disposto in modo che degli esseri umani – quelli che compongono il pubblico – siano seduti e, pertanto, non facciano altro che vedere.*

► *Invece la scena è uno spazio vuoto, posto ad un livello più alto della sala, per far sì che in essa si muovano altri esseri umani che non stanno tranquilli come il pubblico, ma sono attivi, tanto attivi che per questo sono chiamati attori. La cosa curiosa è che tutto quello che gli attori fanno sulla scena lo fanno davanti al pubblico, e quando il pubblico se ne va, anch'essi se ne vanno – vale a dire che tutto ciò che fanno lo fanno affinché il pubblico lo veda.*

Otteniamo un nuovo elemento del Teatro. Alla prima dualità spaziale di – sala

e palcoscenico –, si aggiunge un'altra dualità non spaziale, ma umana: pubblico e attori.

► Quando siamo a teatro e ci trasformiamo in pubblico non facciamo niente o poco più; lasciamo che gli attori ci facciano – per esempio, che ci facciano piangere, che ci facciano ridere. A quanto pare, il teatro consiste in una combinazione di iperattivi e iperpassivi.

► Così alle due dualità precedenti – quella spaziale di sala e palcoscenico, quella umana di pubblico e attori – ne dobbiamo aggiungere una terza: il pubblico che sta nella sala per vedere e gli attori sulla scena per essere visti. Con questa terza dualità siamo giunti a qualcosa di puramente funzionale: il vedere e l'essere visto. Ora possiamo dare una seconda definizione del Teatro, un abbozzo più completo del primo e dire: il Teatro è un edificio che ha una forma organica interna costituita da due organi – sala e palcoscenico – disposti in modo da servire a due funzioni opposte ma connesse: il vedere e il lasciarsi vedere.

Il Teatro è per essenza, presenza e potenza, **visione** – spettacolo; in quanto pubblico siamo prima di tutto spettatori, e la parola greca che indica «teatro», non significa altro che questo: luogo da cui si guarda.

Il Teatro non accade dentro di noi, come avviene con altri generi letterari – poesia, romanzo, saggio – ma accade fuori di noi, dobbiamo uscire da noi e dalla nostra casa e andare a vederlo.

Ma cos'è che vediamo sul palcoscenico? Vediamo, per esempio, la sala di un castello del nord Europa che si apre su un parco, precisamente il parco di Elsinor; vediamo la riva di un fiume che scorre con andatura lenta e triste, alberi che s'inclinano sulle sue acque con vaga gravità. Betulle, olmi, e un salice piangente che lascia cadere i suoi rami. Vediamo una ragazza tremante che porta fiori ed erbe sui capelli, sul vestito, tra le mani e avanza esitante, pallida, lo sguardo fisso in un punto lontanissimo. È Ofelia – Ofelia impazzita, sventurata!, che **scende al fiume**. «Scendere al fiume» è l'eufemismo col quale i cinesi dicono che qualcuno sta morendo. Questo è ciò che vediamo.

Ma no, non è questo! Forse abbiamo avuto per un istante un'illusione ottica? Perché quello che in effetti vediamo son solo tele e cartoni dipinti: il fiume non è un fiume, è pittura; gli alberi non sono alberi, sono macchie di colore. Ofelia non è Ofelia; è... **Marianinha** Rey Colaço, l'attrice.

E allora: vediamo l'una o l'altra cosa? Cos'è che propriamente troviamo davvero lì, sul palcoscenico, davanti a noi? Non c'è dubbio: davanti a noi troviamo le due cose: **Marianinha** e Ofelia. Ma – è curioso! – non le troviamo come se fossero due cose, ma una sola. Ci si «presenta» **Marianinha**, che «rappresenta» (re-presenta) Ofelia. Vale a dire che le cose e le persone sul palcoscenico ci si **presentano** sotto l'aspetto o con la virtù di **rappresentarne** altre che non sono le stesse.

È formidabile. Questo fatto comunissimo che accade quotidianamente in tutti i teatri del mondo è forse la più strana, la più straordinaria avventura che possa capitare all'uomo. Non è straordinario che un uomo e una donna di Lisbona possano essere oggi, nel 1946, seduti nei loro palchi o nelle loro poltrone del Teatro Donna Maria e al tempo stesso essere sei o sette secoli indietro, nella brumosa Danimarca, vicini al fiume del parco che circonda il palazzo del re, vedendo camminare col suo passo senza peso questa **fiammetta** livida che è Ofelia?

Cerchiamo di essere un po' più precisi: lì c'è **Marianinha** che attraversa la scena; ma, sorprendentemente, sta lì senza starci – sta per sparire ad ogni istante, come se riuscisse a svanire abilmente e a fare in modo che nel vuoto lasciato dalla sua precedente corporeità si installi Ofelia. Questo significa rappresentare: che la presenza dell'attore serve non per presentare se stesso, ma per presentare un altro essere diverso da lui. **Marianinha** sparisce in quanto **Marianinha** perché viene coperta, nascosta da Ofelia. Così come la scenografia viene nascosta, coperta da un parco e da un fiume: ciò che **non** è reale, l'irreale – Ofelia, parco del palazzo –, ha la forza, la virtù magica di far sparire ciò che è reale.

Sul palcoscenico troviamo, quindi, cose – le decorazioni, la scenografia – e persone – gli attori – che possiedono il dono della trasparenza. Attraverso di essi, come attraverso il cristallo, traspaiono le cose. È una metamorfosi – e metamorfosi è il Teatro, prodigiosa trasfigurazione.

Il palcoscenico e l'attore sono la metafora universale incarnata, e questo è il Teatro: la metafora visibile.

Per questo, l'espressione più comune della metafora usa il **come** e dice: la guancia è **come** una rosa. L'essere **come** e non l'essere reale, ma un come-essere, un quasi-essere; è la **irrealtà** in quanto tale.

La metafora è una bomba atomica mentale. Il risultato dell'annichilimento di queste due realtà è precisamente quella nuova e meravigliosa cosa che è l'**irrealtà**. Facendo scontrare e annullarsi le realtà otteniamo prodigiose figure che non esistono in nessun mondo.

Questo accade nel teatro, che è il «come se».

Ma questa duplicità – l'essere, insieme, realtà e irrealtà – è un elemento instabile e corriamo sempre il rischio di restare con una sola delle due cose tra le mani. Il cattivo attore ci fa soffrire perché non riesce a convincerci di essere Amleto, e continuiamo sempre a vedere l'attore.



▲ Il teatro è uno dei temi prediletti da **Edward Hopper** (1882-1967), ripreso più volte lungo la sua attività: «**Two on the Aisle**» è del 1927.

Qui vediamo funzionare il primo dualismo dal quale siamo partiti – sala e palcoscenico, separati dal sipario che è frontiera tra due mondi – quello della sala in cui conserviamo, dopo tutto, la realtà che siamo, e il mondo immaginario, fantasmagorico della scena. Questo ambiente immaginario, magico del palcoscenico in cui si crea l'**irrealtà** è un'atmosfera più tenue di quella della sala. C'è una diversa densità e pressione di realtà nell'uno e nell'altro spazio e, come accade nell'atmosfera effettiva che respiriamo, questa differenza di pressione produce una corrente d'aria che va dal luogo con maggior pressione a quello che ne ha di meno. La buca del palcoscenico aspira la realtà del pubblico, la succhia nella sua **irrealtà**. A volte questa corrente d'aria è un vento impetuoso.

Ora possiamo vedere chiaramente in cosa consiste l'iperattività dell'attore e l'iperpassività del pubblico.

Gli attori possono muoversi e parlare nelle forme più varie – tragiche, comiche, intermedie –, ma sempre sotto la condizione imprescindibile, permanente e essenziale, che nulla di ciò che fanno e dicono sia «sul serio»; che, pertanto, il loro fare e dire è irreale e, di conseguenza, è una finzione, è «scherzo», è farsa.

L'attività dell'attore è, quindi, molto determinata; consiste nel far farsa; per questo il linguaggio lo chiama commediante (**farsante**). Ma, d'altra parte, la nostra passività di pubblico consiste nel recepire dentro di noi quella farsa in quanto tale, o forse, detto in maniera adeguata, **nell'uscire noi stessi** dalla nostra vita reale e abituale per entrare in quel mondo di farsa. Per questo poco fa dicevo che per il Teatro è essenziale farci **uscire di casa e andarci** – vale a dire nell'irreale.

Non esiste nella lingua un vocabolo che esprima questa peculiare realtà che siamo quando siamo pubblico, spettatori teatrali. Non importa; inventiamocelo e diciamo: nel teatro gli attori sono commedianti (**farsantes**), e noi, il pubblico, siamo **farsati**, ci lasciamo **farsare**.

Non è enigmatico, e perciò attraente, appassionante, questo stranissimo fatto che la farsa risulti essere della stessa sostanza della vita umana, e che l'uomo, oltre alle necessità ineludibili, abbia bisogno di essere **farsato** e perciò **farsante**? Perché non abbiate dubbi, è questa la causa per cui il Teatro esiste.

Vivere è trovarsi d'improvviso a dover essere, esistere in un ambiente imprevedibile che è il mondo, dove il mondo significa sempre «questo mondo presente». In «questo mondo presente» possiamo andare e venire con una certa dose di libertà, però non ci è dato di scegliere in precedenza il mondo in cui vivremo.

La vita è dover essere, che lo si voglia o no, sulla base di circostanze determinate.

La vita è imprigionamento nella realtà circostanziale.

Questo carattere di imposizione posseduto da ciò che ci circonda, lo vogliamo o no, è ciò che chiamiamo «realtà». Siamo condannati alla prigione perpetua nella realtà o mondo. Per questo la vita è così seria, così grave, cioè ha peso – ci grava la responsabilità inalienabile che del nostro essere, del nostro fare costantemente abbiamo.

Per questo alla condizione umana è assolutamente necessario il riposo. Riposo da che? È chiaro: dal vivere o, che è lo stesso, dallo «stare nella realtà», naufrago in essa.

Dio fece il mondo, questo mondo; bene, ma l'uomo fece gli scacchi – gli scacchi e tutti gli altri giochi. L'uomo ha fatto, fa... l'**altro mondo**, quello davvero altro, quello che non esiste, il

mondo che è scherzo e farsa.

Il gioco, quindi, è l'arte o tecnica elaborata dall'uomo per sospendere virtualmente la sua schiavitù dentro la realtà, per evadere, fuggire, **sottrarsi** a questo mondo in cui vive per rifugiarsi in un altro irreale.

Generazioni di uomini hanno raggiunto per molte ore della loro vita, grazie alla divina fuga che è la farsa, la suprema aspirazione dell'essere umano: sono riusciti ad essere felici.

Dopo questa, a nostro avviso illuminante, riflessione di Ortega y Gasset sul Teatro, non c'è molto da aggiungere sull'essenza del Teatro. Sta a tutti noi adesso, magari integrando l'essenzialità dell'idea di Teatro di Ortega y Gasset con le nostre personali considerazioni, trovare, eventualmente, un'innovazione che ci permetta di fare il nostro lavoro convivendo con le restrizioni del Coronavirus, cercando di mantenerne la sua peculiarità:

– **uscire di casa** per uscire metaforicamente dalla nostra realtà;

– rispettare la differenza di *pressione* fra il palcoscenico e la sala in modo tale che il palcoscenico *aspiri* la realtà del pubblico, la succhi nella sua *irrealtà*; cioè mettere in atto l'*interazione* fra attore e spettatore che si ha e si deve avere nello spettacolo squisitamente dal vivo.

La musica jazz può venirci in aiuto per la sua caratteristica unica che è fondamentalmente l'*improvvisazione*: non sappiamo mai esattamente come va a finire! Questo, pensiamo, sia l'approccio che ci fa assaporare la vibrante sensazione che avviene nel «qui» e «ora» degli eventi dal vivo. A questo proposito abbiamo assistito a concerti jazz in streaming dal vivo da New York, che ci comunicavano le stesse sensazioni come se la nostra presenza fosse là sul posto.

Forse adesso, con qualche idea in più, volendo e potendo, possiamo rimboccarci le maniche.



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 TeAtro 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 "Isole" 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 Paciott, 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 Paciott. Attualmente alterna il lavoro di insegnante, attore, organizzatore teatrale e drammaturgo.

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

DI SALVATORE LADIANA

Il segreto della creatività: la speranza

A come arresto. Marzo 2020. È arrivata la pandemia. Vite congelate, modificate, stravolte.

Cosa ne è del Teatro?

Cosa ne è della Teatrotterapia?

Quando il conduttore, le Non-Attrici e i Non-Attori sono rintanati nelle loro case, quando gli spettatori guardano attoniti uno scenario più grande, lo spettacolo della vita?

Il Non-Teatro, dopo un iniziale arresto, rinasce, persiste, si rinforza. Ma non ha bisogno di un luogo per sopravvivere, ha bisogno solo del cuore dei Non-Attori, delle loro anime, dei loro sentimenti che fanno fatica ad assopirsi e a smettere di vivere schiacciate dal virus. Anzi vivono ancora più vigorosamente e resistono perché nutrite dall'arte, dalla vita, dal bello, dalle emozioni che il Non-Teatro origina in loro.

E in questo momento si comprende ancora più profondamente il significato dell'esprimere se stessi tramite un testo, nel farsi attraversare dalle sensazioni che esso suscita, nel sapere che si sta comunicando con l'ipotetico spettatore che non vede l'ora di ascoltare le parole di una poesia per rigenerarsi, per nutrirsi, per prendere l'ossigeno che il virus toglie.

Ecco che la Teatrotterapia si trasforma in "Teatro Resistenza": testi letti, interpretati, scritti per nutrire il Non-Attore e il Non-Spettatore.

Il setting di lavoro, contenitore di emozioni sceniche e di istanti creativi, si trasforma in una entità virtuale accessibile a chiunque.

L'arresto è solo un'interruzione dell'interazione tra corpi scenici, ma non può ostacolare l'irruente flusso della creatività individuale del Non-Attore.

Allora prende forma la #teatroresistenza, il contributo costante di momenti teatrali, di monologhi interpretati nel soggiorno di casa, o di corpi che danzano liberamente senza l'ausilio della parola.

La Rete diviene, per la prima volta, il setting della Teatrotterapia attraverso contributi di video da condividere con chiunque. Emozioni intrise di speranza, di paura, ma anche di gioia esplosiva attraverso la preziosa mediazione teatrale.

Ecco che arrivano decine e decine di contributi, soprattutto dalla **Lombardia**, da parte di soci come Fabio Scalzotto, Rossella Fasano, Sara Villa, Aurora Zibaldi, Rossella Giorgianni, Ornella Cavalieri, Beatrice Perotti, Giacomo D'Urso, Nina Lombardo, Silvia Macchi, Paola Laserra, Consuelo Boiocchi, Marika Villa, Pamela Carrone, Tina Fasano, Debora Corciulo, Amina Al Zeer, Cristina Marchetti, Marsil Yakoub, Yvlis Palermo, Silvana Sempreviva, Vittoria Rossini, Chiara Semeraro, Alessandra Chindemi, Maria Valente, Ilaria Barlassina, Monica Battani, Norma Ruggiero, Livia Mazzini, Simona Marchiello, i piccoli Carlo e Isabella, dal **Piemonte** con Alessandra Momo, dalla

Campania con Margherita Pascariello, dalla **Polonia** con Kinga Lukomska, dall'**Ucraina** con Alisa Makarenko, dalla **Russia** con Victoria Ivanova, dal **Portogallo** con Carolina Morais Fonseca e dalla **Germania** con Miriam Netti.

Una serie di video per creare una sorta di catena di "resistenza", una catena che gradualmente ha preso la forma elicoidale tipica del DNA, portatrice di un segreto: quello del codice genetico.

In questo caso però si tratta di un segreto ancor più prezioso, quello della speranza attraverso la creatività, come una verità che deve vivere, come un segreto che deve essere svelato perché troppo forte.

Ecco la Teatro-resistenza, il flusso di istanti creativi che ne determinano la stessa esistenza.

SALVATORE LADIANA

Teatrotterapeuta



PERSONAGGI

DI MORENO FABBRI

TOMMASO LE PERA LA SAPIENZA DELL'ISTANTE

Una sola fotografia può restituire lo spettacolo – ebbe a dire nel marzo 2019 Tommaso Le Pera ad una intervistatrice che gli chiedeva: «Meglio la fotografia o il video?». Si potrebbe non credere ad una simile affermazione se a profferirla, con la sapienza professionale che gli è diffusamente riconosciuta, non fosse il fotografo di scena più apprezzato dai maggiori interpreti ed operatori del settore di tutta Italia e anche all'estero, ivi compresi gli Stati Uniti, dove frequentemente viene chiamato ad effettuare servizi fotografici. Eppure se ci soffermiamo a riflettere un poco su tale affermazione, non sfugge alla nostra attenzione l'ineguagliabile carica evocativa che può of-

fruire una foto scattata con la sapienza dell'istante, rispetto all'ampia, fluida documentazione che può scaturire da un video, ed è questo, credo, il senso dell'affermazione di Le Pera.

Calabrese di origine (nato a Sersale in provincia di Catanzaro, nel 1942), figlio d'arte – il padre e lo zio erano fotografi e proiezionisti – intorno ai 20 anni, Le Pera sale a Roma. Inizialmente volge la sua attività nel settore cinematografico, operando come fotografo di scena pressoché in tutta la saga degli "spaghetti-western", e in alcuni dei più rilevanti sceneggiati televisivi. Poi abbandona questi due settori e si dedica unicamente al teatro di prosa. All'inizio concentra il suo obiettivo fotografico su coloro che si



▲ Tommaso Le Pera
e alcune sue fotografie di scena,
gentilmente concesse dal suo archivio.

▼ "I giganti della montagna" di Pirandello
con la regia di Gabriele Lavia.



esibiscono al "Folkstudio" di Roma, che si rivela trampolino di lancio di artisti di ogni genere. Negli anni '60 e '70, periodo dell'avanguardia teatrale, Le Pera segue il lavoro dei molti gruppi di ricerca nelle famose "Cantine" romane, nelle quali inventa la tecnica della "fotografia dinamica", realizzata senza interrompere il flusso dello spettacolo. La sua fotografia si coniuga mirabilmente con il carattere di quelle espressioni teatrali non canoniche che annoverano fra i suoi protagonisti personaggi come Giancarlo Nanni, Mario Ricci, Giuliano Vasilicò, Memè Perlini, Giancarlo Sepe. Anche il teatro ufficiale si accorge del lavoro di Le Pera, che ben presto inizia a fotografare gli spettacoli di Giorgio De Lullo e Romolo Valli, Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi, Eduardo e Peppino De Filippo, Gianrico Tedeschi, Gabriele Lavia, Mario Scaccia, Valeria Moriconi, Mariangela Melato, Eros Pagni, Antonio Calenda, Gigi Proietti e molti altri protagonisti del teatro italiano, non escludendo le compagnie minori e i talenti più giovani.

Viene sempre più spesso chiamato a lavorare anche all'estero, mentre in Italia diventa fotografo ufficiale dei Festival di Spoleto, Taormina, Asti, Todi, Siracusa, Benevento.

Il suo archivio fotografico supera i 4500 spettacoli, e dal 1965 ai giorni nostri conserva la più vasta raccolta di immagini relativa al teatro italiano del secondo Novecento e dei primi decenni del nuovo secolo, non escluse importanti incursioni nel teatro lirico e nel balletto.

Le Pera è stato ed è molto attivo anche in ambito editoriale e collabora con le maggiori testate italiane. È autore di diversi libri sul teatro e sta pubblicando una collana in 12 volumi, ciascuno dedicato ad un autore, dove mette a confronto diverse edizioni di una stessa opera fotografate nel corso degli anni. I suoi scatti sono stati esposti in numerose ed importanti mostre e sono conservati in musei e gallerie italiane ed estere.

In Calabria, aveva l'attività già avviata. Qual è stata la molla prevalente che l'ha indotta a trasferirsi a Roma e a dedicarsi alla foto di scena?

Ancora oggi non capisco perché, pur non avendo mai visto uno spettacolo dal vivo, mi era venuta la mania del teatro, infatti tutte le mie letture riguardavano il teatro e mi facevo spedire da una casa editrice di Milano i testi che potevo conoscere allora quali "La Locandiera", "Amleto", "Otello", ecc.



▲ Lo spettacolo "Sudori freddi", regia di Giancarlo Sepe.

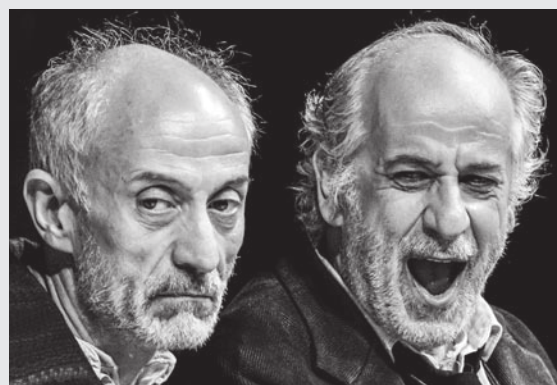
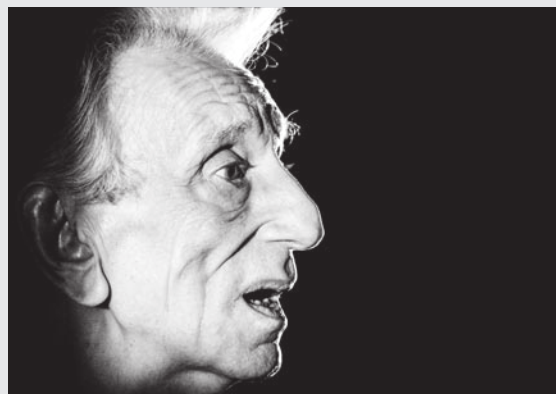
Appena mi si è presentata l'occasione, a vent'anni, mi sono trasferito a Roma con l'intenzione specifica di fare fotografie di scena. A Roma dove tra cinema, televisione e teatro c'era tutto quello che sognavo.

Perché dopo l'inizio della sua attività nel settore cinematografico e televisivo si è dedicato quasi esclusivamente al teatro?

A Roma, preso da una frenesia maniacale, fotografavo tutto quello che faceva spettacolo, dai capelloni a Piazza di Spagna ai saltimbanchi di Piazza Navona agli artisti di vario genere che frequentavano il Folkstudio, il mitico locale di Via Garibaldi a Roma. Poi sono arrivato al cinema dove, sempre come fotografo di scena, ho vissuto quasi tutta la saga degli spaghetti-western (quelli di serie C) e la televisione, quando ancora si facevano i famosi sceneggiati.

In campo teatrale non conoscevo nessuno ma la sera vagavo per i teatri, con la macchina fotografica ben nascosta sotto la giacca, cercando di rubare qualche immagine durante le rappresentazioni. Come si sa non è assolutamente permesso fotografare gli spettacoli con la gente in sala per non disturbare il pubblico e gli attori stessi e quindi dopo i primi 4 o 5 scatti venivo inevitabilmente messo alla porta. Fino a quell'epoca – fine anni '60 – tutte le fotografie degli spettacoli si effettuavano in "posa"; il regista individuava i momenti più importanti e, durante una prova gli attori si bloccavano e il fotografo scattava le foto. Il risultato era che le immagini

erano statiche e senza pathos. Io, fotografando senza interrompere il corso naturale della recita diciamo che ho "inventato" quella che poi è diventata la fotografia dinamica. Questo modo di fotografare ha subito preso piede e, piano piano, ho cominciato a farmi conoscere.



▲ Roberto Herlitzka, in alto, ritratto in "Una giovinezza enormemente giovane" di Gianni Borgna, regia di Antonio Calenda.

▲ "Le voci di dentro" di Eduardo De Filippo, regia di Toni Servillo, in scena con il fratello Peppe.

Foto di Tommaso Le Pera.



▲ Un'altra fotografia dall'archivio di **Tommaso Le Pera**: "Le Troiane" di Euripide, regia di Muriel Mayette-Holtz.

Quali sono i parametri e gli accorgimenti che deve avere sempre presenti un fotografo di scena, segnatamente della scena teatrale?

Dico sempre che un fotografo di scena non può e non deve fare l'artista (ce ne sono già tanti in palcoscenico), si deve limitare a documentare lo spettacolo così come il regista lo ha concepito mettendo in risalto ovviamente gli attori ma anche le scene, i costumi, le luci e qualsiasi altro componente dello stesso. Ciò non toglie che, volendo, e se ci sono le condizioni, ci si può anche sbizzarrire ed effettuare fotografie 'sperimentali' ma queste sono immagini che non hanno alcun valore per la compagnia.

In uno scritto dedicato al suo lavoro, Paola Bertolone afferma: «Il mito originario della fotografia, in quanto valenza in primo luogo denotante, va certo esclusa dall'opera di Le Pera». Si riconosce in tale lettura della sua opera?

Sicuramente.

È stato detto anche che il suo lavoro «è sempre stato dettato dal lungimirante operare in previsione memorialistica». È d'accordo?

Come detto prima la fotografia di scena deve essere un documento. La preparazione di uno spettacolo teatrale è il frutto del lavoro di tante persone che si impegnano mesi, se non anni, per la buona riuscita dello stesso.

Nel sistema italiano, purtroppo, difficilmente uno spettacolo viene riproposto una seconda stagione e di conseguenza gli attori si attivano alla ricerca di altre scritture, le scene vanno al macero, i costumi ritornano in sartoria e non rimane più niente se non qualche locandina, qualche critica e, appunto, le fotografie di scena a testimonianza di quell'evento durato una manciata di minuti su di un palcoscenico e posso affermare, senza tema di smentita, che le fotografie fatte, prima o poi, tornano utili, vuoi per l'autore della pièce, per il regista o il costumista o gli attori.

Fra i suoi incontri e fra le sue occasioni di lavoro c'è un fatto o una circostanza che le è particolarmente cara e che ricorda volentieri con noi?

Con gli attori, con tutti, fortunatamente, ho un rapporto oltre che professionale di amicizia ma non mi affeziono agli spettacoli, quelli fatti quasi non mi interessano più, essendo un curioso di natura

sono attratto molto di più da quelli che dovrò fotografare.

Gli eccellenti risultati della sua attività e della sua brillante carriera sono frutto di ambizione o di disciplina?

Di amore per la fotografia e per il teatro.

A suo parere quale sarà nel prossimo futuro il ruolo del fotografo di scena nella realtà teatrale?

Non ne voglio parlare per non scoraggiare i giovani fotografi che si avvicinano a questa specializzazione, ma sono molto preoccupato.

A cosa si sta dedicando in questo periodo e quali sono i suoi attuali progetti?

Sto preparando una mostra fotografica su Roberto Herlitzka per il prossimo Napoli Teatro Festival. Inoltre per la Manfredi Edizioni, con la quale abbiamo creato una collana di volumi monografici dedicati ai grandi nomi del teatro italiano, un libro sugli spettacoli di Geppy Gleijeses.

MORENO FABBRI

A CURA DI DOMENICO SANTIINI
SEGRETARIO NAZIONALE UILT

RIFORMA ENTI TERZO SETTORE

Cari amici, eccomi ancora con una nuova puntata dell'ormai, come da me definita, telenovela della riforma degli Enti del Terzo Settore. Certo è che difficilissimo poter pensare a questa problematica in un momento come questo, nel quale non abbiamo nessuna certezza del nostro futuro, nessuna consapevolezza di quali saranno le possibilità concrete di riprendere un'attività "normale", con quali modalità e soprattutto con che tempi. Sappiamo anche, però, che il nostro ruolo artistico, di consulenza e di servizi ai gruppi associati non dovrà venire mai meno.

È scontato che come Unione avremo delle ricadute anche nella nostra organizzazione con minori iscrizioni, conseguenti minori introiti e necessità di rivedere i nostri programmi di crescita e di iniziative, ma anche soprattutto di studiare una diversa strutturazione legata proprio alla riforma in atto.

Proprio per questo siamo in continuo contatto con i nostri consulenti per avere aggiornamenti e consigli di cui vi terremo informati. In effetti la riforma ha subito dei ritardi di attuazione ma i decreti attuativi, sia pure con gradualità, sono in fase di emanazione ed è presumibile che entro l'anno tutto possa essere definito. Per questo motivo non dobbiamo perdere tempo ma esaminare, ognuno perciò lo riguarda strettamente, la propria situazione e scegliere le modalità organizzative più consone.

Vengo quindi ad un breve riassunto dello stato attuale: la riforma prevede la creazione di un registro nazionale degli Enti del Terzo Settore che possono essere classificati secondo varie casistiche. Per quella che è la nostra realtà le soluzioni più adatte sono quelle di essere configurate e quindi iscritte al RUNTS, quali associazioni di promozione sociale, organizzazioni di volontariato, reti associative (quest'ultima in particolare per organismi di una certa entità), o rimanere nel limbo di generici altri enti.

Come già richiamato ed alla luce dei pareri dei nostri consulenti esterni, il consiglio che quindi possiamo dare ai gruppi associati è quello di propendere verso una struttura di A.P.S. che risulta essere la più vicina alle nostre esigenze. Ci sono dei pro e dei contro ma se si vuole mantenere una fisionomia riconosciuta e valida è la migliore via da seguire. Non è facile farne una suddivisione schematica ben calibrata e precisa. Per evidenziare cosa si perde rimanendo fuori dal RUNTS e non assumendo la veste di A.P.S. posso rifarmi ad un articolo, ormai pubblicato nel 2018, dall'Avv. Martinelli (come noto nostro consulente nazionale ed esperto della materia) con alcune integrazioni, di cui riporto di seguito breve stralcio. Sono solo alcune piccole indicazioni di natura prettamente fiscale.

Non si potrà più applicare:

1. Legge. 398/91 che sarà sostituita da altro regime (quello presumibilmente più vicino alle nostre realtà prevede un esonero dall'emettere fatture sino a ricavi di 130.000 annui)
2. Art. 148 comma 3 Tuir
3. Biglietteria Siae
4. Cinque per mille
5. Agevolazioni fiscali in tema di dichiarazione redditi

Gli unici proventi istituzionali saranno considerati:

1. Quote associative (art. 148 comma 1); eventuali incassi per servizi resi agli associati, diversi dalle quote associative, saranno tassati in via ordinaria, senza alcuna agevolazione
2. Raccolte occasionali di fondi
3. Contributi

Di fronte agli svantaggi derivanti dalla tenuta di una contabilità (che peraltro dovrebbe essere già fatta), dalla redazione di rendiconti in parte più complessi nella stesura (è stato di recente pubblicato il modello da adottare di cui vi renderemo edotti in seguito), dalla necessaria trasparenza, ci sarà in ogni caso la possibilità, molto rilevante, di essere riconosciuti come associazioni in grado di collaborare con i vari enti organizzatori di attività culturali, e quindi anche di accedere ad eventuali contributi pubblici, da cui si rimarrebbe fuori, senza la qualifica di A.P.S.

Ribadisco perciò il nostro invito ad intraprendere queste trasformazioni

e/o adeguamenti statutari; rimando a tal proposito la lettura delle circolari n. 1 del 17 gennaio e n. 3 del 25 febbraio, già inviate in precedenza dal nostro Presidente. Chi ne avesse necessità può richiederne copia a questa segreteria: **segreteria@uilt.it**

La UILT cercherà, per quanto in grado, di interloquire con i referenti ministeriali che curano l'attuazione della riforma, al fine di facilitarne gli aspetti che concernono il mondo del teatro amatoriale.

Vi ringrazio vivamente per l'attenzione e
nonostante tutto. Felice Palcoscenico.

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/**



L'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E LA PERFORMANCE – una riflessione –

L'Educazione alla Teatralità trova il suo fondamento artistico «nelle esperienze del nuovo teatro nel 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».^[1]

In particolare, per quanto riguarda la sua filosofia estetica, essa si declina a partire dal concetto di *Arte come veicolo* definito da Grotowski.^[2]

Partendo da questo quadro teorico, l'Educazione alla Teatralità non parla di spettacolo, né spettacolarizzazione ma di *performance* o progetto creativo, ovvero un momento culturale, sociale e formativo elaborato attraverso un percorso di laboratorio teatrale da parte di un gruppo di attori-persone che si confrontano e incontrano con un altro gruppo di spettatori-persone o attori non consapevoli.

La *performance* così concepita si modella all'interno della nozione di Teatro-Educazione come filosofia del teatro e si articola secondo tre linee di ricerca:

- è uno spazio di **linguaggi** dove vivono insieme, coesistono e si intrecciano diverse sensibilità artistiche e diverse possibilità espressive (ovvero l'attore-persona come persona-creativa);
- è uno spazio di **incontro vivo**, *vis-à-vis*, **corpo a corpo**, di relazioni umane prima ancora che artistiche, dove l'essenza più semplice si può trovare in una persona che decide di incontrare un'altra persona in uno spazio e in un tempo presente (**qui e ora**, adesso) e di presenza;
- è uno spazio di **contemporaneità**, dove l'urgenza che muove le persone è quella della partecipazione attiva alla vita culturale e sociale; luogo della comunità che ci ritrova per riflettere su se stessa, sui propri problemi e necessità, sulle potenzialità e utopie da costruire e raggiungere.

Questa forma è ovviamente una dei teatri possibili oggi, è una forma di teatro che definisce un concetto teatrale di **Form Azione**: ovvero un teatro che dà forma a un processo di crescita della persona; un teatro che dà forma a un pensiero estetico creativo; un teatro che dà forma a un pensiero sociale di dibattito di una comunità sul proprio vivere oggi.

La teatralità

In questo senso l'Educazione alla Teatralità, come scienza^[3] studia la **teatralità** umana, concetto che dilata la nozione di teatro e che considera tutte le arti espressive e tutti i linguaggi artistici come possibili veicoli per lo sviluppo della consapevolezza del sé e della propria capacità relazionale e comunicativa.

In questo senso l'arte e le arti sono concepite come veicoli per la formazione della persona ovvero l'azione espressiva della persona diventa un progetto e un processo di autopedagogia e di sviluppo del proprio agire creativo.

A partire da questo l'Educazione alla Teatralità si pone l'obiettivo sia di educare le persone tramite e attraverso le arti espressive, sia di educarle alle arti espressive sviluppando la creatività e l'espressività personale di ciascuno.

La ricerca

Innanzitutto il concetto di "teatralità" include la nozione di **processo**, il quale promuove l'idea della **ricerca**, della creazione e non della produzione. Quest'ultima implica la fabbricazione di un prodotto finito e definito, pronto per essere "mostrato"; è fondamentale che il risultato finale e la risposta a quel risultato sia predeterminato; l'ideazione stessa del prodotto viene definita attraverso un'indagine di mercato che orienta la produzione stessa. Tale meccanismo vive e determina l'ambito dell'organizzazione e dell'economia dello spettacolo.

La ricerca risponde ad una logica completamente differente: si muove sulle sfumature, può permettersi di non sapere quello che cerca, dove arriverà o cosa troverà. Ha una sua logica, una sua metodologia di lavoro, non è frutto del caso o di impregiurazione caotica. Ciò detto si basa sulle persone che vivono e cercano e si riempiono di tutti i mondi e le relazioni, i saperi, che i partecipanti portano e mettono in gioco. Nell'ambito delle arti espressive e performative ancora di più, perché le persone mettono in gioco innanzitutto il loro essere, il loro esistere, la loro vita e poeticità. La ricerca implica delle regole ma anche una grande **libertà**, la responsabilità di una libertà fondata sulla **diversità** come valore principe e fondamentale, dove l'errore è il motore e base di ogni azione. Non c'è scoperta, infatti, senza errori.

Questo piano di lavoro si inserisce nel nuovo paradigma di ricerca estetica (in linea con la ricerca del Secondo Novecento) che considera il processo creativo come una forma o dimensione artistico-teatrale e quindi la performance come qualcosa di imperfetto che nasce e si sviluppa direttamente in azione e non come un "oggetto finito" da presentare.

Il laboratorio

Questa ricerca si pensa in uno spazio fisico e mentale preciso: il **laboratorio di arti espressive**.

Spazio fisico e mentale dove le persone, a partire da se stesse e non da modelli da raggiungere, agendo, imparando ad agire e prendendo consapevolezza delle proprie azioni e della propria creatività, si costruiscono un proprio modo espressivo, un

lavoro individuale e di gruppo: individuale perché ognuno la vive ed esprime la propria vita e il proprio pensiero; di gruppo perché tutto questo è pensato in una comunità dove le libertà individuali devono imparare a gestirsi e autoregolarsi in funzione della relazione con gli altri.

Linguaggi e non modelli

Parlando di arti espressive si introduce il concetto di **linguaggi**. Il laboratorio di Educazione alla Teatralità agisce sui linguaggi umani a partire dalla persona corpo-anima-intelletto e legando fondamentalmente il lavoro ai linguaggi e non all'addestramento di modelli espressivi.

Anche su questo punto è molto importante fare chiarezza ed è la stessa differenza che si pone tra il concetto di processo e quello di prodotto. Il concetto di modello, in ambito teatrale, implica l'esercizio di un complesso di norme che regolano l'esercizio pratico e strumentale di un modo espressivo; il modello si basa sull'apprendimento di una tecnica precisa la quale deve avere ad un risultato preciso: c'è un giusto e uno sbagliato in relazione a un paradigma predeterminato. In questo contesto di pensiero che determina anche lo sviluppo di una didattica altrettanto specifica (ogni modello ha la sua didattica), sono le persone che devono modellarsi, trasformarsi al fine di raggiungere il risultato – e non è detto che tutti possono e riescono. In questo contesto la tecnica è vista come uno «strumento per»: si apprende attraverso una serie di passaggi che non sono la comunicazione ma la preparazione a qualcosa che avverrà poi, dopo; mi esercito, faccio degli esercizi per poi usare quello che ho imparato in un secondo tempo, la produzione di uno spettacolo. In definitiva il modello espressivo è qualcosa di estraneo alla persona, la quale attraverso una tecnica cerca, si sforza, si trasforma per raggiungerlo.

L'ambito del linguaggio è qualcosa di profondamente diverso. Fondamentalmente l'essere umano è costantemente immerso in una dimensione di linguaggi: attraverso i linguaggi (corporeo, vocale, grafico, tattile, visuale, spaziale) egli si relaziona al mondo e agli altri. I linguaggi determinano l'esistenza stessa della persona, incidono nello sviluppo dell'intelligenza e nel-

l'apprendimento^[4] ma anche, come le recenti scoperte delle neuroscienze hanno dimostrato, sulla sfera relazionale di empatia con l'altro e gli altri.^[5]

Il mondo prende forma e la persona dà forma al mondo attraverso i linguaggi. La comunicazione – sia quella quotidiana sia quella artistica – non è altro che l'organizzazione di una intenzione attraverso i linguaggi. I linguaggi sono qualcosa che esistono all'interno della persona e che il laboratorio «semplicemente» fa esplorare, sviluppare e crescere. La persona non è portata a trovare qualcosa fuori di sé ma a partire da sé per elaborare il proprio modo linguistico che all'interno di una dimensione di regole (il linguaggio verbale è diverso da quello motorio e da quello visivo) ha però uno spazio di libertà e di possibilità molto ampio e variegato. Nessuno utilizza lo stesso linguaggio in maniera identica a qualcun altro, è fuori questione insegnare a qualcuno il modo di utilizzare un certo linguaggio, ed è fuori discussione il comparare e valutare in termini di meglio e di peggio il modo personale di utilizzare il proprio linguaggio.

In questo contesto anche la tecnica ha un valore: è uno strumento utile per sviluppare i linguaggi; è un elemento che serve per rendere la comunicazione più chiara e comprensibile; utile per definire dei parametri, una grammatica, dei limiti entro cui poter sperimentare i linguaggi. Proprio per questo gli esercizi che si basano su delle tecniche (tante e diverse) all'interno del laboratorio^[6] non sono fatti per imparare qualcosa di prestabilito, ma sono dei punti di partenza che mettono in luce un aspetto di un dato linguaggio su cui la persona lavorandoci esplora, si esplora e ri-determina la propria creatività.

Il laboratorio dei linguaggi ha la finalità di formare personalità libere, critiche, creative, capaci di orientare il proprio vissuto e le proprie scelte quotidiane e artistiche in autonomia e in modo responsabile (cioè acquisendo la capacità di scegliere e assumendosi le responsabilità delle proprie scelte).

Dal punto di vista strettamente teatrale la figura dell'attore-persona si declina come *performer*, uomo d'azione creativa capace di modellare e modulare i propri linguaggi in funzione sia comunicativa sia relazionale.



Il concetto artistico che viene a determinarsi si fonda sulla personalizzazione della creatività, sul rispetto delle identità e sulla promozione della diversità.

Anche il punto di vista della relazione con lo spettatore cambia radicalmente. Il linguaggio è qualcosa che appartiene a tutti e ciascuno lo utilizza costantemente per orientarsi nel mondo e comunicare. L'attore-persona "giocando" sui linguaggi semplicemente ne fa un utilizzo "più consapevole" e mette questa consapevolezza al servizio della sua creatività e per la realizzazione di una comunicazione efficace. L'utilizzo dei linguaggi, in questa visione, può permettere anche la concretizzazione di una performance nella quale lo spettatore può sentirsi "vicino", coinvolto, considerato parte attiva del processo creativo: se non c'è un modello espressivo predefinito non c'è neanche una relazione attore-spettatore predeterminata. Ogni spettatore in quanto persona è chiamato ad essere presente con la propria immaginazione, la propria creatività, la propria percezione al compiersi dell'atto creativo.

La performance: incontro di creatività e relazione comunicativa

Nell'Educazione alla Teatralità, questo lavoro, da un punto di vista teatrale, porta allo sviluppo di un concetto performativo che si basa sulle seguenti aree di ricerca:

- a) l'attore-persona
- b) lo spazio
- c) la drammaturgia
e la Direzione Artistica
- d) la relazione attore-spettatore

a l'attore-persona

Gli attori nell'Educazione alla Teatralità sono prima di tutto *persone*: soggetti che agiscono (performer) e si riscoprono persone attraverso le arti espressive e che comunicano modellando i propri linguaggi espressivi.

Questa possibilità è una condizione di *tutti per tutti* ^[8], indipendentemente dall'età e dalla condizione sociale o psico-fisica; anzi l'incontro tra culture,

esistenze ed esperienze, condizioni sociali differenti è qualcosa che nutre la ricerca. L'ottica educativa promuove, inoltre, un'attenzione particolare alle situazioni di fragilità e marginalità, laddove l'arte può attivare processi resilienti e di riscatto culturale e umano fortemente generativi.

Il lavoro viene impostato dando la possibilità a ciascuno di determinare un proprio modello espressivo, anche provvisorio, attraverso il laboratorio di arti espressive (un lavoro individuale in un lavoro di gruppo); successivamente il gruppo, mettendo insieme le creatività dei singoli arriva a determinare un progetto culturale da condividere attraverso un momento sociale rappresentativo.

b lo spazio

La riflessione sullo spazio riprende il concetto di *Teatro fuori da teatro*. Se il teatro si può fare ovunque – ovunque ci siano persone che hanno bisogno di fare e vedere teatro – gli spazi teatrali utilizzabili sono infiniti: una scuola, una palestra, un centro commerciale, una fabbrica abbandonata, una chiesa, un museo, una sala comunale, una piazza, un cortile, un parco naturale, e anche un teatro.

Un altro elemento che interviene nell'approccio allo spazio è quello di Teatro povero. Lo spazio può essere qualunque, la possibilità di progettare lo spazio diventa però fondamentale per la costruzione della relazione tra attore-spettatore. Ogni performance viene per questo pensata e realizzata per un determinato ambiente – concepito come linguaggio – non solo scenografico ma soprattutto relazionale. Uno spazio vuoto che si riempie e vive nell'azione e per l'azione dei performer e che torna ad essere quotidiano al termine della rappresentazione.

c la drammaturgia e la Direzione Artistica

La drammaturgia della performance all'interno di un progetto di Educazione alla Teatralità si basa sul concetto di **contaminazione tra arti**.

Il gruppo dei partecipanti all'esperienza in primo luogo determina e riflette su un tema; la scelta della tematica non è mai semplice e avviene tenendo conto di almeno tre caratteristiche:

FIGURA 1 – Differenza tra l'apprendimento per modelli e l'apprendimento basato sullo sviluppo dei linguaggi.^[7]

APPRENDIMENTO secondo un modello

- Fissa un modello unico di espressione
- È la persona che deve adattarsi
- Il modello è possibile solo per alcuni
- La persona è costretta a cambiare in funzione del modello
- La persona è esecutrice del modello
- Si cerca la perfezione dell'esecuzione
- È basato sull'apprendimento di una tecnica precisa
- Viene sviluppato in funzione della scena/spettacolo/rappresentazione.
- Determina una valutazione quantitativa rispetto al raggiungimento del modello [il valore risiede nella qualità dell'esecuzione]
- Determina una relazione di distanza con lo spettatore
- L'attore possiede una tecnica/un talento/un sapere che esibisce ad uno spettatore che li riceve

APPRENDIMENTO attraverso lo sviluppo dei linguaggi

- È aperto alla diversità
- Incoraggia e ricerca la personalizzazione
- Appartiene a tutti: ognuno sviluppa il proprio modello
- La persona modella il linguaggio in funzione della sua identità e delle sue capacità
- La persona è creatrice dell'azione
- Si ammette l'errore, e sull'errore si sviluppa la creatività
- La tecnica è un elemento che serve per rendere il linguaggio più chiaro e comprensibile
- Viene sviluppato in funzione dell'esistenza creativa della persona
- Promuove una valutazione qualitativa dello sviluppo del soggetto in relazione alla sua capacità di comunicazione [il valore risiede nel processo creativo che la persona attiva]
- Determina una relazione di vicinanza con lo spettatore che è inteso come co-creatore della performance
- Entrambi i poli della comunicazione possiedono dei linguaggi, l'attore-persona li utilizza durante la performance in maniera intenzionale e consapevole, lo spettatore-persona in maniera meno consapevole

a – i bisogni e i desideri delle persone coinvolte nel progetto;

b – le problematiche e le istanze culturali e sociologiche generali nelle quali si agisce;

c – le necessità, le caratteristiche e le esigenze sociali particolari, del luogo fisico nel quale avverrà la rappresentazione.

Definito il tema si passa alla creazione vera e propria delle drammaturgie attraverso una serie di laboratori specifici sui diversi linguaggi della comunicazione.

Le arti coinvolte possono essere differenzi:

– un laboratorio sui linguaggi del corpo (voce, gesto e corpo) che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia delle azioni degli attori;

– un laboratorio di scrittura creativa che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia della parola;

– un laboratorio musicale che ha l'obiettivo di creare la drammaturgia musicale della performance;

– un laboratorio di manipolazione dei materiali che ha l'obiettivo di progettare lo spazio scenico ma anche attraverso la manipolazione dei materiali, la costruzione di oggetti, maschere, burattini, pupazzi che possono essere utilizzati dagli attori (la scenografia);

– un laboratorio di video-immagine che ha l'obiettivo di progettare una drammaturgia scenica costruita con fotografie, proiezioni, video, ecc.

Deciso il tema e la struttura generale della performance ogni laboratorio definisce il proprio progetto artistico in autonomia. Successivamente i diversi percorsi sono poi "montati" insieme gli uni con gli altri. Ovviamente sono possibili e necessari interscambi e interazioni tra i differenti laboratori, ma mai nella concezione della "prova" – ovvero della definizione di un meccanismo scenico prestabilito una volta per sempre – ma sempre nella forma del laboratorio (il training che diventa rappresentazione): uno spazio dove cercare continuamente una relazione viva e vissuta nel «qui e ora», fatta quindi di impressioni, sensazioni, percezioni variabili e date dal momento dell'azione.

Il montaggio finale (differente per ogni volta che la performance viene realizzata) è il momento dell'incontro tra attori e spettatori. È l'azione dei performer a rendere possibile l'unione-incontro tra tutti i linguaggi utilizzati nell'improvviso della relazione artistica. La performance quindi non è la presentazione di

un'opera definita, ma è la costruzione di un evento-processo imperfetto, umano e dunque passibile di errore; una continua ricerca in dis-equilibrio, un equilibrio influenzato dall'azione-reazione degli attori tra di loro, con la scena e tra l'insieme dei membri del gruppo e gli spettatori.

Questo progetto creativo è guidato dal **Direttore Artistico**, il quale svolge la funzione di pedagogo teatrale nei laboratori e di operatore culturale nella costruzione della performance vera e propria. La funzione di questa figura è non solo di tipo artistico, ma anche e soprattutto umano: non è lui che decide cosa gli altri devono fare, è colui che riesce a guidare, mediare, far emergere e promuovere la creatività di tutti i partecipanti al fine di raggiungere una creazione in cui emerga sia il lavoro individuale di ciascuno, sia la potenzialità del gruppo. In definitiva il compito del direttore artistico è quello di creare le condizioni affinché ogni persona possa essere creativa in maniera unica e originale all'interno di una cornice che diventa un insieme, una creazione collettiva.

la relazione attore-spettatore

Lo scopo dell'incontro teatrale nell'ottica dell'Educazione alla Teatralità è duplice, non solo nel "perché" ci si incontra (il tema o la tematica della performance) ma anche nel "come" ci si incontra, ovvero nella modalità di relazione che si viene a creare tra attore e spett-attore.

Come detto, l'intento dell'attore non è quello di mostrare la propria bravura, né di esibire la propria tecnica o il proprio talento. Per la costruzione di una relazione reale e viva è importante che la distanza tra i due poli della comunicazione sia una *distanza minima*. L'azione dell'attore proprio perché parte dalla sua umanità e dall'uso dei linguaggi (che anche lo spettatore possiede, al massimo ne fa un uso meno consapevole) non deve creare illusione o spettacolarizzazione ma riconoscimento: uomini che parlano (con la voce, il corpo, la musica, il movimento, il materiale, ecc.) ad altri uomini.

Il teatro in quest'ottica non finisce al termine della rappresentazione, comincia allora un'altra performance fatta di condivisione e riflessione: gli spettatori hanno lo spazio e il tempo per esprimere a loro volta sensazioni, ricordi, pensieri, dubbi. Anche gli spettatori sono co-crea-

tori del processo artistico sia nel momento rappresentativo sia dopo nella condizione del loro mondo di percezioni e pensieri. La performance diventa allora occasione di scambio sociale. La relazione tra attore e spettatore si realizza tanto più l'incontro poetico riesce a tradursi nel suo complesso in un'esperienza esistenziale e quotidiana.

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.

BIBLIOGRAFIA

Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità e la formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, Milano, LED, 2005.

Gaetano Oliva (a cura di), *La pedagogia teatrale. La voce della tradizione e il teatro contemporaneo*, Arona, XY.IT Editore, 2009.

Gaetano Oliva e Serena Pilotto, *La scrittura teatrale nel Novecento. Il testo drammatico e il laboratorio di scrittura creativa*, Arona, XY.IT Editore, 2013

Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, Arona, XY.IT Editore, 2017.

Marco Miglionico (a cura di), introduzione di **Gaetano Oliva**, *Educazione alla Teatralità. La prassi*, Arona, XY.IT Editore, 2019.

NOTE

[1] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, Arona, XY.IT Editore, 2017, p. 101.

[2] Cfr. Ivi, pp. 101-108.

[3] Per caratterizzarsi come scienza deve nascere, avere un suo impianto di lavoro preciso: un oggetto di studio, una metodologia di lavoro, un suo linguaggio specifico, un confronto e partecipazione con altri ambiti e saperi disciplinari, in questo caso le arti performative, espressive e letterarie da un lato e le scienze umane dall'altro (in particolare: pedagogia, psicologia, sociologia, filosofia, antropologia). Cfr. 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.

[4] Cfr. Alessandro Antonietti, Maunela Cantoia, *Come si impara. Teoria, costrutti e procedure nella psicologia dell'apprendimento*, Milano, Mondadori, 2010; Robert S. Feldman, *Psicologia generale*, per l'edizione italiana Guido Amretti, Maria Rita Cicceri, Milano, McGraw-Hill Education, 2013.

[5] Cfr. Vittorio Gallese, *Corpo e azioni nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in Ugo Morelli, *Mente e bellezza. Arte creatività e innovazione*, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2010, pp. 245-262.

[6] Cfr. Marco Miglionico (a cura di), introduzione di Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La prassi*, Arona, XY.IT Editore, 2019

[7] Questi due concetti implicano anche due pedagogie teatrali molto differenti; nel primo caso al maestro di teatro di impostazione ottocentesca è sufficiente insegnare per imitazione, molto spesso del proprio modello espressivo; nel secondo caso, al contrario, l'educatore alla teatralità (in continuità con la tradizione novecentesca dei registi-pedagoghi) deve possedere molti più strumenti educativi e didattici perché il suo ruolo è quello di mettere gli allievi – e ciascuno secondo la propria individualità – nelle condizioni di costruirsi un proprio modello espressivo (Cfr. Gaetano Oliva, *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore 1860-1890*, Torino, Utet, 2007; Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del '900*, Roma, E & A editori associati, 1995).

[8] Ovviamente la metodologia di lavoro performativo si strutturerà in funzione del processo psico-pedagogico e a seconda dell'età evolutiva e della condizione psico-fisica dei partecipanti; cfr. Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità. La teoria*, cit.

INTERVISTA A TONINO SIMONETTI

cinquantacinque anni di teatro
e non sentirli

«Mio nonno, che era musicista, mi portava a sentire e vedere le sue prove. Scoprii quel mondo a 4 anni. Ricordi che hanno lasciato cicatrici benigne, se ripenso al primo spettacolo organizzato con amici e compagni di scuola al Ventidio Basso. Si chiamava "Omero64", ed avevamo fatto una parodia dell'Iliade di Omero. E dopo tanti anni ricordo l'emozione provata il giorno in cui si aprì un sipario per fare teatro. Ancora oggi il mio tempo è teatro e ancora teatro».

Sei un grande artista da lungo tempo sulla scena teatrale marchigiana e non solo, regista, attore, pedagogo. Quando hai cominciato a fare teatro?

All'Università: ho frequentato un corso di regia all'Università di Urbino, avevo circa 18 anni, e me ne sono subito innamorato. Da quel giorno non ho più smesso, tant'è che nel 1964 insieme ad alcuni amici ho messo subito in piedi la mia prima piccola esperienza, facendo una parodia dell'*Iliade* in un grande Teatro, il Ventidio Basso di Ascoli Piceno. Era il 9 gennaio 1964, la data della prima locandina che porta la mia firma come regia. Nel 2019 ho festeggiato i 55 anni di carriera, attraverso il Comune di Ascoli Piceno che mi ha permesso di realizzare "I giganti della montagna" al Teatro dei Filarmonici e la "Medea" al Teatro Romano: quest'ultima è stata una delle più belle esperienze della mia vita.

Parliamo dei libri che hai scritto sul teatro.

Attualmente ne ho scritto uno: si chiama "Teatrando", ed è un manuale per far fare teatro ai ragazzi. Ci sono 100 esercizi divisi per tema, con una chicca: ho cercato di ridurre e condensare in 20-22 pagine due volumi di 300 pagine di Stanislavskij, per spiegare cos'è il Metodo Stanislavskij; mi sembrava una cosa giusta e utile, perché è un argomento di cui molti parlano ma pochi sanno veramente di cosa si tratta.

Quante regie hai fatto nella tua vita?

Più di 100 regie teatrali e 50 opere liriche. Qualche titolo tra questi è stato riproposto più di una volta in questi 55 anni, ma solo due o tre tra le regie liriche, "Il barbiere di Siviglia" e poche altre.

Tra tutti questi, qual è il lavoro che più ti è rimasto nel cuore?

Ce ne sono diversi, ma ne cito uno con il Laboratorio Minimo Teatro, che ho fondato negli anni '90: lo spettacolo "Ru-

mori fuori scena". Credo che vinse anche il Premio Biglietto d'Oro, facemmo 53 repliche, e vincemmo dei premi anche alla Maschera d'Oro di Vicenza. È uno degli spettacoli di cui davvero posso vantarmi. Come dico sempre ad alcuni miei colleghi: non preoccupatevi di fare anche cose non belle, io stesso ne ho fatte, però attraverso queste si cresce. Nella lirica invece il mio sogno, realizzato a metà, era mettere in scena "Il barbiere di Siviglia" a Venezia; quando ero riuscito ad avere un contratto a Venezia, il Teatro era poi stato distrutto in un incendio e perciò abbiamo dovuto rappresentarlo in un tendone. Ma è stata comunque una bella soddisfazione, anche così.

Dopo aver parlato del passato, parliamo del futuro: hai una compagnia, diversi laboratori, quindi cosa prevede il tuo futuro a livello artistico?

Mi cogli in un momento in cui sono un po' demoralizzato. Sempre più spesso mi domando se sia o meno ora di smettere, vado a dormire dicendomi "domani smetto", ma poi la mattina dopo ricomincio. La mia idea è quella di lavorare sui giovani, per farli crescere non tanto teatralmente – che è importante – ma anche umanamente. Ho ricevuto di recente un messaggio da una ragazza di 22 anni, che mi ha detto che il mio è il quinto corso di teatro che frequenta, ma che non aveva mai imparato così bene come adesso, che ora sta iniziando a capire cos'è davvero il teatro.

Se tu dovessi dare un consiglio a chi si avvicina per la prima volta al teatro, così come a chi fa già teatro da tempo, che consiglio daresti?

Essendo innamorato di Stanislavskij, non posso che partire da lui. Ma intanto a chi si avvicina al teatro direi: ricordatevi che il pubblico non vuole la vostra bellezza, la vostra voce, la vostra memoria, le vostre battute, ma vuole le vostre emozioni. Le emozioni si possono restituire in un unico modo: avendole. La seconda raccomandazione è che il palcoscenico è un posto magico, romantico; molti vanno sul palcoscenico per "apparire", mentre invece bisogna "esserci". E allora qualunque cosa diventa bella, perché si è. Stanislavskij la definiva "memoria emotiva". Se noi portiamo su un palco la nostra memoria emotiva, tutto diventa più semplice e più normale.

Intervista di

GIOVANNI PLUTINO

La danza interiore

ORAZIO COSTA.

LA MIMICA E L'INTERPRETAZIONE

di MARICLA BOGGIO – Bulzoni Editore

Perché «La danza interiore»?

Lo spiega lo stesso Orazio Costa nel capitolo "Alle fonti del metodo", che anticipa quanto esprime l'autrice Maricla Boggio, in questo suo saggio che traccia e comunica con un percorso creativo l'attività formativa del Centro di Avvicinamento all'Espressione e della Fondazione Teatro della Pergola a Firenze:

una formazione basata su una impostazione ben precisa, che è quella di preparare i suoi allievi a qualunque livello, sia a quello semplicemente espressivo e comunicativo per la vita di ogni giorno che a quello professionale per il mestiere dell'attore e per altri mestieri legati al tema della creatività, sempre nell'ambito dell'etica e della dignità umana. «Cos'è questo principio mimico? La riconosciuta, la constatata qualità di ciascuno di noi, dalla prima infanzia in poi, di rispondere spontaneamente alle sollecitazioni della realtà, adeguandosi a questa realtà e addirittura, nella maggior parte dei casi immedesimandovi... È un atteggiamento assolutamente spontaneo che constatiamo nei bambini, nei loro giochi, fintanto che vengono lasciati liberi di esprimersi in questo modo dimesso». Ad un certo punto la società, nelle sue molteplici sfaccettature, impone lo stop al gioco, e se abbiamo qualche sprazzo di manifestazione mimetica, ci richiama all'ordine. Il gioco, il teatro mimetico, la danza interiore viene capita soltanto per i poeti che traducono, senza schemi interiori, le loro impressioni in linguaggio. La funzione del "metodo" di cui è eccellente interprete e prosecutrice Maricla Boggio, è anche quella di aiutare a individuare le reali tendenze del fanciullo in relazione a una forma d'arte piuttosto che a un'altra: attraverso un percorso formativo e sempre attraverso la mimica è possibile intuire le potenzialità degli adolescenti e incrementarle nel corso di lezioni che Orazio Costa espone, a suo tempo, nel progetto elaborato per la Scuola di Bari, nel "Piano triennale per l'insegnamento della mimica – Premessa alle lezioni teoriche o pratiche", che potrebbero ben costituire una Summer School per le Soft Skills. Il libro, per illustrare il Metodo Mimico si avvale di testimonianze di artisti, allievi ed amici, fornendo anche molteplici spunti di riflessione ma è la regia dell'Autrice che ci fa scoprire la modernità di un metodo che si inquadra sempre più nelle recenti scoperte neurologiche. **STEFANIA ZUCCARI**



IN COPERTINA

Triangle 25.3.1911

Dramma video-teatrale
di **QU.EM. quinteamento**

Testo e dialoghi: Paolo Ascagni
Drammaturgia e regia: Francesca Rizzi
Video di scena e regia: Danio Belloni
Interpreti: Simona Orizio, Francesca Rizzi
e Roberta Schiavi
con la partecipazione
di Paolo Ascagni e Danio Belloni

L'opera è ispirata alla tragica vicenda della Triangle, una fabbrica tessile di New York che, agli inizi del Novecento, si era insediata negli ultimi tre piani di un grande palazzo a dieci piani. Vi lavoravano circa cinquecento dipendenti, quasi tutti donne – in gran parte immigrate italiane, tedesche ed ebreë – in condizioni di sfruttamento disumano: 14-15 ore al giorno per una paga da fame, nessun diritto e nessuna tutela. Il 25 marzo 1911 si scatenò un incendio che uccise 146 persone, di cui 129 donne; la tragedia assunse tali dimensioni perché non esistevano misure di sicurezza, e soprattutto perché i due padroni tenevano chiuse le porte dall'esterno, per controllare le operaie e per impedire l'accesso agli attivisti sindacali.

Quel giorno i due padroni pensarono solo a salvare se stessi, e coscientemente non si preoccuparono di aprire le porte, condannando coscientemente a morte certa le persone intrappolate là dentro, molte delle quali tentarono disperatamente (ma inutilmente) di salvarsi gettandosi dalle finestre. I due assassini, ovviamente, non pagarono per il loro orrendo crimine; dopo un processo farsa, furono assolti, ed oltretutto incassarono dall'assicurazione una bella cifra. Poterono quindi ricominciare con una nuova fabbrica... con gli stessi metodi e le stesse porte chiuse: impunemente.

Questa tragica vicenda ha profondamente influenzato le lotte per i diritti sindacali dei lavoratori e per l'emancipazione femminile, e ha dato impulso all'affermazione in tutto il mondo della Giornata della Donna. La leggenda della cosiddetta fabbrica Cotton trae infatti origine dalla storia vera della Triangle, mentre la data dell'8 marzo venne scelta per commemorare una grande e coraggiosa manifestazione delle donne russe a San Pietroburgo, nel 1917, contro il regime zarista.



Il dramma video-teatrale che ne è scaturito si muove sostanzialmente sulle coordinate del teatro sociale e di denuncia, seppur non in modo tradizionale; al livello della descrizione degli eventi si è infatti sovrapposta un'evocazione di immagini e gesti dove le emozioni amplificano le parole e la rabbia... una rabbia profonda e frustrante. Siamo di fronte, del resto, ad un tipico esempio del peggio dell'essere umano: l'ennesima conferma della dinamica perversa del denaro, di un capitalismo selvaggio che genera il più assoluto disprezzo delle persone ed il loro feroce sfruttamento, anche a costo della vita. Ma in questo caso abbiamo un ulteriore elemento di sconcerto. Qui non c'è solo il disprezzo del padrone per lo schiavo, del ricco per il povero, del 'nativo' per il migrante: in questa storia abbiamo anche l'aggravante di uomini che disprezzano le donne, nel solco di quel pregiudizio maschilista che è una delle tante becere varianti della malvagità umana.

Abbiamo parlato di teatro sociale; ed infatti l'opera è strutturata in due parti, di cui una è incentrata su una dettagliata ricostruzione storica della vicenda della Triangle e delle origini della Giornata della Donna, sulla falsariga dello stile del «teatro di narrazione» (e quindi con l'ausilio di fotografie e di documentazioni d'epoca). La messinscena vera e propria è invece affidata alle tre protagoniste, per una drammaturgia soprattutto gestuale, decisamente e volutamente preponderante rispetto al testo, in continua interazione con i video e segnata dal marchio dominante delle musiche: una 'colonna sonora' pervadente e ossessiva, cupa e cadenzata, assillante ed altamente drammatica.

Uno dei marchi caratteristici del teatro del «Quinteamento» è proprio l'estrema importanza della musica, che nel contesto della sua esperienza di video-teatro

ne rappresenta una componente essenziale, di pari rilevanza rispetto alle altre componenti drammaturgiche. Ebbene, «Triangle» ne è la dimostrazione probabilmente più calzante. Le musiche prescelte non assolvono ad una funzione di mero riempitivo, o di accentuazione emotiva delle dinamiche che si sviluppano in scena; sono invece una parte costitutiva dell'evento nella sua interezza, e nella fattispecie fanno da contrappunto a ciò che succede nella realtà di quella porzione di vita portata in scena e vissuta nel profondo.

Il lavoro di preparazione è stato estremamente accurato e ha coinvolto, in modo particolare, la regista, Francesca Rizzi, e le due attrici del «Progetto Next Theatre», Simona Orizio e Roberta Schiavi, che in scena si sono affiancate a lei. Il laboratorio è iniziato nell'estate del 2019 e si è protratto fino al successivo mese di gennaio, nel segno di una intensa e sofferta partecipazione emotiva, che ha messo a dura prova le energie di tutti. Dal punto di vista tecnico, la durata della parte drammaturgica è di circa 45 minuti; l'opera completa, comprensiva cioè anche della parte storica di narrazione, raggiunge i 60 minuti. Un estratto sarebbe dovuto andare in scena a Milano, nell'ambito della «Giornata Mondiale del Teatro» 2020, a cura della UILT Lombardia.

Trailer di «Triangle 25.3.1911»:

https://www.youtube.com/watch?v=Bu07_k1QG0E

Nuovo QU.EM. quinteamento APS con sede a **Cremona** è una compagnia teatrale e video-teatrale, specializzata anche nella gestione dei social-media e la realizzazione di cortometraggi e di servizi filmati per eventi artistici, sociali e formativi, in particolare per conto della UILT. La sede operativa si trova a Cremona, nel **Centro Culturale Next**, dedicato soprattutto ad attività laboratoriali. Presentazione degli eventi teatrali del **Progetto Next Theatre**: <https://youtu.be/T7DLYARUsmc>



DI DANIELA ARIANO

Il Covid-19 e la rivalsa degli eBook



Mi è capitato spesso in questi anni di scrivere sul mio *blog Scrittura Compresa* a favore del libro elettronico, il famigerato **eBook**.

Inferno e Paradiso degli editori, il libro elettronico è per lo più guardato con diffidenza dai lettori incalliti, soprattutto quelli che usano il libro come un feticcio, annusandolo come cani da tartufo e idolatrando quali adepti di una setta misteriosa ma alquanto diffusa: quella degli «Adoratori del cartaceo».

Curiosando nei tanti forum sull'argomento, è facile imbattersi in frasi come: *Ah, l'odore dei libri; Ah, il rumore delle pagine; Ah, il profumo della carta stampata!* Tanto è vero che in questi anni sono stati creati dei profumi ad hoc all'odore di libro nelle sue svariate sfumature: libro vecchio, libro antico, libro appena sfornato e così via. E in rete si trovano delle compilation New Age con il rumore dei libri sfogliati per farvi rilassare.

Eh sì, il libro è indubbiamente uno dei feticci più ambiti per chi ama leggere. Io stessa, da bambina, passavo le domeniche in giro con mio padre nelle varie librerie di Roma e per noi era un momento di allegra condivisione. Le nostre mete preferite erano le librerie al 50 per cento sparse per il centro, e tornavamo a casa sempre stracarichi di libri. Lì ho comprato i miei primi Allan Poe, Lovecraft, Hoffmann, Conan Doyle. Lì compravamo anche le edizioni della Newton Compton, senza sapere che un giorno avrei lavorato per loro. Quindi l'attaccamento al

libro lo capisco, anche se non lo condivido. Mio padre, infatti, mi ha insegnato ad amare i libri per i contenuti e non per l'involucro.

Io poi ho un'altra caratteristica personale che ho ereditato da mio padre, ingegnere e poeta: l'amore per la tecnologia. Lui, che era tanto più grande di me, negli ultimi anni della sua vita imparò a usare anche il PC. A un certo punto, quando aveva superato abbondantemente i 70 anni, mise da parte la Olivetti e cominciò a scrivere le sue poesie al computer.

Io ho sempre scritto al computer e ho cominciato a farlo su una specie di dinosauro che apparteneva al mio fidanzato di allora, oggi mio marito. E noi siamo notoriamente una coppia molto tecnologica. Per cui, all'avvento degli eReader, ormai diversi anni fa, trovai fantastico possedere un dispositivo maneggevole e leggerissimo in cui archiviare centinaia di libri da portare a spasso dove volevo. Memore degli zaini pesantissimi degli anni del liceo e poi dell'università, accolsi l'invenzione dei formati digitali come un uomo del Quattrocento ha accolto l'invenzione della stampa.

Inoltre, durante la conduzione dei miei salotti letterari, mi sono spesso imbattuta in persone con problemi d'ipovisione che avevano trovato negli eReader il loro alleato. Su un eReader, infatti, puoi decidere la grandezza del carattere e sono comunque retroilluminati. Un grande vantaggio se si legge di sera o in luoghi bui. E allora qual è il problema? *Eh, ma l'eBook non profuma. Eh, ma l'eBook non ha le pagine che fanno rumore... e poi vuoi mettere quelle belle passeggiate in libreria facendo la caccia al tesoro tra gli scaffali?*

Eh... ma poi arriva il Covid-19 che ribalta tutte le regole e allora addio librerie aperte, addio biblioteche comunali e addio anche alle caccie al tesoro. Se volete un libro dovete acquistarlo su internet e aspettare almeno una settimana che vi arrivi. Oppure, adesso che i negozi hanno riaperto, fare una fila di un'oretta e poi improvvisare una bella corsa tra i corridoi della libreria più vicina, perché

non potete far attendere le persone fuori che facciate gli affari vostri con calma.

Invece per scaricarvi un eBook basta un click. Entrate nella libreria virtuale, organizzate la vostra caccia al tesoro seduti sulla vostra poltrona preferita e, quando avete deciso quale libro comprare, pigiate sul pulsante e il libro è vostro.

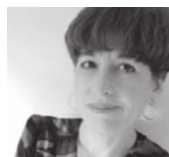
E lì, nello spazio virtuale di un libro, c'è tutto ciò che vi serve: ci sono le parole, la testa, il mondo dell'autore e la sua vera essenza.

Un'invocazione alla fine degli antichi manoscritti indiani recitava: *Signore della Luce, salvami dall'olio, dall'acqua, dagli insetti e dalle cuciture allentate, ma, soprattutto, salvami dal cadere in mano agli sciocchi*. E anche in mano a chi, invece di ammirare la luna, ossia il contenuto di un libro, si guarda il dito, ossia la copertina di pelle pregiata.

Molte case editrici in questi due mesi di quarantena hanno colto questa opportunità e hanno proposto ai loro lettori una grande varietà di eBook, sia in offerta ma anche in omaggio. In particolar modo la casa editrice Il Saggiatore ha avviato un progetto di solidarietà digitale e per circa un mese e mezzo, dall'11 marzo al 3 maggio, ha messo a disposizione il download gratuito di 27 titoli delle sue collane, sia in formato ePub che Mobi. Un regalo importante e di grande impatto che, sono certa, ha reso la solitudine un po' meno dura a tante persone. Soprattutto a coloro che in questo periodo hanno subito dei contraccolpi pesantissimi, non solo a livello emozionale ma anche a livello economico. E chi se ne importa se il libro non profuma di carta, profuma comunque di buono.

Link utili:

<https://www.ilsaggiatore.com/solidarieta/>



DANIELA ARIANO

Daniela Ariano lavora come drammaturga dall'età di vent'anni e nel 2011 ha iniziato ad affiancare gli autori nella stesura dei loro romanzi. Attualmente collabora con diverse case editrici e agenzie di servizi editoriali come editor e revisore, scrive per «Scena» e sul blog *Scrittura Compresa*.

RINA EDIZIONI

una casa editrice piccola ma coraggiosa

Oltre a essersi rivelato un tristissimo evento epocale, di quelli che finiranno sui libri di Storia come l'epidemia di peste nera del Trecento o la Spagnola d'inizio Novecento, l'epidemia di Covid-19 ha avuto ripercussioni negative su tanti settori dell'economia e tra quelli più bombardati c'è sicuramente il settore editoriale. A risentirne di più sono state le piccole o medie case editrici che, da un giorno all'altro, si sono viste bloccare tutti i comparti della filiera intimamente connessi alla loro attività, come la stampa o la distribuzione. Eppure molte di esse, nonostante le difficoltà, sono riuscite comunque a offrire al lettore un gesto di solidarietà e di buon augurio.

Tra queste c'è una giovane casa editrice romana che, nel periodo più incerto e triste della quarantena, ha messo a disposizione sul proprio sito i titoli della collana *Libertarie in eBook*. Il suo nome è **Rina edizioni** ed è stata fondata nel 2018 da Michela Dentamaro, allora ventisettenne, con lo specifico e nobile intento di dar voce a quelle scrittrici del passato che a causa di un'impostazione maschilista della cultura italiana, almeno fino al periodo delle due guerre, non sono riuscite a ritagliarsi il giusto spazio in ambito letterario e, col tempo, sono state accantonate e dimenticate. Del resto, ricordiamoci che le donne in Italia sono state ammesse al voto solo nel 1945 e che il Diritto di famiglia, che pendeva inesorabilmente verso il componente maschio della coppia, fu riformato nel 1975. Cioè l'altro ieri. Quindi non è difficile immaginare quali e quante difficoltà potesse incontrare una scrittrice in quegli anni. **Rina edizioni** sta appunto facendo riemergere questo tesoro sommerso di autrici che la Storia ha relegato in un angolo, riproponendole con audacia e creatività all'attenzione dei lettori.

Tra le autrici pubblicate fino a questo momento nella collana *Libertarie: voci di scrittrici italiane*, troviamo sia autrici più conosciute, come Matilde Serao e Amalia Guglielminetti, sia autrici meno note, come Virgilia D'Andrea. Invece, la collana *Biblioteca pratica per la donna italiana* è dedicata a quei testi di fine Ottocento e inizio Novecento destinati al gentil sesso, che offrivano consigli di cucina e di gestione della casa. Delle vere chicche dalla grafica accurata che a noi donne di oggi possono strappare un sorriso, ma che all'epoca rappresentavano comunque un esempio di come l'universo femminile si stesse affacciando come pubblico di lettori sul mondo editoriale. Di recente ho avuto il piacere di conoscere l'editore **Michela Dentamaro** e ne ho approfittato per porle qualche domanda.

Ciao Michela e complimenti per la tua attività. Sei un editore coraggioso. Le donne sono state lungamente estromesse da quello che per secoli è stato un territorio popolato da maschi: il territorio dell'arte. In particolare modo, nel campo della scrittura la donna è sempre stata ritenuta inferiore all'uomo e ha dovuto sgomitare parecchio per affermarsi. Nonostante questo, c'è ancora un sottobosco di autrici poco conosciute al grande pubblico che, come si legge sul Manifesto di Rina edizioni, vale la pena riscoprire. Qual è stato il tuo personalissimo percorso che ti ha portato a intraprendere questa difficile missione, ossia dare voce alle autrici dimenticate?

Ciao Daniela, ti ringrazio molto per avermi offerto l'occasione di parlare del progetto di Rina edizioni. Provengo dal mondo accademico, sono sempre stata interessata al lavoro di ricerca e ho frequentato per molti anni biblioteche e archivi. Dopo il master di ricerca all'Università di Reading, in Inghilterra, ho frequentato un corso di redazione editoriale e successivamente

ho lavorato in una casa editrice romana dove mi occupavo di redazione e traduzione. Ho avuto l'opportunità di lavorare a una raccolta di reportage sulla Rivoluzione russa di una giornalista e scrittrice americana di cui mi sono molto appassionata, e da quell'esperienza ho cominciato a ricercare e scoprire un universo di nostre scrittrici "sommese" ed estromesse dal canone tradizionale che meritano di essere conosciute e rilette.

Hai perfettamente ragione. C'è un patrimonio di autrici da riscoprire e valorizzare. Tra le scrittrici, sicuramente le drammaturghe sono state le più penalizzate. Infatti, scrivere drammaturgie comporta non solo la creazione dell'opera, ma anche un teatro e una compagnia che possa metterla in scena. Nonostante queste difficoltà, molte drammaturghe sono riuscite a salire alla ribalta – nel vero senso della parola – anche se per un breve periodo. A cominciare dalle protagoniste della Commedia dell'Arte come Isabella Andreini e Vittoria Piissimi, autrici di se stesse, per giungere alle scrittrici ottocentesche, come Luisa Amalia Paladini che scrisse i libretti di alcuni melodrammi, o Amalia Guglielminetti, presente nel catalogo di Rina edizioni, che scrisse diverse opere destinate al teatro. Michela, pensi di dedicare una piccola sezione del tuo catalogo anche a questo genere letterario?

Al momento non posso dirti con certezza che potremmo proporre un'opera di questo genere. Però tra i vari titoli e progetti che abbiamo in cantiere potrebbe esserci la possibilità di recuperare un testo teatrale, magari come fuori collana.

Sarebbe un'operazione interessante. Questa nostra chiacchierata cade in un momento complicato. Da due mesi il nostro Paese è semiparalizzato dall'emergenza Covid-19. Diverse case editrici stanno continuando a lavorare in smart working, dando spazio soprattutto all'editoria digitale. Tu, da editore, quali sfide stai affrontando in questa situazione così delicata?

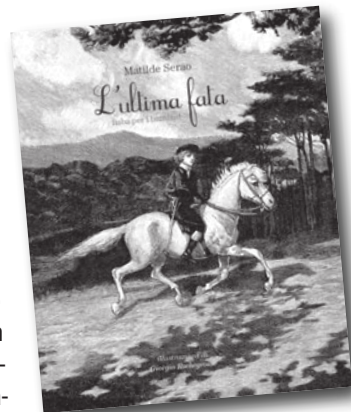
Purtroppo è un momento difficile e disorientante per tutti, anche solo per l'incertezza, già presente, che questa crisi ha acuito. Le sfide che al momento stiamo affrontando consistono nel riprendere il lavoro che abbiamo dovuto interrompere a inizio marzo, dall'uscita del nuovo titolo (un giallo di Carolina Invernizio del 1909 previsto per giugno), dalla riorganizzazione del piano editoriale, al consolidamento e collaborazione con le librerie indipendenti; e ovviamente capire cosa succederà e se ci sarà la possibilità di riprendere con le presentazioni e la partecipazione alle fiere.

Capisco perfettamente Michela, e auguro a Rina edizioni di uscire presto da questa crisi e di riprendere l'attività più forte che mai. Grazie per il tuo intervento.

Quello di uscire presto dalla crisi riscoprendosi più forte di prima è ciò che auguro anche all'Italia, perché il nostro Paese è ricco di arte, di cultura e di persone in gamba come Michela, e sono certa che riuscirà a rialzarsi e a rimettersi in marcia verso un futuro radioso.

Link utili: <http://rinaedizioni.it/Home/>

<https://www.corriere.it/video-articoli/2019/12/07/ricetta-successo-rina-casa-editrice-piu-giovane-lazio/21879076-1900-11ea-9d71-bd7f739c6491.sht>



DI QUINTO ROMAGNOLI
RESPONSABILE RAPPORTI INTERNAZIONALI UILT

Le notizie dal mondo

L'anno che stiamo vivendo sembrava veramente straordinario per il teatro amatoriale a livello internazionale, perché era iniziato con tanti appuntamenti in ogni parte del globo... e le compagnie della UILT erano già presenti in alcuni tra i più prestigiosi Festival teatrali. Il **TEATRO DEI DIOSCURI** di Campagna (SA), guidato con esperienza e preparazione artistica da Antonio Caponigro si è presentato a gennaio al **KOT Festival Internazionale di Brema**, riservato ai giovani, con un poetico lavoro di Giuliano Scabia (presentato nell'ultimo numero di SCENA) "Gli spaventapasseri sposi". L'opera è un inno alla libertà perché come diceva l'indimenticabile Luis Sepúlveda «solo quelli che osano, volano!». Lo spettacolo ha vinto il Festival e ha raccolto anche il premio dei "migliori costumi" oltre naturalmente ad una infinità di emozioni per i giovani attori dei DIOSCURI e per il numeroso pubblico. Il giudizio più emozionante è venuto da Nikolay Skorik, regista russo, che ha affermato «la tradizione è l'anima di un popolo»... e il teatro italiano può ben far valere le sue tradizioni legate alla Commedia dell'Arte. Il secondo grande successo per il nostro teatro amatoriale è venuto dalla **COMPAGNIA DEI GIOVANI** di Trento guidata da Michele Torresani che ha partecipato al più importante **Festival teatrale di Cuba** ai primi di marzo. A parte potrete leggere la loro straordinaria esperienza che si aggiunge alla serie ormai lunga delle partecipazioni internazionali di questa compagnia impegnata da sempre nella ricerca e nella sperimentazione per aprire nuove vie al teatro e nuove esperienze per i suoi giovani attori.

Ora però questo anno straordinario è diventato allucinante per tutti i sogni che alcune altre compagnie della UILT avevano programmato. C'erano in ballo Festival in Germania, Francia, Giappone, USA, Spagna, Marocco e... speriamo che l'incubo del Covid-19 finisca presto. **Tutto è rimandato all'anno prossimo, anche i prestigiosi appuntamenti di Edimburgo, Lisbona, Tampere e Avignone** seguiti da milioni di appassionati dello spettacolo dal vivo.

Per ora teniamoci stretti i successi ottenuti ma, come Enzo Ferrari, ricordiamoci che «la vittoria più bella è quella che deve arrivare».

QUINTO ROMAGNOLI



COMPAGNIA DEI GIOVANI in salsa... cubana

In occasione della serata conclusiva del **Festival nazionale/internazionale di formazione e inclusione IN_visibile**, organizzato tra ottobre e dicembre 2019 per il decennale della **COMPAGNIA DEI GIOVANI**, è stato riallestito con un rinnovato cast lo storico spettacolo in salsa comica "(H)Amlet" che, per aver dato il via alla fondazione della nostra realtà associativa e le grandi soddisfazioni regalate negli anni, ha sempre avuto un particolare valore affettivo per i componenti della compagnia. L'entusiasmo suscitato dalla ripresa di questo progetto artistico, arricchito di nuova linfa vitale, ha portato alla decisione di affiancare questa rinnovata proposta agli spettacoli più recentemente prodotti dalla compagnia ("Una storia assurda" nel 2019 e "La stupidità dell'uomo comune" nel 2018) attualmente disponibili per rassegne, stagioni, concorsi nazionali e internazionali.

Particolarmente in quest'ultimo ambito estero "(H)Amlet", accanto ai numerosi riconoscimenti ricevuti a livello nazionale, ha offerto nel tempo alla compagnia la possibilità di vivere esperienze internazionali molto importanti. Quest'opera teatrale infatti, facendo riferimento ad un testo molto noto in tutto il mondo come l'*Amleto* di William Shakespeare, seppur simpaticamente stravolto, ha avuto negli anni un ottimo appeal sulle commissioni di selezione dei Festival internazionali, in virtù delle divertenti caratterizzazioni dalla marcata espressività corporea, ben fuse con traduzioni in lingua inglese per alcune parti focali dell'adattamento testuale e negli idiomi locali per rendere al meglio anche gli equivoci linguistici.

E così, dopo essere stati scelti per rappresentare la cultura teatrale italiana e la UILT in Ucraina, Lettonia, Bulgaria, Germania, Francia e Canada, siamo volati nuovamente oltreoceano per la nostra prima esperienza in Centro America e precisamente a Cuba! Riusciti a partire l'ultimo giorno di febbraio tra le



incertezze delle prime restrizioni da Coronavirus, l'inizio di marzo ci ha permesso di immergerci nei colori, nei sapori e nei suoni della pittoresca capitale del paese caraibico: L'Avana! Ammaliati dal fascino delle variopinte facciate dei palazzi coloniali cinquecenteschi, illuminate dal tramonto sul lungomare Malecón, ci siamo fatti sedurre dalla piacevole atmosfera musicale de l'Habana Vieja, tra l'artigianato di Calle Mercaderes e i monumenti simbolo della storia e della cultura cubana, dai più antichi come la Catedral (in cui hanno riposato sino alla fine dell'800 le spoglie di Cristoforo Colombo) ai più recenti come il memoriale del poeta nazionale José Martí, Plaza de la Revolución con le icone dedicate agli intramontabili miti di Che Guevara e Fidel Castro, per giungere infine al Capitolio (sede del parlamento cubano) e all'adiacente Gran Teatro. Nella capitale, Yasmany Morejon, vice presidente della sezione cubana della federazione teatrale internazionale AITA-IATA, ha organizzato un interessante incontro con i giovani allievi di una delle più famose accademie di recitazione attivate gratuitamente dal Ministero della Cultura nelle numerosissime case de la Cultura sparse capillarmente in tutta Cuba. Nella sala teatrale dedicata all'illustre pedagoga Mariana de Gonitch abbiamo avuto quindi la possibilità di presentare in anteprima alcune scene tratte dal nostro spettacolo e apprezzare quelle proposte dagli studenti del maestro Humberto Rodriguez che ha forgiato molte generazioni di giovani attori cubani, con questi ultimi che, a dispetto della loro età, ci hanno colpito per dedizione, presenza scenica e una passione decisamente più adulta dei loro coetanei nostri connazionali... Senza farci ovviamente mancare un'immersione nelle prelibatezze cubane, tra *tostones* (platani a fette fritti), *chicharritas* (chip croccanti di



banane), *carne de cerdo* (maiale), *ropa veja* (straccetti di manzo) guarniti con l'immane contorno di *arroz y frijoles* (riso e fagioli), accompagnati da succhi di *guayaba*, *mojiti*, *daiquirí*, *ron Havana Club* e dai celeberrimi sigari *Cohiba Habanos*, è giunta l'ora di raggiungere nel bel mezzo de la Isla, dopo un lungo viaggio sulla folcloristica autopista (percorsa promiscuamente da camion, auto, carri, cavalli e pedoni!) la provincia di Sancti Spiritus e più precisamente la cittadina di Fomento, che ha ospitato la **XXXI edizione del Festival Olga Alonso**. Dopo un'intensa cerimonia d'apertura che ha ben sintetizzato in danza la fusione della componente flamenco-ispánica con l'ancestrale anima africana della popolazione cubana, giusto il tempo di adattarci al caratteristico *campismo La Hormiga* che ospitava tutte le compagnie internazionali (provenienti da Messico, Colombia, Germania e Portogallo, con lo spettacolo di eccezionale qualità "À deriva" di S. Mrozek della compagnia AJLDANHA scelta anche per la recente assemblea elettiva canadese dell'AITA) e siamo andati in scena con il nostro spettacolo in salsa comica (cubana grazie soprattutto alle traduzioni della nostra attrice Alice!). L'orario notturno caraibico è stato davvero insolito (non ci era mai

capitato di calcare il palco dopo mezzanotte...) ma il pubblico ha gremito incredibilmente il teatro dimostrando grande apprezzamento per le disavventure di un regista e dei suoi attori alle prese con *Amleto*, ispirate alle riscritture comiche filmiche e teatrali novecentesche del testo shakespeariano, che hanno visto protagonisti Tiziano Chiogna, Alice Piffer (al suo esordio internazionale), Sebastiano Cecchini, Stefania Tarter, Luca Bertolla, Alessio Tolotti e Michele Torresani (in questa occasione nella doppia veste di regista e interprete), accompagnati dall'audio e dalle luci di Giovanni Agostini ed Enriko Gjeka. Dopo la replica pomeridiana del giorno successivo ci siamo rilassati gustandoci anche gli spettacoli cubani (provenienti da tutta l'isola e spesso centrati sull'intensità relazionale e sulle problematiche sociali), oltre alle performances straniere che abbiamo particolarmente apprezzato, in primis il teatro di strada delle compagnie messicane e la poliedricità del gruppo colombiano XIUACTUANDO, con il quale abbiamo legato fin dall'avventuroso viaggio di trasferimento in pullman!

Le emozioni in un Festival internazionale si susseguono vorticosamente e nel breve volgere di poche ore ci siamo ritrovati catapultati come da un frullatore negli irrinconoscibili spazi semivuoti dell'aeroporto di Malpensa rientrando giusto poche ore prima del *lockdown* del 9 marzo, ma con gli occhi e l'animo ancora colmi della calorosa sensazione di comunanza nell'intendere teatralmente la vita tramite sguardi e parole in più lingue tra persone che, da un capo all'altro del mondo, si sono sentite unite, in un affascinante paese sospeso tra spinte progressiste e sincera convinzione in una fiera storia di uguaglianza...

MICHELE TORRESANI

Compagnia dei Giovani – Trento

www.compagniegiovani.it

Facebook @compagniegiovani.tn



TRADIZIONI&TRADIMENTO

ANNO DICIASSETTE (O 16BIS?)

Il Teatro dei luoghi... o i Luoghi del Teatro?



Nella smorfia napoletana, il numero 17 è associato alla "disgrazia". Anche il meno superstizioso di venerdì 17 viene colto da qualche pensiero negativo. Della serie «non è vero, ma ci credo...» (frase mutuata dal grande Peppino De Filippo). E anche il Progetto **TRADIZIONI&TRADIMENTO** quest'anno è stato segnato dal Covid-19 (figuriamoci se si fosse chiamato Covid-17!).

Giochi di parole a parte, questo momento delicato per l'intero pianeta ha messo in gioco tutta una serie di implicazioni e complicazioni fisiche e mentali. Al di là dei drammatici risvolti pandemici che tutti conosciamo, proprio il teatro, oltre agli altri settori dell'arte e dello spettacolo in genere, ha subito un lungo stop ed affannosamente si cimenta nell'ardua impresa di ricominciare, tra mille preoccupazioni, raccomandazioni e regolamentazioni.

In questo momento in cui mi accingo a scrivere sappiamo che dal 15 giugno si riapriranno cinema e teatri (?!), ma le modalità sono tutte da definire e saranno oggetto di confronto/scontro tra le istituzioni e le organizzazioni di teatro amatoriale e professionistico. Speriamo che anche la UILT a tutti i livelli riesca a far sentire come sempre la sua autorevole voce nei luoghi deputati.

Nel frattempo si affacciano varie ipotesi per lo spettacolo all'aperto, sicuramente più gestibile rispetto al chiuso per ciò che riguarda il pubblico, ma con grandi difficoltà normative per gli attori in scena. Reading teatrali, spettacoli di soli monologhi, nuove forme di drammaturgia con uno o pochissimi attori, utilizzo della mascherina e delle distanze prescritte, palcoscenico ridotto a scacchiera, rivoluzione nelle leggi della prossemica, proiezioni di spettacoli su maxischermi a mo' di drive-in, ...?

Anche il Progetto **TRADIZIONI&TRADIMENTO**, giunto coraggiosamente al suo anno 17 (o 16bis?!), fa i conti con tutto ciò e cerca di intraprendere nuove strade di ricerca teatrale che possano salvaguardare l'essenza del teatro (contemporanea presenza fisica attore-spettatore) nel rispetto della vigente normativa e della situazione fluida in cui ci troviamo a districarci.

Ma una breve retrospettiva è d'uopo. **TRADIZIONI&TRADIMENTO** nasce nel 2004, innestandosi su precedenti decennali esperienze non strutturate di ricerca teatrale che Teatro dei Dioscuri già aveva avviato, grazie al grande rapporto di amicizia e collaborazione con Michele Monetta (Direttore ICRA Project, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore, di Napoli), che ne diventa il Consulente Artistico. Da allora la progettualità del

Laboratorio Permanente (affettuosamente La.Per.) diventa organica e sistemica. In **TRADIZIONI&TRADIMENTO** (entrambe dal latino *trādere*, consegnare: consegnare, cioè riportare nel tempo, la prima; consegnare agli altri, quindi *tradire*, come Giuda con Gesù, la seconda) è racchiuso tutto il senso di un lavoro di ricerca che **TEATRO DEI DIOSCURI**, con umiltà e coraggio, da alcuni anni sta portando avanti, sostenuto da Strutture Nazionali di grande spessore culturale: lettura, approfondimento e tradimento di autori classici e moderni, seminari e stage teorici e pratici, sperimentazione della drammaturgia a 360° con l'utilizzo dei diversi linguaggi verbali e non, particolare attenzione al percorso prima ancora del prodotto finale, cura e formazione dello spettatore nelle diverse fasce di età.

TRADIZIONI&TRADIMENTO

– **vuole essere non semplice e scontato folclore, ma valorizzazione del vecchio alla ricerca del nuovo** ed in tal senso è sottile, pericoloso, ma interessante ed eccitante, il passaggio dalla Tradizione alla trasposizione della stessa, all'inevitabile Tradimento. Del resto non c'è Tradizione senza Tradimento, non c'è Tradimento senza Tradizione.

– **vuole contribuire, attraverso la diffusione dell'opera teatrale, alla formazione di giovani, o meno giovani, spettatori di teatro, attenti e critici**, obiettivo non di poco conto, in una società in cui il Teatro, una delle poche forme di spettacolo che realizzano l'interazione artista-spettatore, è spesso dimenticato e soffocato dai mass-media, che ci tartassano con programmi preconfezionati, leggeri, superficiali e disimpegnati.

– **è un Progetto artistico, culturale e turistico nel territorio del Comune di Campagna e dei Comuni limitrofi**: infatti le attività spettacolari programmate vanno ad innestarsi sulla vocazione artistica e turistica del territorio, "sfruttando" gli spazi aperti e chiusi che hanno fatto la storia della nostra Comunità.

▼ La Rassegna "Il Gerione" 2019.
► Da Shakespeare: "The Tempest", 2016
Oliveto Citra, momento istituzionale: "Tracce" 2019
Da Cechov: "Le Nozze", 2017
In basso, "Noi, Ulisse", 2015
e il laboratorio con il Maestro Michele Monetta.



Il rapporto tra il La.Per. e la Compagnia primaria TEATRO DEI DIOSCURI diventa una corrispondenza biunivoca con una reciproca influenza ed una continua restituzione delle piccole conquiste giornaliere dell'artigianato teatrale. Da questo rapporto di ricerca e produzione continua sono nati altri progetti collaterali:

– la **Rassegna "Corsi&Per-corsi"**, seconda fase di TRADIZIONI&TRADIMENTO, che si svolge dal 2006 nel periodo estivo, nei Centri Storici di Campagna, Oliveto Citra, Buccino, Contursi Terme in spazi circoscritti con particolare significato e pregnanza antropologica: piazze, cortili, chioschi di antichi edifici. Vengono rappresentati spettacoli di vario genere, in lingua italiana o dialetto, d'attore o di teatro di strada e di figura, il tutto perfettamente innestato sulla vocazione del territorio e dei singoli spazi, o addirittura evocato dagli spazi stessi, e scandito secondo un preciso percorso.

– il **Festival Nazionale di Teatro Contemporaneo e di impegno civile e sociale "Sele d'Oro"**, nato nel 1994, come importante costola del Premio "Sele d'Oro Mezzogiorno", iniziativa di grande impegno culturale che da 35 anni afferma un'immagine alternativa del Sud nel rapporto con l'intera Nazione, l'Europa e il Mondo. Su di esso si è innestato in modo organico **"Tracce – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo"**, progetto del Centro Studi della UILT, grazie alla felice intuizione e proposta dell'ex Presidente Quinto Romagnoli approvata all'unanimità dal Consiglio Direttivo del compianto Antonio Perelli (Roma 2015).

– la **Rassegna Internazionale di Teatro Educativo e Sociale "Il Gerione"**, nata nel 2005, col coinvolgimento di ben 6 Enti del territorio, come appuntamento annuale, nel quale sono presentati spettacoli prodotti dalla Scuola e da altre Agenzie che perseguono finalità di teatro educativo; sono inoltre realizzati numerosi momenti di confronto e di scambio culturale sulle problematiche del Teatro Educativo e Sociale. La Rassegna si articola in una serie di attività:

raccontazione e visione di spettacoli realizzati da scuole e laboratori extrascolastici; partecipazione attiva ai laboratori teatrali da parte di operatori, docenti e ragazzi; partecipazione a convegni, seminari e momenti di discussione e formazione sul Teatro Educativo e Sociale; visite guidate (storiche, antropologiche, ambientali ed enogastronomiche) sul territorio per il rilancio dell'immagine culturale, artistica e turistica a livello nazionale e internazionale.

PROSPETTIVE FUTURE:

- Con un pizzico di orgoglio e senza presunzione, **Campagna "Città territorio"** si è **proposta come Residenza Creativa alla UILT Nazionale ed al suo Centro Studi, oltre che logicamente anche alla UILT Campania**: gli spazi aperti e chiusi messi a disposizione dagli Enti (Comuni, Parrocchie, Musei, Istituti Scolastici, ecc.) che da anni hanno sottoscritto un'intesa sociale e culturale con Teatro dei Dioscuri li mettiamo a disposizione di progetti in linea con la nostra vocazione di ricerca teatrale;
- Inoltre, Campagna "Città territorio" è già **Polo formativo dell'Agita e del Ra.Re.** (Rassegne in Rete, coordinamento delle oltre 40 Rassegne di Teatro Educativo e sociale presenti in Italia);
- **Piena disponibilità a collaborare e a interagire con le altre rassegne di Teatro Educativo e Sociale** che sono nate o nasceranno nella UILT socializzando il "Sistema Gerione".

FUTURO PROSSIMO?

Stiamo lavorando ad un nuovo percorso: dopo aver tradito Omero, Joyce, Strindberg, Euripide, Anouilh, Scabia, Pirandello, Cechov, Shakespeare, Eduardo... **Tradire Petito!** Antonio Petito, detto "Totunno 'o pazzo", uno dei più grandi interpreti di Pulcinella nel periodo decadente della Commedia dell'Arte, semianalfabeta, precursore della parola agita prima che scritta, è uno degli autori meno considerati dai Festival e dalle Rassegne (alla pari di Scarpetta, Viviani, Di Giacomo, grandi nomi della letteratura



teatrale partenopea), che spesso privilegiano gli autori consacrati. Il La.Per. metterà in scena uno dei testi di Petito in due diversi step, anch'essi conseguenza del Covid-19:

- 1) un reading teatrale estivo all'aperto in cui gli allievi valorizzeranno la fisicità della parola;
- 2) la messinscena finale autunnale in palcoscenico (*croisons les doigts!*). Arduo compito, quello di interpretare Petito, un autore prettamente fisico, in un tempo fisicamente proibitivo, ma noi tenteremo. La Compagnia primaria di TEATRO DEI DIOSCURI proseguirà a ruota il percorso di ricerca e di tradimento su Petito con una nuova e speriamo fortunata produzione da proporre ai Festival e alle Rassegne Nazionali.

Nel frattempo ci proiettiamo verso l'Anno Diciotto!

ANTONIO CAPONIGRO

Teatro dei Dioscuri – Campagna (SA)
www.teatrodeidioscuri.com



DI LELLO CHIACCHIO

IL RUOLO DELLA DONNA nel teatro e nella società



Il Teatro, fin dai tempi dell'antica Grecia, ha sempre escluso le donne dalle rappresentazioni teatrali. I ruoli femminili venivano recitati dagli uomini, che si ritiravano dietro la *Skené* e si imparruccavano. Il mammifero donna non solo era estromesso dal proscenio – che all'inizio è stato un poco chiesa e un poco agone politico – ma alcuni hanno anche sostenuto che gli spettacoli, forse, erano visti solo da uomini. Solo nel IV secolo si hanno testimonianze certe che fra il pubblico vi fossero anche spettatrici, come dimostrano alcuni passi di Platone. Siamo in presenza di un teatro dove l'elemento maschile è prevalente: **i testi sono scritti da uomini, vengono interpretati da uomini, e per giunta visti solo da uomini.** La donna ha ricoperto un ruolo di secondo piano nella società greca, subalterno rispetto all'uomo, confinata nel gineceo a occuparsi della casa e dei figli, senza che potesse partecipare alla vita pubblica. Solo Sparta rappresentava un'eccezione.

Benché Platone avesse già affrontato il ruolo e la funzione della donna nello Stato, sostenendo che: sebbene in grado minore, la donna doveva poter assumere tutti gli uffici, ed essere libera dai legami della casa e del matrimonio. Delle tre categorie di donne che l'uomo ateniese poteva avere, una sola, l'**etere** (donna colta e raffinata) poteva essergli a fianco nel simposio, mentre le altre due, la **moglie** e la **concubina**, avevano il ruolo di progenerare la prima e di divertimento la seconda. **Nonostante ciò, appare sorprendente come nel dramma del V secolo, le figure femminili incarnassero parti di rilievo** – basti citare **Medea, Fedra, Antigone, Clitennestra** – destinate ad incidere nell'immaginario collettivo nei secoli venturi e a segnare la storia del teatro moderno. Ma soprattutto c'è **coscienza dei problemi, biologici, affettivi e giuridici, legati al suo stato, e se ne dibatte in scena.** Nelle tragedie greche vennero affrontati problemi che ancor oggi sono di grande attualità, come: **il tema del matrimonio**, che **Eschilo** affrontò nelle *Supplici*, dove le giovani donne si rifugiarono ad Argo per evitare le nozze a loro sgradite con i cugini; **i rapporti interni alla famiglia** nell'*Oresteia*, dove la conflittualità tra Agamennone e Clitennestra, ferita nel suo amore di madre e offesa nel suo orgoglio di sposa, sfociò in tragedia; **il ruolo della donna in rapporto alla riproduzione.** Nelle *Eumenidi* compare per la prima volta una concezione biologica "maschilista", quando il dio Apollo affermò con chiarezza i diritti del padre su quelli della madre in contrasto con quanto sostenevano le *Erinni* (divinità che personificano la maledizione e la vendetta punitiva, soprattutto contro i delitti di sangue). Nell'*Antigone* di **Sofocle**, Creonte definì «arabili» (v. 569) le donne, e nelle *Trachinie*, Deianira paragonò il marito a un contadino che prende un campo da arare fuori mano e lo visita unicamente

per seminare e mietere (vv. 31-33). In questa esasperazione del concetto di utero come contenitore, troviamo un sorprendente punto di contatto con la cultura dei nostri giorni che vive l'inquietante fenomeno delle madri in affitto.

Se è vero che furono trattati problemi di grande attualità, è pur vero che la donna, come si è detto, fu vista come essere da sottomettere e da dominare, tant'è che **Euripide** nella famosa invettiva di Ippolito, riprendendo i «tòpoi» della misoginia (repulsione delle donne da parte dell'uomo) greca, mise in scena una violentissima invettiva:

«Zeus, perché hai dunque messo tra gli uomini un ambiguo malanno, portando le donne alla luce del sole? [...] Possiate morire! Non sarò mai sazio di eseguire le donne... esse sono sempre scellerate».

Euripide già a quel tempo aveva capito l'arte del compromesso e poiché proprio in quel periodo si svolgeva l'acceso dibattito tra filosofi sulla questione femminile volle parteciparvi, o comunque dimostrarsi aperto al problema facendo sì che *Medea*, parlando a nome delle donne, potesse ribellarsi alle sofferenze legate alla condizione femminile con queste parole:

«Fra gli esseri tutti, dotati di anima e di ragione, noi donne siamo la razza più sventurata, noi che dobbiamo innanzitutto comprarci con una forte dote uno sposo, e insieme un padrone del nostro corpo; e, fra i mali questo è il peggiore». (Euripide, *Medea* vv. 230-260)

La scarsa considerazione in cui erano tenute le donne greche, e anzi il valore perennemente negativo che si attribuiva loro, raggiunse il suo apice nelle due commedie di **Aristofane**, *La Lisistrata* e *Le Ecclesiazuse* o *Le Donne a Parlamento*, dov'esse al contrario di quanto si possa immaginare, furono indice del declino che Atene stava vivendo in quegli anni e non una forma di visibilità nella gerarchia sociale. **Infatti alla vittoria delle donne, si legò la crisi della polis e la scomparsa di Atene dalla storia.**

Anche il **teatro romano**, che pur meno sacrale e mitico di quello greco, escludeva le donne dal palcoscenico. Per non parlare del **teatro medievale** dove le donne vi erano doppiamente escluse. Erano i frati che recitavano tutte le parti, anche quelle della Madonna, o della Maddalena. Nessuno ci trovava niente da ridire. Le suore che pure avrebbero potuto partecipare ai sacri eventi, erano relegate nei conventi di clausura e non avrebbero mai potuto mostrarsi al pubblico, neanche in guisa di devote o di beghine. **Dopo la grande rivoluzione dei Comuni e la laicizzazione del teatro, nasce la «Commedia Dell'Arte», la grande novità del secolo XVI.** L'enorme successo fu dovuto alla vivacità e alla capacità di improvvisare sui temi del giorno; temi che per la maggior parte vertevano intorno ad un argomento fino allora considerato insignificante: **la libertà femminile.** È di questo che si parlava sulle scene: può una giovane donna scegliersi il marito piuttosto che obbedire agli ordini del padre? Può innamorarsi secondo il suo gusto e non secondo il gusto della famiglia? Per la prima volta si vedevano le donne in scena, a rappresentare se stesse.

È il 1560, infatti, quando le donne vennero introdotte sulle scene.

Secondo Ferdinando Taviani, **l'avvento delle donne sul palcoscenico sarebbe dovuto a un fenomeno di degenerazione che dal chiuso delle società aristocratiche d'inizio secolo sarebbe approdato al mercato delle specializzazioni artistiche.** Come negli umanisti alla Cherea ^[1], così le **«meretrices honestae»** (*dame di corte*), **poetesse, cortigiane, fiorite all'ombra delle corti in un 'demi-monde' (società elegante ed equivoca) aristocratico e plebeo, avrebbero trovato nel teatro, individuato come sfera autonoma dell'agire artistico e sociale, il luogo in cui consistere.**

▼ La Compagnia dei Gelosi: **Isabella Andreini** ne fu l'artefice. Anonimo fiammingo (1580 circa).



Non fu una vita facile la loro, sempre in bilico fra l'entusiasmo del pubblico e le ire moralistiche delle autorità ecclesiastiche. I commedianti della Commedia dell'Arte furono continuamente accusati di fare un teatro immorale e pericoloso. Alcuni di questi gruppi – che portavano nomi curiosi come: «I gelosi», «Gli infiammati», «Gli accesi», «Gli uniti», «I confidenti» – erano diretti da donne. La struttura del gruppo era familiare. Una di queste madri-attrici e anche capocomiche fu **Isabella Andreini**, nata a Padova nel **1562** e morta a Lione nel **1604**, che divenne famosa sia come attrice sia come inventrice di dialoghi. La Commedia dell'Arte imbevve della sua arte tutta la cultura del XVII e XVIII secolo. Sia Goldoni che Molière di quel teatro presero i tempi, il ritmo, le scritture, ma anche i soggetti riguardanti la libertà femminile. Ci sono dei personaggi come Mirandolina che non sarebbero mai venuti fuori, se non ci fosse stato quel gran lavoro della Commedia dell'Arte attorno al tema della dignità femminile.

Nelle prime compagnie dell'Arte, oltre ad Isabella Andreini, fino alla fine del secolo XVI, si ebbero grandi attrici come **Vincenza Armani**, e **Orsola Cecchini**. Un gruppo di spettatori, probabilmente membri d'una stessa accademia fece stampare a Milano, nel **1608**, presso Giovan Battista Alzato, un libretto di 72 pagine con "Varie rime in lode della signora Orsola Cecchini della Compagnia degli Accesi detta Flaminia". In alcuni di questi componimenti c'è il ricordo di istanti in cui l'attrice aveva trafitto gli occhi dello spettatore e l'aveva mosso (emozionato) in maniera diretta. Ci piace ricordare alcuni di questi versi:

[...] *ancor si tinse
d'insolito rossor l'onesto viso
anch'io restai conquiso.*

Anche per la rivale di Orsola Cecchini, Virginia Ramponi, detta Florianda, un ammiratore scrisse:

*Se impallidisce il fior del tuo bel viso
Flora gentil, vago di quel pallore
Si fa ghiaccio il mio core.
Se poi ripiglia i suoi vivi colori,
tosto ripiglia il core i primi ardori.*

Anche di Maria Malloni, detta Celia, uno spettatore ammirato ricordò i pallori e i rossori in scena:

*Scoprir la neve e suscitar gli ardori
[...] sono in Celia d'amor forza e stupori.*

In questi casi non si parlava di un dettaglio fisico dell'attrice – la sua bocca di rubino o i suoi occhi come stelle – ma di un'azione scenica.



▲ **Adrienne Lecouvreur** (1692-1730).

La forza delle grandi attrici non era il semplice fascino di una donna seducente in scena, bensì le sue doti di eleganza del portamento, l'arditezza e il buon gusto nella scelta degli abiti e delle acconciature e la facondia. **La donna, finalmente, porta sulla scena una sfumatura di poesia e di salvezza; la sua presenza immette ossigeno, sensibilità ed emotività nel tessuto della sensibilità e della logica maschile.**

Il teatro e i suoi protagonisti sono sempre stati nell'occhio del ciclone, si pensi che in **Francia** nel 1546 attori e attrici furono colpiti da scomunica. Fino alla rivoluzione francese non potettero accedere ai sacramenti e fu loro negata la sepoltura cristiana. Nel 1673 Molière poté essere seppellito in terra consacrata solo dopo notevoli difficoltà e per giunta di notte. Nel 1730 Voltaire commentò con sdegno lo scandalo della negata sepoltura dell'attrice **Adrienne Lecouvreur**:

«Che direte uomini del futuro, quando saprete dell'ignominiosa offesa che recarono alle arti desolate questi preti crudeli? Una donna degna degli altari è privata della sepoltura! [...] Ah! Vedrò io sempre la mia sciocca nazione, incerta nei suoi desideri, infamare ciò che ammira?» [...]

La scomunica religiosa fu tolta in Francia non prima del 1849, e le polemiche sull'immoralità dell'attore durano fino alla fine del secolo.

Nel 1633 William Prynne, membro di un collegio per avvocati e suddito di Carlo I re d'**Inghilterra**, osò sferrare un violento attacco contro il teatro e in modo particolare contro le donne che equiparò a notorie meretrici. Ciò gli costò caro perché non era un mistero per nessuno che rappresentazioni teatrali si tenevano a corte e vi partecipavano le nobildonne e in qualche caso anche la regina. A William furono mozzate le orecchie e condannato all'ergastolo. Dopo dieci anni a questa ostentata risposta all'attacco di Prynne, il Parlamento inglese, sotto la pressione dei puritani, decretò la chiusura di tutti i teatri – ma sovente chi doveva controllare veniva corrotto ed ecco che pur con i divieti si continuava a recitare – che vennero riaperti solo nel 1660.



▲ L'erudita veneziana Elena Lucrezia Cornaro Piscopia (1646-1684), anonimo.

Si pensi, che nel sesto secolo, in cui gli attori erano colpiti da censura e provvedimenti canonici, una carriera principesca fu quella di **Teodora** (500-548), divenuta in seguito moglie di Giustiniano e temuta imperatrice di Bisanzio^[2] (527) che cominciò come attrice di spettacoli che oggi definiremmo a luci rosse. Teodora fu un'esibizionista del proprio corpo, tanto è vero che in una ironica rivisitazione del mito di Leda e di Giove si stendeva supina nel mentre alcuni schiavi le gettavano chicchi di grano d'orzo sul pube che oche ammaestrate beccavano. **Teodora**, divenuta imperatrice, seppe essere una donna di grosso spessore tanto da indurre Giustiniano a non fuggire quando nel 532 scoppiò una rivolta, salvandogli il trono. Seppe agire a favore delle donne sia occupandosi delle prostitute, creando leggi a loro protezione, sia nell'estendere anche alle donne il diritto di eredità.

Se è pur vero che le donne nel 1560 comparvero sulle scene e incominciarono a rappresentare se stesse, è anche vero che in alcune di esse il mosto già fermentava tanto che alcune incominciarono a scagliarsi contro chi le costringeva all'ignoranza; così come fece, in Francia, **la figlia adottiva di Montaigne**, moralista francese (1533-1592), oppure come quando nel 1678, una patrizia veneziana, **Elena Lucrezia Cornaro Piscopia** di 32 anni, chiese il riconoscimento del suo sapere laureandosi a Padova in Filosofia. Ciò non era mai accaduto in altra Università, di nessun paese conosciuto. Elena ebbe il coraggio di intraprendere un cammino nuovo, solitario, quasi scandaloso. Non ottenne mai il diritto ad insegnare; fu solo una vestale del sapere, ma fu una donna in grado di passare sopra alla condizione del suo sesso. Ma lo stato di subordinazione e di relegazione nella società incominciò a conoscere il suo declino solo con la rivoluzione francese (1789), quando nel 1791 **Olympe de Gouges pubblicò la "Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina"**, dove sostenne che la rivoluzione oltre ai privilegi feudali doveva abolire anche i privilegi del maschio. E nel 1792, in Inghilterra, **Mary Wollstonecraft rivendicò il diritto femminile all'educazione, al lavoro e alla vita pubblica**. Olympe, che fu giornalista e scrittrice di teatro, può essere considerata una vera protofemminista (prima femminista), perché non si limitò solo a un discorso rivendicazionistico come fu per la Wollstonecraft, che auspicava un mondo neutro, nel quale il sesso di appartenenza era indifferente; lei riteneva che il mondo potesse essere riformato solo a partire dalla ricchezza della differenza; desiderava partecipare alla costruzione dello Stato in quanto donna. Non le fu perdonato. Fu osteggiata addirittura dalle donne che la denunciarono per attività cospirativa. Fu condannata alla ghigliottina. Nel 1794 si ritenne illegale un assembramento di più di cinque donne. **Olympe sosteneva che solo le parole possono fare strada, nella storia, alle nuove idee**. Nessuna nuova idea potrà mai vincere con il sangue. Basti poi pensare che agli inizi del Novecento in Italia le donne laureate erano solo sei, e tra esse una era Maria Montessori.

Dall'Ottocento in poi, le donne incominciano ad essere le protagoniste di una scrittura al femminile: **Jane Austen** (1775-1817) con *Orgoglio e pregiudizio*; le sorelle **Emily Brontë** (1818-1848) e **Charlotte Brontë** (1816-1855) ci regalano *Cime Tempestose* e *Jane Eyre*; **George Sand** (1804-1876), che sceglie nome maschile e indossa abiti maschili, si batte per restituire alla donna i diritti civili che il matrimonio le aveva tolto; **Isadora Duncan** (1878-1927), ballerina che rifiutò i canoni del balletto classico, dopo aver sposato Gordon Graig – grande stravagante uomo di teatro inglese – e aver avuto da lui un figlio, quando si sentì dire che dei suoi cinque figli, avuti con altre donne, nessuno aveva conosciuto la madre, si ribellò tanto da indurre una conferenza stampa dove sostenne che ogni donna poteva allevare da sola i propri figli e che il matrimonio era un'istituzione sostanzialmente superata, perché la fertilità era un dono che la donna poteva vivere senza nessuna implicazione; fino ad arrivare a **Dacia Maraini, Elsa Morante, Francesca Archibugi, Liliana Cavani, Lina Wertmüller, Natalia Ginzburg** e a tante altre che hanno portato lustro alla narrativa e alla drammaturgia. **Ma ciò va letto non come contrapposizione alla drammaturgia maschile, bensì come il superamento della categoria del "genere" in nome di un'idea più larga di umanità, perché solo partendo dalle proprie esperienze personali, femminili o maschili, si può giungere ad un tipo di scrittura in cui non possono riconoscersi uomini o donne, ma persone**. Per dare più spazio, più voce e più risonanza alle donne che si sono occupate e si occupano di teatro, l'Inner Wheel Club di Roma Romae del 208° Distretto, ha indetto il "Premio di scrittura teatrale femminile" affinché prendessero vita personaggi femminili visti da donne.

Il teatro fra l'Ottocento e il Novecento ha proposto numerose figure di donne. Noi limiteremo la nostra indagine ad alcune di esse che sono state trattate dai nostri maggiori drammaturghi quali **Pirandello** ed **Eduardo**, anche se non disdegneremo una piacevole incursione nel teatro cechoviano, strindbergiano e ibseniano. **La drammaturgia pirandelliana, può essere letta come un continuo bilanciamento tra il ruolo fisico, erotico, della donna-amante e il ruolo spirituale, sociale, della donna-madre**. Così come accade ne *La Morsa*, dove Pirandello individua in Giulia un personaggio femminile forte, che sente fortemente la suggestione maliosa dei sensi, ma la sua visione del mondo non può che portarlo a presentare la donna come vittima della violenza del sesso. Un'adultera – per Pirandello – è una madre che ha tradito, prima ancora di essere una moglie che ha tradito. Persino le prostitute, nei tardi drammi *La nuova colonia* e *O di uno e nessuno*, possono sfuggire alla maledizione del loro mestiere annullandosi in una dedizione materna che diventa liturgia sacrale, esercizio sacerdotale di donazione di sé al figlio. Altra costante in Pirandello è quella della donna che gioca continuamente un maschio contro l'altro, come in *Il Piacere dell'onestà*, dove Agata utilizza la scusa della presenza ingombrante di Baldovino per negarsi ai desideri sessuali di Fabio, ma è in realtà verissimo che in lei ogni ruolo di amante è stato sepolto nel momento stesso in cui le è nato il figlio, e così come Gasparina in *Ma non è una cosa seria* è sposata ma è vergine e adopera la sua verginità per far annullare il matrimonio con Memmo Speranza per poi sposare Barranco. Nel 1918 la centralità del tema della maternità si affievolisce e la donna è analizzata non più come madre, ma come pura femmina. Ne *Il giuoco delle parti*, Silvia, la protagonista, ha imparato che i mariti si tengono per la gola e gli amanti si tengono per il sesso.

La drammaturgia eduardiana ci presenta una ampia gamma di tipologia femminile come la femminilità frustrata in cammino verso l'emancipazione: Luisa Conforto de *La paura numero uno*, Elena e Maria Rosaria Stigliano di *Mia famiglia*, Chiarina Savastano di *Bene mio e core mio*. La donna nel momento della definitiva affermazione sociale: Rosa Priore, Memè e Giulianella di *Sabato, domenica e lunedì* – quando Zia Memè spinge la nipote Giulianella a cercare di entrare nel mondo del lavoro, contrastando il fidanzato della nipote che le dice: «*Ma scusate, all'avvenire della famiglia ci devo pensare io*» – e lei di rimando: «*Allora vi dovete sposare una donna che non pensa o che finge di non pensare, per poter dire dopo il matrimonio: "Finalmente un fesso di marito che mi mantiene l'ho trovato". Il cellofan non è stato inventato per avvolgere le mogli e metterle sedute sui divani e sulle poltrone*». Le donne outsider di *De Pretore Vincenzo* e de *Gli esami non finiscono mai*, e le grandi figure femminili come Amalia Jovine di *Napoli milionaria* e *Filumena* dell'omonimo dramma.

Da non dimenticare Sonia di *Zio Vania* di **Cechov** e Laura di *Zoo di vetro* di **Williams**; coinvolte in sentimenti d'amore che affrontano con comportamenti e atteggiamenti diversi, oppure *La signora Giulia* di **Strindberg**. In Inghilterra i gruppi del teatro alternativo spesso nacquero e si svilupparono intorno a un tema e rispetto a un pubblico ben specifico: il teatro omosessuale, il teatro femminista, il teatro «etnico». Ma quello più attento anche all'aspetto drammaturgico in sé, è stato il teatro delle donne. Tra le molte autrici spicca la **Sarah Daniels** (1957) di *Masterpieces*, un dramma di una forza agghiacciante nella denuncia dell'umiliazione che subiscono le donne in un mondo maschile che le considera oggetti; e poi c'è la **Sharman MacDonald** (1958) di *Quando ero una ragazzina strillavo e urlavo*; la **Pam Gems** (1925) che narra la storia di quattro donne che dividono lo stesso appartamento e le cui esperienze consentono di esplorare le diverse facce della condizione femminile; **Caryl Churchill** la quale approdò al teatro professionistico con *Owners* (Proprietari, 1972). I proprietari del titolo sono Clegg e la moglie Marian. Ma quasi tutti i personaggi sono proprietari, in quanto vedono gli altri come oggetto di proprietà.

▼ Eleonora Duse (1858-1924) è Nora in *Casa di bambola* di Ibsen.



Ci piace terminare con Nora Helmer di **Henrik Ibsen** in *Casa di bambola*, considerata dal marito la sua «allodola canterina», la sua «bella statua» da esibire e mostrare come trofeo con gli amici, il gioco con cui trastullarsi, la bambola da ammirare, da riempire di attenzioni... null'altro. Una vita borghese, tre bei bambini, nessun problema economico, mai uno screzio o una discussione... insomma, un vero idillio!? No! Nora divenne il simbolo della ribellione della donna fragile e insicura che inaspettatamente si ribella al suo ruolo. Non più bambola, ma persona. Nessuno potrà ostacolarla, né la morale, né la religione in cui ormai non si riconosce più. Erano gli anni delle prime battaglie femministe. Benedetto Croce ricorda che sui cartoncini d'invito ai ricevimenti delle buone famiglie scandinave era invalsa la consuetudine di aggiungere la postilla: «Si prega di non discutere di *Casa di bambola*». Si pensi che l'attrice berlinese **Marie Niemann-Raabe** non se la sentì di accettare il finale di Ibsen. Il finale lascia intravedere una speranza, quando Nora saprà vivere da sola, come essere umano, potrà ritrovarsi con il marito se la riconoscerà come tale. Bellissime le ultime battute col marito Helmer:

Nora: [...] è colpa vostra se sono diventata una nulla.

Helmer: Sei assurda, Nora. Assurda e ingrata. Non sei stata felice in questa casa?

Nora: Mai. Credevo di esserlo, ma non lo sono mai stata.

Helmer: Non eri felice?

Nora: No. Soltanto allegra, ecco... La mia vita! Con mio padre, una bambola-figlia; con te, una bambola-moglie. E i nostri figli, le mie bambole. Ora vado via. Così come sono ora, non posso essere tua moglie.

Helmer: Nora, Nora, non questa sera! Aspetta fino a domani.

Nora: (indossando il soprabito) Non posso passare la notte in casa d'un estraneo. Addio, Torvald. Non voglio vedere i bambini. So che sono in mani migliori delle mie. Così come sono ora, non potrei essere una madre per loro. Ecco questo è il tuo anello. Dammi il mio.

Helmer: Anche questo?

Nora: Anche questo.

Helmer: Prendi. Nora, non penserai più a me?

Nora: Certo penserò sovente a te e ai bambini, e a questa casa.

Helmer: Posso scriverti, Nora?

Nora: No... mai. Te lo proibisco.

Helmer:... Di aiutarti, se ne hai bisogno.

Nora: No, ti dico. Non accetto nulla da un estraneo.

Helmer: Nora... non sarò mai più altro che un estraneo per te?

Nora: (prendendo la valigetta) Ah, Torvald, dovrebbe accadere il meraviglioso, il prodigio...

Helmer: Dimmi che cos'è?

Nora: Dovremmo trasformarci entrambi a tal punto che... ah, Torvald, io non credo più ai prodigi.

Helmer: Ma io voglio credere. Dimmi! A tal punto che...?

Nora: ...Che la nostra convivenza diventi matrimonio. Addio! (Esce).

Helmer: (Helmer cadde su una sedia vicino alla porta e si nascose il viso tra le mani) Nora! Nora!

Voce narrante: Una speranza nacque in lui. Il prodigio.

LELLO CHIACCHIO

Centro di Cultura Teatrale Skené – Matera

NOTE

[1] Francesco dè Nobili detto Cherea, fu un famoso attore lucchese di cui non si conosce né la data di nascita né quella di morte. Cherea, nel suo periodo di permanenza a Venezia, stanco di spettacoli in località periferiche, puntò ad avere l'uso della loggia di Rialto, un edificio nei pressi del Ponte di Rialto. Dopo aver ricevuto un netto rifiuto alla sua ricerca di una sede a Venezia, si recò a Roma attirato dalla figura del nuovo papa Leone X, che mostrò di avere un occhio di riguardo per il teatro. Lì reciterà la nuova scrittura drammaturgica in volgare di Ariosto e di Machiavelli, che poi portò a Venezia.

[2] La caduta di Bisanzio si ebbe nel periodo che va dal 1439 al 1453.

[3] Maria Rosa Cutrufelli, *La donna che visse per un sogno*, Editore Frassinelli. Il libro verte sulla figura di Olympe de Gouges.

NOTIZIE... E UN PO' DELLA NOSTRA STORIA

Con una bella festa per tutta la **UILT MARCHE**, in occasione della chiusura del **4° Festival Regionale**, era iniziato questo 2020. Un anno pieno di programmi: più di **20 Rassegne regionali**, ben **4 Festival Nazionali** (Pesaro, Macerata, Civitanova Marche e Offida), **3 Corsi di Formazione** con illustri docenti, **8 Scuole di Teatro** con più di 600 iscritti pronti ad apprendere o a consolidare la loro formazione, altrettanti Corsi organizzati all'interno delle compagnie aderenti all'Unione... e tanti post nello spazio **Facebook** condotto da Maria Adele Giommarini che pre-annunciavano una serie di iniziative artistiche aperte a tutti...

Si era, insomma, in una situazione ideale per affrontare con entusiasmo un altro anno che avrebbe dato qualche problema amministrativo (entrata nelle APS e nel Terzo Settore) ma avrebbe riservato tante possibilità di realizzare i programmi artistici e qualche... sogno nel cassetto a cui si mirava da tempo... e invece, questo maledetto **Covid-19** ci ha portato in una realtà mai lontanamente immaginata, mai vissuta, drammatica per la cultura, il teatro, i danni economici che ne stanno derivando per tutti gli operatori.

100 è il numero del prossimo SCENA e, per ironia della sorte, 100 sono gli anni che una tale pandemia non colpiva il mondo intero: la disastrosa "spagnola" del 1918-20. Ma forse perché la stiamo vivendo, **la storia ci insegna che abbiamo sicuramente dentro di noi, come in altri momenti difficili, la forza per rialzarci**, per riprendere con più entusiasmo il percorso teatrale che non abbiamo mai dimenticato neanche per un attimo. Mi vengono in mente **altri momenti di difficoltà che la UILT ha superato nei suoi 44 anni di attività**, per fortuna senza Covid-19... Siamo nel **1995**, un intrepido Consiglio Direttivo nazionale, composto dagli indimenticati Silvio Manini (Presidente) e Roberto Galvano (che purtroppo ci hanno lasciato), poi da Giuseppe Cavedon, Antonio Caponigro, Ermanno Motta, Giuseppe Costantino, Ettore Rimondi e Claudio Boccaccini, unitamente ai Presidenti regionali Loris Frazza, Alfonso De Stefano, Claudio Torelli, Rinaldo de Velo, Domenico Santini e Gianni Petterlini e Michela Cerquetella stava affrontando una dura realtà costituita da solo 50 compagnie affiliate, senza una sede, con il solo appoggio dell'ARCI per l'Assicurazione... e con un forte debito, di cui sarebbe lungo parlare! Ebbene mai si è pensato di sospendere le attività! Anzi, si sono raccolte idee, nuove iniziative, nuovi programmi artistici, una stretta collaborazione con le compagnie iscritte e con i tanti registi che per anni hanno segnato il cammino del teatro amatoriale: Ugo Giannangeli, Aldo Signoretti, Giorgio Totola, Andrea Carraro, Claudio Boccaccini, Alessandro Nisioyocia e Regina Senatore, Mimmo Venditti... e tanti altri. L'informazione e l'organizzazione di Rassegne e Festival oltre a una corretta guida amministrativa sono state le priorità. Così è stato divulgato il **Vademecum** ed è nata **SCENA, Notizie UILT** (allego il numero zero). Dal 1995 è rinata l'ascesa della UILT verso un orizzonte di **925 compagnie iscritte nel 2019**. Così è nata la **UILT MARCHE nel novembre del 1996** verso un orizzonte di 68 compagnie che collaborano da sempre a realizzare quanto descritto all'inizio di queste poche righe.

Stiamo in casa, ma non siamo leoni in gabbia perché fioriscono in **Facebook, Whatsapp e Instagram** letture, spezzoni dei nostri spettacoli, ed anche rassegne online. Hanno ripreso anche videoconferenze e preparazioni artistiche con il solo mezzo del PC o del cellulare. Luigi Lunari, grande sostenitore degli amatoriali, ripeteva continuamente che **il teatro fatto per passione non può mai chiudere perché «è imprenditore di se stesso»**, e presto ritornerà a ritrovare i suoi sostenitori, le enormi platee delle piazze estive e il caloroso pubblico che partecipa alle 50 manifestazioni (Rassegne, Festival e Stagioni Teatrali) che gli amatori organizzano e sostengono ogni anno nella Regione Marche.

QUINTO ROMAGNOLI
Presidente UILT Marche

**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 Antoniucci**
Segretario Gian Luca Bartoccioli
Centro Studi Aldo Manuali

UILT VENETO

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

INFORMAZIONI E CONTATTI:
www.uilt.net/regioni

FESTIVAL NAZIONALE
73°
D'ARTE
DRAMMATICA

A PESARO IL FESTIVAL NON SI FERMA

73° FESTIVAL E ALTRE INIZIATIVE DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DELLA PROSA DI PESARO
Mentre sono stati prorogati al 10 luglio 2020 i termini per la presentazione delle domande di partecipazione alla selezione per la fase finale del **73° Festival GAD** a causa del Covid, vengono annunciati i vincitori del **2° Premio Nazionale di Scrittura Drammaturgica "Antonio Conti"**, che ha visto la partecipazione di ben 42 autori di opere teatrali. A presiedere i lavori è stata l'autrice e regista Lucia Calamaro, coadiuvata dal critico teatrale Andrea Porcheddu, dal giornalista Pierfrancesco Giannangeli e dal direttore artistico del CTU dell'Università di Urbino, Michele Pagliaroni. La premiazione avverrà in occasione del **73° Festival Nazionale di Arte Drammatica**. Inoltre dall'8 all'11 ottobre **Lucia Calamaro** terrà il workshop **SCRIVERE TEATRO**.

www.festivalgadpesaro.it

LA «QUARANTENA» DELLA UILT CAMPANIA TRA EVENTI E SOLIDARIETÀ: IL TEATRO NON SI FERMA

La pandemia che il mondo sta attraversando ha fermato il teatro, quello vivo, quello fatto di interazione, emozione, passione; quello a stretto contatto con il pubblico, con i colleghi. Ma non ha fermato l'idea di "fare teatro", sempre, comunque, anche all'interno delle quattro mura domestiche. La magia del teatro riesce a fare anche questo: anche da recluso – per il bene comune – riesce ad arrivare a tutti, oggi più che mai grazie anche alla tecnologia. La **UILT Campania**, in questo senso, ha colto al volo questa "opportunità forzata" mettendo in campo tutta una serie di attività per i propri associati e non solo: si è fermato il teatro sul palcoscenico, ma non si è mai smesso di "parlare di teatro" e di fare cultura.

Il **25 marzo 2020** è stata festeggiata la prima ricorrenza del **Dantedì**, la giornata istituita dal Governo dedicata al Sommo Poeta: noi della **UILT Campania** abbiamo chiesto a chiunque volesse di inviarci un video di pochi minuti in cui leggevano una poesia di Dante, tratta dalle sue opere più famose. Un modo per far circolare la cultura e ravvivare i nostri social nel segno della letteratura.

Due giorni dopo si è presentata l'occasione per festeggiare – a modo nostro – un'altra ricorrenza molto sentita da tutti noi teatranti: la **Giornata Mondiale del Teatro 2020**. Avevamo in progetto una grande festa, un momento di incontro e di dibattito con importanti esponenti del teatro nazionale da vivere insieme alle Compagnie. Le restrizioni – purtroppo – ci hanno impedito di portare a termine l'organizzazione dell'evento, ma abbiamo concepito una maniera particolare per celebrare questo importante giorno. Il Direttivo della **UILT Campania** (composto da

Orazio Picella, Presidente, Dino d'Alessandro, Antonio Caponigro, Max Elicio e Francesco Pace, ai quali si è aggiunta l'attrice Jenny Brascio) ha declamato il messaggio della Giornata Mondiale del Teatro scritto dal giornalista pakistano Shahid Mahmood Nadeem: il video – pubblicato sui nostri canali social – ha raggiunto centinaia di visualizzazioni e condivisioni in poche ore.

La quarantena, inoltre, ci ha permesso di dedicarci ancora più alacremente ad un progetto a cui teniamo molto e che avevamo pianificato da tempo: la **Vetrina UILT**. Una vera e propria piattaforma virtuale in cui ogni Compagnia Associata può caricare i propri video di spettacoli, monologhi – corredati da una descrizione del video e della Compagnia – e metterli a disposizione della comunità teatrale: chiunque può vedere i video e – perché no – essere interessato, contattare la Compagnia/Artista e iniziare una collaborazione.

Attraverso la campagna promozionale sintetizzata con l'hashtag **#restiamoincompagnia**, abbiamo invitato le Compagnie interessate a condividere con noi il loro teatro. Lanciato sul web il **1° aprile** scorso, il portale **UILT CAMPANIA SUL WEB (uiltcampania.it)** raccoglie oggi il materiale sia delle Compagnie **UILT Campania**, sia di quelle appartenenti alle altre organizzazioni **UILT** regionali, più una sezione in cui vengono raccolti i video degli spettacoli di Compagnie Professioniste. Un successo ben riuscito questo: ad oggi contiamo diverse Compagnie che hanno deciso di mettere a disposizione la fruizione dei propri spettacoli. Per coloro che volessero aderire al progetto è possibile inviare il proprio materiale all'indirizzo: **uilt.campania1989@gmail.com**.



UILT Campania per il teatro, per la vita....

Supereremo questo periodo drammatico, insieme ce la faremo!!!!



La **UILT Campania** però, ha voluto anche porre in essere iniziative nel segno della solidarietà e dell'aiuto verso gli Ospedali e gli operatori sanitari che da circa 3 mesi combattono quotidianamente con questa triste realtà: abbiamo così lanciato una campagna di raccolta fondi "Aiutiamo i nostri Ospedali". La **UILT Campania** c'è stata: grazie all'opera di sensibilizzazione siamo riusciti a destinare una somma ai nosocomi napoletani.

«**Quarantena**» è significato – per noi della **UILT Campania** – soprattutto «**confronto**»: grazie alle nuove tecnologie abbiamo organizzato una serie di incontri "a distanza" con i Responsabili delle Compagnie associate per fare insieme il punto della situazione e proporre/ascoltare idee nell'ambito dell'individuazione di una strategia comune per fronteggiare la crisi e farci trovare pronti una volta che questa sarà finita.

Nell'attesa di poter tornare a quello che noi chiamiamo «**teatro vivo**», fatto di contatto e relazione, affetto e vicinanza, abbiamo in cantiere ancora tanti progetti da condividere con tutti coloro che volessero seguirci: sperando – naturalmente – di farlo non più dietro uno schermo, ma su di un palcoscenico e di nanzi al pubblico.

FRANCESCO PACE
UILT Campania

L'ATTO D'AMORE CHE SI COMPIE IN TEATRO FRA SCENA E PUBBLICO NON SOPPORTA CONTRACCETTIVI [MARIO SCACCIA]

Una citazione di Mario Scaccia che, secondo noi, meglio descrive l'importanza del contatto diretto di un attore con il pubblico. Se è vero che in teatro si compie un atto d'amore fra scena e pubblico, lo schermo è diventato il contraccettivo del nostro secolo.

L'emergenza sanitaria Covid-19 ha messo a dura prova il settore teatrale e i suoi operatori, che ancora non vedono l'avvicinarsi di una data di scadenza. Tutti i colleghi attori e gli addetti ai lavori attendono con ansia un'ordinanza dal presidente della propria Regione di appartenenza, che consenta la ripresa delle attività a sostegno dei settori dello spettacolo, a condizione che quest'ultima si svolga assicurando il rispetto delle misure generali per la prevenzione della trasmissione del virus. A tal proposito, viene da pensare: noi attori, possiamo davvero riuscirci?

La forza di volontà e la voglia di rimetterci in gioco, non ci manca. Tuttavia, ci riesce davvero difficile immaginare come sarebbe parlare ad una platea semivuota o evitare il contatto fisico con un collega, anche quello che schiveresti volentieri, durante le prove. Dopotutto, il teatro è fatto di carne e sudore. In Italia sono nate numerose piattaforme digitali per venire incontro alle nuove esigenze delle piccole e grandi compagnie in cerca di un canale, per mantenere vivo quel che resta del teatro: il foyer in sala da pranzo e un file in un archivio di spettacoli che mai avremmo immaginato di replicare, senza ripetere le battute.

La nostra Associazione Culturale **ARCHÈ TEATRO** ha contribuito ad arricchire i nuovi "teatri virtuali" in assenza di sipario, condividendo frammenti del nostro percorso arti-

stico, per ricordare chi siamo e chi possiamo ancora essere.

Nel 2020 il teatro diventa uno spazio indefinito. Non ci resta che augurarci di ritornare teatranti e di interrompere il ruolo di attori cinematografici che ci è stato inevitabilmente attribuito, perché loro gli applausi del pubblico in sala non li sentono mai e noi non vogliamo perdere questo privilegio.



UILT SICILIA



La **GIORNATA MONDIALE DEL TEATRO 2020** a Licata (AG) è stata degnamente celebrata, vincendo almeno per un giorno, contro i limiti imposti dal coronavirus. L'iniziativa, lanciata dall'Associazione Teatrale **IL DILEMMA** lo scorso 18 marzo, ha assunto una dimensione *social*. Con un *post* sul suo profilo *Facebook* la Presidente **Luisa Biondi** ha espresso il desiderio di portare avanti, nonostante tutto, l'evento che in tempi normali, avrebbe dovuto presso i locali dell'IIS Fermi di Licata diretto dalla Dirigente Amelia Porrello con la partecipazione di rappresentanze delle scuole del territorio. La Giornata avrebbe previsto nel pomeriggio la partecipazione degli allievi dei Laboratori Palcoscenico, diretti da Luisa Biondi e da Katia Marino.

La riuscita dell'iniziativa è andata oltre le aspettative, riuscendo a coinvolgere addirittura più protagonisti del previsto, considerato che lo spazio virtuale è illimitato. Vi è stata una massiccia partecipazione da parte degli allievi del Laboratorio Palcoscenico e degli attori de **IL DILEMMA**, ma entusiasmante è stata la partecipazione attiva di artisti e di istituzioni scolastiche. Il Messaggio internazionale scritto dal drammaturgo pakistano Shahid Naved è stato recitato dal Presidente **UILT SICILIA Lillo Ciotta**, seguito dalla Dirigente Amelia Porrello del Fermi di Licata, che ha contribuito con dei versi di Baricco. Anche il Sociologo Francesco Pira ha voluto lanciare un suo messaggio focalizzando le emozioni e il mondo dei social. Commovente è stato il messaggio della Dirigente Rosetta Greco del Liceo Linares e sentito l'intervento del Dirigente Catalano che ha recitato la poesia "Le Beatitudini". Il Dirigente Buccoleri, nonché attore de **IL DILEMMA**, ha manifestato la sua emozione con l'esecuzione al piano di "Zefiro" un pezzo da lui composto. Presente anche l'Istituto Marconi con la vicepresidente prof.ssa Tiziana Alesci che ha recitato la sua poesia "Paura". Conosciuto l'evento per caso, si è unita alla GMT2020 online anche la Dirigente Rosamaria Lauricella Ninotta di Istituto Scolastico di Roma. Vari docenti si sono cimentati nell'arte della recitazione e numerosissimi alunni e alunne



Associazione Teatrale **IL DILEMMA** di Licata (AG).

di tutte le scuole di ogni ordine e grado hanno continuato a postare video anche a conclusione della giornata. Anche molti cittadini, sensibili all'evento, si sono uniti. L'Assessore allo sport, turismo e spettacolo Andrea Burgio è intervenuto con un racconto sul Santo Patrono così come la giornalista Angela Amoroso che ha avuto prodotto un delicato video, declamando un testo di Jodorowski. Molto apprezzata è stata la partecipazione dell'attrice e regista palermitana Anna Mauro e dell'attore-scrittore agrigentino Raimondo Moncada, che ha recitato un suo testo. Un pensiero di augurio è stato inviato anche dall'attrice-autrice Tiziana Francesca Vaccaro. Ma l'evento ha valicato addirittura i confini nazionali con un video realizzato dall'attrice e insegnante di teatro Naomi Cahill, irlandese di Cork che con i Laboratori Palcoscenico aveva realizzato uno stage teatrale in lingua inglese. Molti dei lavori realizzati sono stati ispirati dall'autrice Angela Mancuso. Anche i componenti de **IL DILEMMA**, il regista Angelo Biondi, Luisa Biondi, Katia Marino, Laura Pintacrona, Raffaella Ciancio, Giulia Vincenti, Cettina Callea, Maurizio Buccoleri, Domenico Peritore hanno eseguito le loro personali performance.

È stata una Giornata Mondiale del Teatro diversa dal solito quella di quest'anno, in un tempo surreale e di città spettrali, ma che la forza salvifica e catartica dell'arte ha dato la forza di adattarsi ad una situazione inaspettata e inimmaginabile. L'insormontabile ostacolo imposto da un nemico invisibile è diventato opportunità facendo travalicare a quanti hanno partecipato i confini della propria casa, della propria città, della propria regione e addirittura della nazione, con un salto che ha spostato la celebrazione da un luogo fisico, al social che, se usati correttamente, riescono a creare una rete di relazioni impensabili. L'iniziativa a cui era stato dato come tema "Il magico mondo delle emozioni" ha superato le emozioni stesse che spesso sono solo impulsive e passeggiere, dando forma a sentimenti. In un tempo in cui si è prigionieri in casa propria, la parola, dono più grande dell'umanità, rende liberi anche dalle prigioni interiori e permette di comunicare ciò che si prova, dimostrando che anche distanti si può essere uniti.

CETTINA CALLEA

UILT VENETO



IL PENTOLINO ROSSO

Il nuovo spettacolo dedicato ai bambini di Franca Guerra e Marco Cantieri
ARMATHAN TEATRO – Verona
www.teatroarmathan.it

Antonino è un bambino che trascina sempre dietro di sé il suo pentolino, non si sa molto bene perché. Un giorno gli è caduto sulla testa e da allora Antonino non è più come tutti gli altri...deve faticare molto di più, e talvolta vorrebbe sbarazzarsi del pentolino, o nasconderselo dentro. Le persone che incontra lo guardano in modo strano: qualcuno lo evita, altri non sanno proprio come comportarsi. Antonino è sempre più smarrito e solo. Un giorno però Antonino incontra una persona speciale che gli fa capire l'unico modo per essere felice: tirare fuori la testa dal pentolino e usarlo per esprimere tutte le proprie qualità. Dietro Il Pentolino di Antonino, si cela la diversità, l'handicap, la difficoltà che può nascere da differenti situazioni della vita. Antonino e il suo piccolo pentolino riescono a commuovere e ad essere allo stesso tempo divertenti. Una storia sul significato della differenza e il valore della resilienza.

Note di regia: Il pentolino sbatte, fa rumore, dà fastidio. Antonino è senza parole! Ma d'altra parte che cosa si può dire? Bisogna invece fare qualcosa per dare un senso al suo ingombrante pentolino. Abbiamo voluto anche noi pulire lo spettacolo dall'ingombro di una parola che spesso rappresenta solamente un modo, più efficace del silenzio, di tacere.

Le parole non hanno il potere di superare, di disarmare la realtà! I gesti, le azioni... sì!

L'uso delle maschere ci ha permesso di valorizzare l'essenzialità del gesto.

Fondamentale per noi è stato creare una drammaturgia del corpo, giustificando tutto quello che accade in scena, allontanandoci da una semplice ricerca estetica.

D'altra parte, possiamo certamente parlare di «bellezza della diversità»: ma dobbiamo farlo staccandoci da ciò che appaga gli occhi.

È una bellezza che riguarda solo la profondità dell'anima!

È la bellezza del pentolino di Antonino... è davvero un regalo per tutti noi!!!

Stato dell'arte... almeno una parte... a Merate

RONZINANTE TEATRO – Merate (LC)

Ci si è lasciati con **RONZINANTE TEATRO** che avrebbe dovuto replicare il 28 febbraio, per i tanti meratesi che non avevano trovato posto al debutto, lo spettacolo **"Wannsee"** di Ivano Gobbato. Dopo un iniziale sconcerto e un tentativo, vano, di riprogrammare a breve i vari spettacoli ed eventi in calendario, Ronzinante Teatro sin dal 3 marzo ha cominciato ad approcciare con impegno la modalità online per proseguire la propria attività.

Senza perdersi d'animo l'associazione meratese ha da subito messo in campo tutte le sue forze proponendo in poco più di un mese e mezzo oltre 100 tra letture e racconti per bimbi, rubriche e sketch inediti per i più grandi, il tutto pubblicato sulla propria pagina Facebook seguita da oltre 3400 followers. Inoltre anche l'attività dei corsi teatrali non ha conosciuto sosta: bambini, adolescenti e adulti stanno tuttora partecipando ai corsi in modalità "online" con gli insegnanti che si sono messi a disposizione e hanno trovato i modi migliori per proseguire l'esperienza formativa.

Lorenzo Corengia e Emiliano Zatelli spiegano le ragioni di questo forte impegno intrapreso fin da subito:

«Il 22 febbraio eravamo in scena a Milano proprio in occasione della nostra prima partecipazione al Festival UILT Lombardia, con lo spettacolo "Camping" e già l'aria si faceva "pesante". Avevamo intuito che qualcosa sarebbe cambiato drasticamente. Ecco, non pensavamo così tanto. Per quanto riguarda l'ambito teatrale questa epidemia è e sarà decisamente grave e dannosa, e segnerà forzatamente un nuovo punto di partenza, soprattutto per chi di teatro ci vive.

Non è il nostro caso, certo, ma sicuramente vedere sospendere tutte le attività così improvvisamente, è stato un dramma anche per noi che viviamo con una passione assoluta l'impegno teatrale. Avevamo tante repliche in programma, un festival ai nastri di partenza, i nostri corsi di teatro che ci permettono di raggiungere tante persone di tutte le età.

Quindi, dopo poche telefonate tra i vari soci, abbiamo deciso che questo virus non ci avrebbe gettato a terra. Volevamo e vogliamo mantenere un legame costante con i nostri amici, sostenitori, con gli allievi dei nostri corsi; regalare a noi stessi dei momenti di svago per liberare la fantasia e frenesia durante questa clausura forzata; divertire e divertirsi come spesso abbiamo fatto durante i nostri spettacoli; realizzare, nel nostro piccolo, un semplice servizio di intrattenimento durante queste lunghe giornate. Riguardo alle varie discussioni che si stanno facendo intorno al futuro del teatro noi siamo ben consci che il Teatro, quello vero, non è sostituibile da video o da dirette streaming. Lo spettacolo dal vivo, quello che regala emozioni forti, quello che lascia l'amaro in bocca,



quello che fa scoppiare un fragoroso applauso, che sbellica dalle risate, che fa piangere, quello che per noi significa prove estenuanti, luci piene e soffuse, palchi impolverati, sudore per la tensione e i costumi, viaggi sul nostro furgone rosso per raggiungere nuovi teatri, le lezioni con i nostri allievi...tutto questo, sappiamo bene quanto ci manca. La nostra speranza, oltre ovviamente che questa situazione si risolva al più presto e con tanti risvolti positivi nel nostro modo di essere individui e comunità, è che questi brevi racconti che stiamo realizzando e pubblicando giornalmente sulle piattaforme social, facciano riscoprire a più persone possibili autori, romanzi, fiabe, raccolte, poesie che potranno ritrovare nelle biblioteche, nelle librerie o magari già oggi nei propri scaffali. Una cosa è certa: ci manca il Teatro, ma tanto. Speriamo che manchi tanto anche al pubblico e che, una volta che sarà tutto risolto, torni ancor più numeroso nelle sale. Perché attori in scena senza pubblico in platea non potrà mai essere teatro».

Per dovere di cronaca la compagnia meratese ha visto svanire 12 repliche tra marzo, aprile e maggio dei vari spettacoli in repertorio che avrebbero dovuto essere messi in scena in diverse regioni italiane, nonché un festival "nuovo di zecca" dedicato alla figura femminile che, con la collaborazione di diverse associazioni meratesi e con il contributo di diverse realtà commerciali, avrebbe portato 3 spettacoli a Merate nel mese di aprile. Inoltre è tuttora in fase di attenta valutazione l'organizzazione del 5° Festival Nazionale CITTÀ DI MERATE, in programma da ottobre 2020. Tante sono le risposte che si aspettano in materia di disposizioni sanitarie per luoghi come cinema e teatri. Nondimeno tanti dubbi sorgono circa la volontà delle persone di partecipare come pubblico agli eventi.

Ma si pensa anche in positivo: difatti per l'estate Ronzinante Teatro sta già valutando di organizzare qualche spettacolo all'aperto presso la propria sede e campus teatrali della durata di una settimana per bambini, il tutto, ovviamente, se le future disposizioni in materia di salute pubblica lo consentiranno. Insomma il motto della compagnia meratese in questi mesi è stato, come per tutti, "io resto a casa" ma "senza mai fermarsi"!

www.ronzinante.org
Facebook @RonzinanteTeatro

La quotidianità della mascherina

**MASCHERA E MASCHERINA
MANO E GUANTO**

**La consapevolezza e il superamento
del limite durante il Covid – 19**

Progetto ideato da **PIETRO ARRIGONI**

Corso di Public speaking rivolto a chiunque abbia necessità di relazionarsi con gli altri indossando mascherina e guanti.

Rivolto a manager, operatori di sala, addetti allo sportello, studenti, insegnanti, medici, infermieri, operatori commerciali.

Non è richiesta alcuna preparazione specifica, ma solo la necessità di ritrovare il piacere di «arrivare» al proprio interlocutore.

La MASCHERA impedisce il riconoscimento della persona che la indossa rendendo, in un certo senso inesistente la sua «personalità». Il GUANTO, poliedrico, come un attore, ha interpretato molti ruoli. Per capirne la forza e la capacità di stravolgere la vita sociale occorre ripercorrere la sua storia.

LA MASCHERINA TI OBBLIGA AD AVERE UNA COMUNICAZIONE ORDINATA.

LA QUOTIDIANITÀ DELLA MASCHERINA

Non sappiamo per quanto tempo dovremo indossarla, per un periodo di mesi o forse anni. Comunque un tempo abbastanza lungo da diventare un'abitudine o una moda. Parlare in pubblico al giorno d'oggi con la mascherina che ti fa appannare gli occhiali, rimbombare le parole, un dolore persistente dietro l'orecchio e il sudaticcio dei guanti monouso. Allora ho deciso di mettere in cantiere un **nuovo e singolare corso per tutti coloro che devono parlare in pubblico.**

L'OBIETTIVO DEL CORSO: attraverso la presentazione di materiale riguardante il significato antropologico e rituale della maschera nella storia dell'uomo con esercitazioni mirate al nuovo uso della voce e parola, cercheremo il "possedimento" della mascherina che, per il tempo che viene indossata diventa responsabile del comportamento oggettivo del corpo di cui momentaneamente si serve.

INFO: tel. 329 6635335

e-mail: info@pietroarrigoni.com

oppure presso la sede di Via Roma, 9 – Brescia
www.strdipietroarrigoni.it/public-speaking



UILT LOMBARDIA



▲ **"Il Reverendo"** di Luigi Lavorenti. Regia di Lello Chiacchio.
Centro di Cultura Teatrale **SKENÉ** – **Matera**
www.skeneteatro.it

IL MARE RACCONTA IL DELOCALIZZATO E IL REVERENDO

LA VETRINA TEATRALE DI SKENÉ
A CASA CAVA – MATERA

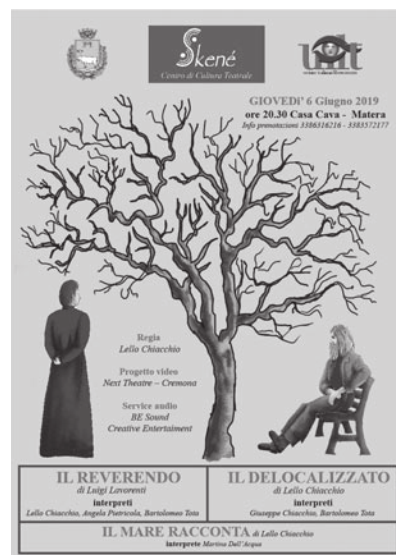
Nella splendida cornice di **Casa Cava**, nel Sasso Barisano, il Centro di Cultura Teatrale **SKENÉ** di **Matera** ha proposto tre rappresentazioni teatrali concentrate in una sola serata: **"Il mare racconta"** e **"Il delocalizzato"**, entrambi di Lello Chiacchio e **"Il reverendo"** di Luigi Lavorenti. Lo spettacolo è stato realizzato con la regia di **Lello Chiacchio**.

Le tematiche affrontate in questa vetrina teatrale, vertono sull'amore per la natura troppo spesso trascurata e oltraggiata, sull'amore per gli emarginati considerati "degrado sociale" e su un amore puro e disinteressato non percepito come tale.

La prima storia che vi raccontiamo narra dell'incontro di una ragazza con il mare che ama più di ogni altra cosa perché quando si trova al suo cospetto si sente leggera come l'aria e sogna voluttà vaste, ignote, mutevoli, di cui lo spirito umano non conosce il nome.

La seconda storia narra di un uomo che vede la sua vita distrutta nell'arco di un mattino quando giunto davanti al cancello della fabbrica, dove lavora, trova un cartello con su scritto delocalizzazione. Da quel momento in poi assumerà o meglio gli faranno assumere il nome dell'eroe omerico Ulisse: Nessuno.

UILT BASILICATA



Il terzo momento è la storia di una donna matura che "sfida" con cuore innamorato il Reverendo della sua parrocchia, disponibile ad affrontare e risolvere i problemi dei suoi fedeli. Inizia così una relazione interumana fra i due personaggi, sullo sfondo degli inevitabili commenti della gente, che affiorano per il tramite del sagrestano. Vincerà la fede sulle tentazioni o prevarrà l'istinto dell'uomo? Riso, sorriso e riflessione ci accompagneranno in questo nostro viaggio.

UILT FRIULI VENEZIA GIULIA

Il Centro Studi **UILT FRIULI VENEZIA GIULIA** ha attivato un corso sul tema della **FISCALITÀ DELLE ASSOCIAZIONI TEATRALI** diretto da **Jimmy Baratta**, fiscalista e socio UILT. Dopo un primo incontro in una sede fisica, il corso si è immediatamente interrotto in seguito all'inizio dell'emergenza Covid-19: dopo un periodo di attesa e verificata la disponibilità dei partecipanti, si è deciso di riprendere il programma utilizzando gli strumenti del web attraverso la modalità della videoconferenza. L'iniziativa si è poi conclusa il 14 maggio con un'ottima partecipazione di iscritti e con un assai rilevante interesse nei confronti del tema, fattori che suggeriscono l'ipotesi di poter ripetere l'esperienza via web, con la consapevolezza però che solo programmi formativi di questo genere si prestano a tali modalità. L'utilizzo dei suddetti strumenti di comunicazione tecnologica non sembrano finora adattabili al "fare teatro", ma la disponibilità alla sperimentazione e lo spirito d'iniziativa dimostrato dalle compagnie potrebbero suggerire altre opportunità su aspetti formativi dell'associazionismo che non richiedano il contatto tipico del teatro, comunque irrinunciabile.

La UILT FRIULI VENEZIA GIULIA non è certamente l'unica realtà che offre, attraverso uno scambio collaborativo, il proprio sostegno al

volontariato, ma riteniamo comunque innovativa la forma proposta ad inizio 2020 al territorio pordenonese e regionale: in occasione del **Festival Regionale UILT FVG** che ha selezionato le proposte finaliste per il Festival Nazionale UILT, tre associazioni con finalità benefiche – **AIL PORDENONE**, **ASS.NE ERIKA FOREVER** e **CASA DEL VOLONTARIATO DI SACCILE** – sono state coinvolte nelle quattro serate del Festival (venerdì 10, sabato 11, venerdì 17 e sabato 25 gennaio a Pordenone, presso l'Auditorium San Giuseppe). In ogni serata era presente un'associazione che si è occupata di fare da "padrona di casa" invitando ed accogliendo il pubblico, presentando la sua attività e raccogliendo le libere offerte dei presenti.

L'iniziativa, che promette di crescere nel futuro, ha indubbiamente colpito nel segno: già altre associazioni con simili finalità vorrebbero accodarsi per le edizioni future del Festival. Crediamo che le nostre risorse siano ben investite, anche nel rispetto delle finalità sociali della UILT, e contiamo che per il futuro anche gli enti pubblici interessati troveranno un'opportunità, un formato già pronto per "diffondere il verbo".

ANDREA CHIAPPORI

Centro Studi UILT Friuli Venezia Giulia



UILT ABRUZZO

Il Covid 19 ha danneggiato gravemente anche noi, praticamente ci ha messi in ginocchio, ma non sul piano economico, sul quale non nutrivamo aspettative, ma sul piano della diffusione del teatro, dell'ampliamento della socializzazione con il pubblico e della sensibilizzazione delle varie istituzioni.

Ci eravamo prefissati, come **UILT Abruzzo**, di portare il Teatro in posti in cui lo conoscevano poco o per niente, di proporre allestimenti semplici, nel senso di poco complessi, ma fatti bene, con cura, con amore, ma soprattutto con tanta passione. Ci siamo recati in un quartiere abitato principalmente da persone anziane, che ci hanno accolti con gioia e sorriso, hanno apprezzato l'iniziativa e stavano aspettando la replica nelle prime settimane di luglio. Parlo della rassegna estiva **MESSA IN... SCENA** nel cortile e sul sagrato della Chiesa Cristo Risorto di Pescara, zona stadio, andata in scena l'estate scorsa con tre serate stupende (la quarta ce l'ha bloccata la pioggia). Avevamo già programmato la replica 2020, ma siamo fermi e difficilmente ce la faremo.

La stagione teatrale **TE A TEATRO**, già alla seconda edizione, l'abbiamo dovuta interrompere. Offrire tè, cantuccini e sorriso a tutti gli spettatori prima dell'inizio e lasciare nei loro cuori tanta gioia e divertimento alla fine è impagabile e soprattutto stabilisce un'empatia spontanea e contagiosa. Questa manifestazione si svolgeva in un teatro parrocchiale (San Giovanni Battista e San Benedetto Abate di Pescara, zona Colli) ed era frequentata da

persone principalmente mature, principalmente donne. Il gradimento era alle stelle ed anche le presenze lievitavano, fino a diventare un'abitudine sana e piacevole. Abbiamo dovuto rinunciare a quattro spettacoli.

Ma quella che più ha toccato il nostro cuore è stata la rassegna **DOMENICA A TEATRO**, organizzata dalla Pro Loco di Roccamorice, paesino collinare dell'entroterra pescarese, con la collaborazione della UILT Abruzzo. Quattro appuntamenti scaglionati da dicembre 2019 ad aprile 2020, in un teatrino con palco, sipario ed 80 posti a sedere. Presenze in crescendo: primo appuntamento 40 spettatori, secondo appuntamento 63, terzo appuntamento pienone 80 spettatori, l'ultimo è saltato, ma si prospettava di aggiungere altre sedie. All'inizio di ogni spettacolo il presidente della UILT Abruzzo salutava il pubblico, illustrando il progetto, alla fine lo stesso presidente salutava uno per uno tutti gli spettatori, invitandoli col sorriso ad essere presenti al successivo appuntamento. Una piccola notazione di pregio: la Pro Loco era composta quasi esclusivamente da gentili signore, con particolare riferimento a Rossella e Pamela. Un grazie di cuore a Elio e Vincenzo che hanno curato per gli spettacoli andati in scena scenografia e impianto audio e luce. Naturalmente la nostra speranza è quella di riprendere al più presto possibile le nostre iniziative, anche perché abbiamo in mente di ampliare la platea dei paesi e zone coinvolte.

CARMINE RICCIARDI
Presidente UILT Abruzzo

ROCCAMORICE
PRO LOCO

domenica a teatro:
sala teatrale don donato
bianco alle ore 17.30

15 dicembre "cielo, mio marito!"
12 gennaio "lu lett tonn de la cummar"
1 marzo "sta rmini zì rocche"
19 aprile "quand n'po fa nu zocche d'evi"

costo biglietto 5€ per serata
info: pro-locoroccamorice



UILT UMBRIA

In ricordo di Francesco Valli

La UILT UMBRIA oggi piange un amico, un artista, un uomo che tanto ha dato alla sua città. Francesco Valli.

Protagonista assoluto del teatro dialettale ternano, capace fino all'ultimo di catturare l'amore e l'ammirazione del pubblico, ha fatto divertire, emozionare e commuovere intere generazioni.

Un tesoro davvero prezioso. Non è certo stato solo "Lu paciarellu". Per Francesco recitare è stato un bisogno, come quello di amare o mangiare. È stato un pezzo importante del nostro vernacolo, una persona molto sensibile, un attore che non recitava ma diventava "quel personaggio" grazie alla sua invenzione, creatività, improvvisazione. In giovinezza fu corteggiato dalla grande città, Roma, che lo voleva attore non solo dialettale ma lui stupì tutti rifiutando, per restare a regalare emozioni principalmente alla sua cittadinanza, nella sua lingua. Nonostante ciò, e senza snobismi nei confronti del vernacolo, quando vedevi sul palco Valli, lo capivi subito che non era un semplice attore dialettale ma un attore a tutto tondo, con i suoi tempi perfetti, con la capacità, anzi la ricerca dell'improvvisazione, con la sua innata simpatia e con la classe di cui vi parlavo prima. Vederlo a teatro o sentirlo raccontare la sua vita è sempre stato emozionante, ci ha regalato arte, bellezza, cultura, divertimento. Anche nei suoi silenzi riusciva a trasmettere ed insegnare moltissimo perché lui era attore, in privato e sulla scena, capace di far emozionare chi lo guardava e lo ascoltava. E se nel far questo, riusciva anche a far scendere una lacrimuccia allo spettatore, si può dire che era riuscito nel suo intento.

Grazie Francesco, non ti scorderemo mai!

UILT LAZIO

In ricordo di Mario Serpillo

Abbiamo appreso con dolore la notizia della scomparsa ad aprile di Mario Serpillo della compagnia LORO DI NAPOLI di Aprilia (LT), che ci ha lasciati a 57 anni dopo circa un mese di battaglia contro il coronavirus. Tutta la UILT Lazio ricorda con grande affetto la sua simpatia, il suo carisma e le sue doti umane ed artistiche, ed è vicina a famiglia, amici e compagni di teatro.

Mario lo abbiamo conosciuto alle nostre riunioni della UILT LAZIO, alle quali non mancava mai insieme alla sua compagna di vita e di teatro Menita Carozza, e agli altri amici della sua associazione.

Ti ricordiamo così, al nostro ultimo incontro a gennaio al Circolo La Traccia di Roma, dove sei arrivato con la tua grande energia, il sorriso aperto, nella voce il tono di chi diventa subito un amico.

Ciao Mario!



II Edizione Festival UILT Trentino

Il Consiglio Direttivo e il Centro Studi della UILT Trentino, in occasione delle selezioni regionali per il V Festival Nazionale UILT, hanno organizzato la **II edizione del Festival UILT Trentino**, anche con l'intento di proseguire nel percorso di visibilità per tale realtà federativa locale di recente costituzione, dando spazio agli spettacoli presentati dalle compagnie affiliate sul territorio trentino. Quattro le compagnie che tramite bando regionale hanno animato, a cadenza settimanale di venerdì sera presso il Teatro Comunale di Gardolo a Trento, il cartellone del Festival, apertosi il 10 gennaio con la commedia surreale *Una storia assurda* (testo e regia di Michele Torresani), portata in scena dalla COMPAGNIA DEI GIOVANI, in concomitanza con la prima assemblea elettiva della UILT Trentino, seguita al primo mandato triennale fondativo e impreziosita dalla gradita presenza del presidente nazionale Paolo Ascagni. Il Festival è proseguito il 17 gennaio con la compagnia CASSIEL PROJECT in scena con la riedizione aggiornata, a dieci anni dal debutto, dello spettacolo musicale sulle radici e alla ricerca dell'unità d'Italia *Cercando Totò*, scritto e diretto da Rocco Sestito. Il terzo appuntamento del 24 gennaio ha visto protagonista il GRUPPO TEATRALE GIOVANILE di Roncegno Terme, che ha divertito con la sua commedia *Una proposta... indecente?!*, per chiudersi poi il 31 gennaio con lo spettacolo *Stasera ... impro!* degli IMPROVEDIBILI.

Al termine del Festival la giuria tecnica, composta dall'attore e regista Michele Pandini, dal direttore artistico della stagione del Teatro Puccini di Merano Alfred Holzner e dall'attrice e formatrice Martina Lazzari, ha assegnato il premio come Miglior Spettacolo, consentendo di accedere alle selezioni per la fase nazionale del Festival che si terrà in Sicilia a Campobello di Licata, alla compagnia CASSIEL PROJECT per *Cercando Totò*, «per aver saputo proporre un viaggio attraverso un secolo e mezzo di storia dell'Italia del sud, costruendo uno spettacolo teatrale avvincente e capace di catturare l'attenzione dello spettatore con una sinergia tra interpretazione e accompagnamento musicale che crea un'atmosfera nella quale si naviga in leggerezza, malgrado l'impegnativo tema affrontato». Lo spettacolo è stato anche premiato con il riconoscimento di Miglior Regia a Rocco Sestito «per aver costruito un sapiente connubio di musica e parola, realizzando con semplicità di elementi un appassionato viaggio nel tempo...al di fuori del tempo» e di Miglior Interprete Maschile a Vito Catanzaro che con «personalità, padronanza scenica e intelligenza interpretativa ha saputo catturare in modo astuto l'attenzione dello spettatore, accompagnandolo con passione ed entusiasmo», ben coadiuvato in particolar modo dal vocalist della band che ha interpretato dal vivo lo spettacolo Denis Cappelletti, al quale la giuria tecnica ha voluto assegnare una Menzione Speciale per «essere riuscito a trasmettere

UILT TRENTINO



Lo spettacolo vincitore "**Cercando Totò**" di CASSIEL PROJECT.

l'anima pulsante di un popolo attraverso la sua voce, arrivando dritto al cuore del pubblico: intenso, viscerale, sincero». Altro riconoscimento speciale «per il grande affiatamento, la complicità di gruppo e la capacità di mantenere sempre desta l'attenzione dello spettatore con ritmo e allegria» è stato attribuito dai giurati tecnici alle attrici del GRUPPO TEATRALE GIOVANILE di Roncegno Terme per il Miglior Cast (tutto al femminile), che si è aggiudicato anche il Premio del Gradimento del Pubblico. Il premio individuale per la Miglior Attrice, «avendo interpretato il suo personaggio con naturalezza e disinvoltura coinvolgendo nella storia e rivelandosi credibile nel trasmettere al pubblico i diversi stati d'animo rappresentati», è stato assegnato a Stefania Tarter della COMPAGNIA DEI GIOVANI. La giuria giovanile, presieduta da Edin Kovacevic, ha ritenuto *Cercando Totò* il Miglior Spettacolo Giovanile «per aver tracciato un profilo dell'Italia diverso, pieno di vicende di dolore e ingiustizie, alla ricerca di un'unità che ha portato vantaggi solo alle regioni del Nord, con un invito a riflettere sulla storia del nostro Paese oltre i libri di storia, partendo da storie di resistenza e lotta civile», spettacolo per il quale ha deciso di assegnare anche il riconoscimento di Miglior Interprete Giovanile Maschile a Vito Catanzaro, per «aver saputo collegare l'animo dei giovani a quello della storia con identità e pregiudizi che invadono la società di oggi come quella di allora, facendo oscillare il suo personaggio tra ingenuità e momenti di piena consapevolezza nei quali è riuscito a mandare un messaggio e ad avvicinarsi al pubblico in modo contemporaneo». Alice Piffer della COMPAGNIA DEI GIOVANI è risultata infine la Miglior Interprete Giovanile Femminile per «l'abilità nel recitare il ruolo di un personaggio giovane dal comportamento comico, ma allo stesso tempo tragico e incompreso, nella situazione problematica che ha cercato goffamente di nascondere».

Free Theatre at The Social Stone

Nell'ambito delle nuove iniziative promosse in questo primo triennio di attività la UILT Trentino ha organizzato la **terza edizione di Free Theatre at The Social Stone**, innovativa stagione sperimentale di aperitivi e cene teatrali con l'obiettivo di creare occasioni di incontro col pubblico, diverse rispetto alle situazioni più classiche. Il cartellone, teatralmente diviso in 2 atti (uno autunnale e uno primaverile) ha visto infatti alternarsi a cadenza mensile nelle serate di venerdì e sabato sera negli spazi del *The Social Stone* (locale ad orientamento socio-culturale gestito a Trento da Mauro Borriello) ben 5 proposte. Ha inaugurato con un pizzico di pepe la terza edizione di questa particolare stagione la compagnia tutta al femminile di Roncegno Terme. Le ragazze del GRUPPO TEATRALE GIOVANILE hanno interpretato le vicende di quattro simpatiche amiche, ognuna con le proprie passioni e piccole manie, che nel tentativo di risolvere le sorti della loro improbabile agenzia d'animazione per bambini, tra risate e note canzoni si sono ritrovate a decidere se accettare o no una proposta... equivoca, trascinandoci nello spassoso vortice di *Una proposta... indecente?!* Ad ottobre è stata la volta della compagnia che è stata sempre presente in tutte le tre edizioni, gli IMPROVEDIBILI, con il rodato format *Stasera... impro!* Uno spettacolo mai visto prima e irripetibile, creato attraverso la stretta collaborazione di un affiatato gruppo di attori e una fantasiosa spontaneità. Giochi teatrali costruiti con la complicità

del pubblico e improvvisazioni ispirate dagli spunti degli spettatori sono sfociati in storie surreali di insoliti quanto divertenti personaggi! Il primo atto si è chiuso a novembre con LA LUNA VUOTA che ha proposto il divertente spettacolo dai tratti noir *Dodo*. All'indomani della morte di un avvocato, i suoi amici si sono ritrovati per scriverne l'elogio funebre, ispirandosi ai lieti momenti trascorsi insieme. Tra memorie scabrose, momenti d'imbarazzo e colpi di scena, si è sviluppata un'originale commedia a tinte surreali gustata tutto d'un fiato, rimanendo spiazzati, ma sistematicamente divertiti! Il secondo atto ha aperto con un ritorno a grande richiesta della compagnia gli IMPROVEDIBILI, che hanno concesso un felice e partecipato bis di *Stasera ... impro!* Appuntamento a febbraio con il suggestivo spettacolo *La Musa*. Una giocosa opera scritta da Iddo Netanyahu, fratello del premier israeliano, messa in scena per la prima volta in Italia dalla compagnia trentina CASSIEL PROJECT con quattro protagonisti: Bacco, Bach, convocato dal dio per farsi confessare il segreto del genio creativo, il vino e, a shakerare per bene il tutto, una groupie presente fra il pubblico! Con quest'ultimo spettacolo s'è conclusa, anzitempo causa Covid, la manifestazione che avrebbe previsto ad inizio marzo uno spettacolo ispirato proprio al locale che ci ospita: *Tre donne... al Social Stone!* Un'iniziativa ricca e variegata che si è riusciti comunque a sviluppare quasi per intero, fornendo nuovi stimoli e rimandi per il suo sviluppo, nella speranza di poter progettare appena possibile la prossima edizione del **Free Theatre at The Social Stone!**

C'è una storia nella vita
di tutti gli uomini.

William Shakespeare

con il tuo 5 per mille possiamo
continuare a raccontarla insieme



Per destinare all'Unione Italiana Libero Teatro il 5 per mille delle tue imposte sui redditi
basta mettere la tua firma e il codice fiscale della U.I.L.T.

C.F. 03003230582

NOTIZIE U.I.L.T.

numero 1

Gennaio 1996

SCENA

NUMERO



di tutto voi
per un 19
grandi
dero sotto
scia e s
uscita di que
T. Umbria, div
ostro "bo
nale
interno, il n
di rifer
Com
pagnie: su q
dovr
dell'Unione
però, ch
gnia
deve darsi d
inviare
attività organ
ulle prop
duzioni e s
riten
agli amici a
U.I.L.T.
ranza è u
mesi e que
sibile solo g
interventi.
rerà la pubb
notiziario, m
potrà certo "inventario"
gerlo da solo. Vi invito a prendere subito contatti
con lui...E, per favore, non fate come con Hystrio:
per riempire quelle due pagine, così importanti,
Giuseppe Costantino ha difficoltà a reperire le
notizie da pubblicare.

Personalmente approfitto subito di questo spazio
per fare il punto della situazione relativa a
di gestione che si concluderà nella primavera
questo 1996. Tre anni fa eravamo 48 Compagnie;
oggi, fine 1995, siamo 122; per il 1996 abbiamo

speranza di crescere ancora e superare abbondantemente le 150 Compagnie. Basterebbero questi dati per dire che è stato fatto un buon lavoro; abbiamo cercato di capire e risolvere i problemi di

forze, alla mancanza, al con
delle idee utopiche
trovare ammirevoli.

ancora siamo par
svolta decisiva ed un nuovo impulso alla nostra
Unione; di fornire quanti più servizi possibili alle
Compagnie. Sull'esperienza positiva della UILT-

Campania, ci siamo
zione di un decentram
vicinas
altà
e al
se
ne-
vita
offre
che
a, ch
ta
a
Com
ti
no tr
impo
le

azioni nazionali)
oni regional
TrentinoAlto
- Umbria - Campania
la UILT Marche e Lazio
a forn
ire, attraverso il tesseramento Arci-Nova, una val
-da copertura assicurativa sia alle Compagnie che
ai singoli associati. Attraverso l'abbonamento a

"Hystrio", la prestigiosa rivista edita da Ricordi, e
alle pagine a nostra disposizione, abbiamo cercato
offrire un rapporto con il teatro a "tutto tondo";
quest'anno recupereremo anche l'abbonamento
rivista da sempre a noi vicina: "Ridotto",
dalla SIAD. Ricordando a tutti che è sempre a

segue in seconda pagina



unione italiana libero teatro

All'interno: pag. 3, rapporti internazionali - pag. 4, la guida del teatro amatoriale,

PROSSIMA USCITA!

