

SCENNA

82

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





www.uilt.it

Sede legale:

via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.989371
info@uilt.it

CONSIGLIO DIRETTIVO

Presidente:

Antonio Perelli
via Pietro Belon, 141/b - 00169 Roma
cell. 339.2237181; presidenza@uilt.it

Vicepresidente:

Paolo Ascagni
via dei Burchielli, 3 - 26100 Cremona
cell. 333.2341591; paoloasca@virgilio.it

Segretario:

Domenico Santini
strada Pieve San Sebastiano, 8/H - 06134 Perugia
tel. 0744.989371; cell. 348.7213739
segreteria@uilt.it

Consiglieri:

Antonio Caponigro
via Carriti, 18 - 84022 Campagna (SA)
cell. 339.1722301
antonioacaponigro@teatrodeidioscuri.com

Loretta Giovannetti

via S. Martino, 13 - 47100 Forlì
cell. 348.9326539; grandimanovre@libero.it

Mauro Molinari

via Cardarelli, 41 - 62100 Macerata
cell. 338.7647418; mauro.molinari70@gmail.com

Gianluca Sparacello

strada del Carossio, 20 - 10147 Torino
cell. 380.3012108; sparacello@gmail.com

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

Presidente Collegio dei Proibiviri:

Antonio Sterpi
via Ugo Foscolo, 20 - 62100 Macerata
cell. 345.3416197; asterpi58@gmail.com

Presidente Collegio dei Revisori dei conti:

Emma Paoletti
piazza Massa Carrara, 6 - 00162 Roma
tel. 06.86322959; emma.paoletti@libero.it

CENTRO STUDI

Direttore:

Flavio Cipriani
Voc. Santicciolo, 1 - 05020 Avigliano Umbro (TR)
tel. 0744.934044; cell. 335.8425075
ciprianiflavio@gmail.com

Segretario:

Giovanni Plutino
via Leopardi, 5/b - 60015 Falconara Marittima (AN)
cell. 333.3115994; csuilt_segreteria@libero.it



SCENA⁸²



IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE	3	L'INTERVISTA	21
L'ANGOLO DEL PRESIDENTE	4	GIANNI CLEMENTI	
MICHELE MONETTA	5	PENSIERO E CULTURA	24
INCONTRO COL MAESTRO		DELLA DANZA CLASSICA	
MOVIMENTO SCENICO	9	IL GERIONE	29
UNA PROPOSTA DI STUDIO		TEATRO EDUCATIVO	
► L'INSERTO		TEATRO E SCIENZA	30
TRACCE: STUDIO-OSSERVATORIO		CRIMINI E MAGIE	
SUL TEATRO CONTEMPORANEO		LIBRI & TEATRO	31
LA TAVOLA ROTONDA		TEATRO IN LINGUA	33
LA MASCHERA NEUTRA	11	FESTIVAL MONODRAMA	35
PRIMA DI OGNI TUTTO		DULCAMARA: ROSARIO GALLI	36
LE ATTRICI DEL '900	14	PREMIO FERSEN	37
MARTA ABBA		L'OPINIONE	38
L'APPROFONDIMENTO	17	NEL MONDO	40
«J'ACCUSE»		ARTISTICA-MENTE	42
NOTIZIE DALLA SEGRETERIA	19	UILT	43
INCONTRI CON LI YU	20	ATTIVITÀ NELLE REGIONI	

SCENA n. 82 - 4° trimestre 2015

ottobre-dicembre
finito di impaginare il 20 dicembre 2015
Registrazione Tribunale di Perugia
n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

Responsabile editoriale:

Antonio Perelli, Presidente UILT

Comitato di Redazione:

Lauro Antoniucci, Paolo Ascagni, Antonio Caponigro,
Flavio Cipriani, Enzo D'Arco, Gianni Della Libera,
Moreno Fabbri, Francesco Faccioli, Antonella
Giordano, Giovanni Plutino, Francesca Rossi Lunich

Rubriche:

Daniela Ariano *Libri&Teatro*, Andrea Jeva *L'Opinione*,
Anna Maria Pisanti *L'Intervista*, Quinto Romagnoli
Nel Mondo, Giulio Toffoli *Incontri con Li Yu*

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Editing: Daniele Ciprari

Direzione:

Via della Valle, 3 - 05022 Amelia (TR)
tel. 0744.989371
scena@uilt.it

Grafica e stampa: Grafica Animobono s.a.s. - Roma

Copia singola: € 7,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 20,00

DI STEFANIA ZUCCARI

LA BELLEZZA SALVERÀ IL MONDO?



Una frase che sentiamo ripetere molto spesso, ma alla quale non è facile trovare una risposta. In un periodo di crisi come quello che stiamo attraversando, crisi soprattutto di fiducia e di valori ai quali ispirarsi, la Bellezza costituisce *un comune denominatore* a cui fare riferimento, e che ci coinvolge in un unico sentimento: da qui la possibilità che costituisca *un'ancora di salvezza* che sarebbe riduttivo ricercare soltanto nei beni materiali che tutti i giorni scorrono sotto i nostri occhi, anche se ci affascina: dal patrimonio culturale costituito da architetture di eccellenza ai paesaggi, dal design alle opere d'arte di pittori e scultori, dal cinema al teatro, alla letteratura.

Forse è in quel sentimento che provava Fiodor Dostoevskij, il celebre romanziere russo, quando andava almeno una volta all'anno a vedere la bellissima Madonna Sistina di Raffaello e restava in contemplazione a lungo di quella splendida immagine. Malgrado i suoi romanzi spesso descrivano le perversioni dell'animo umano, ci ha lasciato la famosa frase «*La bellezza salverà il mondo*», pronunciata dal principe Miškin ne "L'Idiota", ma che per sé sola vive e si tramanda.

La Bellezza rappresenta un valore in se stessa, non è utilitarista e come tale dobbiamo viverla, anche in un mondo come è attualmente il nostro. Nella sua origine sanscrita *Bet-El-Za* vuol dire «*il luogo dove Dio brilla*». Infatti ha la capacità di fermare per un attimo indefinito il nostro tempo e di riconciliarci con il mondo.



STEFANIA ZUCCARI

Giornalista iscritta all'ODG del Lazio, è stata una delle firme della prestigiosa rivista "Primafila" di Nuccio Messina, che ne ha guidato i primi passi nel settore dell'informazione sullo spettacolo dal vivo, e con il quale ha fondato la rivista "InScena" di Gangemi Editore, insieme ad altri redattori e giornalisti dello storico periodico. Attiva nel settore della comunicazione, collabora con varie testate e produzioni editoriali.

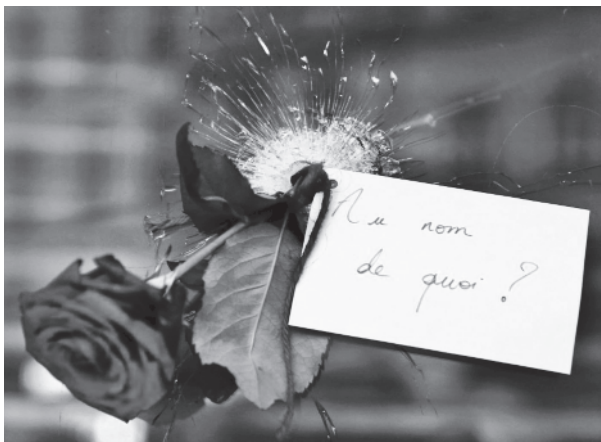
Materiali per la stampa, testi, immagini, progetti e notizie, oltre a suggerimenti e suggestioni possono essere inviati almeno un mese prima della pubblicazione alla mail della Direzione: scena@uilt.it
La scadenza per l'invio è l'ultimo giorno di: febbraio, maggio, agosto, novembre.

◀ Foto nel sommario: Rassegna IL GERIONE; Allievi del Master UILT con Michele Monetta; Compagnia OTTOVOLANTE; Progetto "Le Case dimenticate dalla e della cultura".
In Copertina: "Under" della Compagnia GRANDI MANOVRE di Forlì con Francesca Fantini e Massimo Biondi, regia di Loretta Giovannetti (foto di Davide Curatolo).

L'ANGOLO

DI ANTONIO PERELLI

PRESIDENTE UILT



Care amiche e cari amici dell'Unione, già pronto l'articolo per questo numero di Scena, sono accaduti i gravi fatti di Parigi: non posso quindi esimersi dal commentarli sostituendo con queste righe quelle precedenti. Al di là della enormità della violenza messa in atto dai terroristi e dalla loro efferatezza, c'è un altro dato che fa tristemente meditare sulla loro premeditazione, cioè la scelta dei luoghi dove hanno colpito: uno stadio, un ristorante ed un teatro. E se allo stadio il loro piano criminale è stato eluso, in un ristorante ma soprattutto nel teatro Bataclan si è compiuta una vera e propria strage, con 98 spettatori uccisi a sangue freddo. Uno stadio ed un teatro, da sempre luoghi deputati allo svago e all'incontro di più persone, l'uno per gli spettacoli sportivi, l'altro per quelli più artistici. E spettatori innocenti di un concerto musicale sono divenuti vittime di spietati carnefici. Non credo che la scelta di questi luoghi da parte di questi assassini-suicidi sia stata dettata solo da un computo numerico e quindi dalla probabilità di trovarvi un più elevato numero di persone: l'intenzione era anche quella di colpire nei luoghi simbolo del "nostro" stile di vita, certamente francese ma sicuramente europeo. Infatti la moderna cultura francese (ed europea) ha fatto degli eventi sportivi, dei concerti musicali, dei ristoranti e delle rappresentazioni teatrali i classici luoghi d'incontro per il divertimento: ma solo il teatro, e noi lo sappiamo bene, è anche crescita culturale, è approfondimento, è ragionamento, è capacità di scavare nelle cose del mondo con lucida ironia e di mettere a nudo la realtà anche e soprattutto quando questa si manifesta diversa dalla sua vera essenza. Certo, in quei tragici momenti al Bataclan stava suonando una band, ma credo che se gli assassini si fossero trovati di fronte alla rappresentazione di una commedia la loro volontà di colpire sarebbe stata la stessa. Un altro elemento di tragica riflessione è dettato dalla giovane età media delle vittime e dei loro carnefici: giovani che hanno ucciso altri giovani, dimostrazione del degrado morale della nostra intera umanità che lascia senza parole e che suona come una sconfitta soprattutto per la nostra generazione, dal momento che l'odio, il fanatismo e i grandi interessi economici cresciuti sulla vendita delle armi e del petrolio hanno prevalso

e temo prevarranno ancora su ogni possibile ricerca di soluzioni pacifiche e civili delle contrapposizioni e dei conflitti. Un po' di tutti noi, un po' della nostra cultura e della nostra libertà è stato ucciso al Bataclan: ecco perché la nostra reazione dovrà essere seria, profonda, articolata, duratura. Credo che non basteranno le inevitabili operazioni militari "di ritorsione" in Siria: la Francia – e tutta l'Europa con lei, dunque anche noi – dovrà ripensare anche e soprattutto ad una "strategia interna", capace di non far rivoltare contro di sé questi suoi "figli – od ospiti – ribelli" pervasi da un fanatismo religioso e politico senza precedenti.

Nella grande tristezza di questi giorni il futuro ci appare nebuloso ed incerto: ma non dobbiamo, non possiamo scoraggiarci e farci prendere dalla paura fino al punto da cambiare radicalmente il nostro stile di vita! Certo noi europei dovremo riflettere su una realtà diversa da quella di ieri e sicuramente compiere uno sforzo di ripensamento dei nostri valori alla luce di questi eventi, ma resto sempre più convinto che comunque, contro ogni abbruttimento della razionalità (povero Voltaire, per ironia della sorte titolare della via dove si trova il Bataclan, se vedesse ora la sua Francia, vittima di quel fanatismo da lui sempre deprecato), contro ogni degrado morale e contro ogni attacco alla convivenza civile, al di là di tutti i provvedimenti che potranno e dovranno prendere i singoli Governi, sarà compito di tutti noi (che nonostante tutti i nostri – tanti – nemici crediamo ancora nella cultura, nell'arte, nella bellezza, nel teatro espresso nella sua forma più spontanea e disinteressata) continuare a lavorare come abbiamo sempre fatto! Anzi, da domani, con maggiore determinazione, con in più la consapevolezza che provare ad innalzare il livello culturale ed artistico del teatro non professionistico e di conseguenza della nostra nazione non sarà soltanto provare a concretizzare lo scopo per cui esiste la nostra Unione, ma anche quello di aiutare l'intera cultura europea ed occidentale a ritrovare se stessa attorno a quei valori di libertà, di eguaglianza e di fraternità di cui proprio la Francia, nonostante tutto, è da sempre il simbolo.

ANTONIO PERELLI

MASTER UILT

DI FRANCESCA ROSSI LUNICH

INCONTRO CON IL MAESTRO MICHELE MONETTA

Regista, attore, drammaturgo e pedagogo.
Incontrare il Maestro Michele Monetta è come intraprendere
un viaggio nella storia del teatro alla scoperta dell'ingegno,
dell'impegno, della passione e della tensione artistica dell'uomo
nel suo incontro con la "Bellezza".



Centro Studi UILT - Master Nazionale
IL REGISTA PEDAGOGO E IL '900 COME TRADIZIONE
dal 18 al 20 settembre 2015 - Amelia (TR)
docente Michele Monetta - direttore artistico dell'ICRA Project
[Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore]

Michele Monetta ha coniugato gli studi artistici-figurativi e quelli in architettura, all'Università di Napoli Federico II, sviluppando sin dagli esordi un interesse per la scenografia, per lo studio del corpo e del movimento nello spazio. In seguito, ci sono state le lezioni di dizione, clown e pantomima a Roma, al *MimoTeatroMovimento*, e successivamente Parigi, per circa tre anni, dove ha studiato *mime corporel* con il Maestro Étienne Decroux, perfezionandosi contemporaneamente all'*École de Mime Corporel Dramatique de Paris*, con i maestri Steve Wasson e Corinne Soum, e frequentando negli stessi anni l'*École Nationale du Cirque Fratellini* per la danza, l'equilibrio e il clown. Dal 1976 ad oggi Michele Monetta è stato regista, attore, mimo e coreografo in produzioni teatrali di testi di Goldoni, Gozzi, Piron, Beckett, Rodari, Lorca, Rilke, Petrolini, Compagnone, Artaud, Scabia, Majakovskij, e in opere musicali di Stravinskij, Rossini, Offenbach, Mozart, Cimarosa, Paisiello, Jommelli, Donizetti, Pergolesi, Monteverdi, Lucchetti, Banchieri. Ha lavorato con registi quali: Vera Bertinetti, Giacomo Battiato, Giancarlo Cobelli, Ruggero Cappuccio, Ugo Gregoretti, Peter Clough, Ken Rea, Dino Partesano, Constantin Costa-Gavras, Mariano Rigillo, Lorenzo Salvetti; e con i musicisti Salvatore Accardo, Riccardo Muti, Roberto De Simone.

Nel 1999 è co-fondatore e co-direttore, insieme a Lina Salvatore, del **Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore (ICRA Project)** che raccoglie, coordina e sviluppa attività nel campo del teatro, della musica, della pedagogia nell'arte drammatica e dei linguaggi multimediali e promuove i settori: Scuola di Mimo Corporeo, Laboratorio Espressivo Dramma Arte (LEDA), Atelier di Commedia dell'Arte, nonché la compagnia teatrale. È inoltre docente di Maschera e Commedia dell'Arte all'*École-Atelier Rudra* diretta da Maurice Bejart in Svizzera. Insegna maschera e mimo all'*Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico* di Roma. Nella sua collaborazione, ormai di lunga data, con la UILT conduce seminari e workshop di regia e pedagogia teatrale.

Partendo dagli studi in architettura, ci racconti come è cresciuto il tuo interesse per il teatro e qual è stato il passaggio dalle arti figurative al mimo corporeo?

Sono sempre stato piuttosto abile nelle arti figurative, perciò il disegno, la scultura, il gesto e il movimento hanno fatto parte della mia cultura di base in maniera naturale. Ho aggiunto poi lo studio specifico di architettura per perfezionare gli elementi della prospettiva, degli stili architettonici e poi ovviamente la qualità dello spazio: infatti la cosa più importante in architettura è l'uomo nello spazio, vale a dire il movimento

all'interno di luoghi creati per la vita dell'uomo. Il teatro è arrivato un po' per volta, ma c'è stato un film straordinario, del 1943, che s'intitola "*Les enfants du Paradis*", che si è impresso nella mia memoria di ragazzo. Quel film – il cui attore e sceneggiatore era Jacques Prévert e vantava attori del calibro di Étienne Decroux, Jean-Luis Barrault ed altri grandi straordinari interpreti – mi offrì l'immagine del mimo ottocentesco ed in particolare delle figure dei Pierrot francesi del primo Ottocento. Ad ogni modo, non è rimasto solo un ricordo e più tardi, attraverso gli studi universitari, ho cominciato ad interessarmi al teatro per la questione dello spazio: notavo infatti che molte compagnie teatrali, di base o di professionisti, avevano il problema della gestione dello spazio, della scenografia, della sceno-tecnica. Perciò mi sono avvicinato al teatro partendo soprattutto dall'uomo nello spazio scenico. Per dir la verità, non mi piaceva nulla di quello che vedevo in giro e così ho cominciato a praticare io stesso, ad allenarmi su delle tecniche cercando di coniugare spazio, linea, disegno, movimento, gesto e atteggiamento, finché ho sentito il bisogno di "andare dai maestri". Allora sono partito per Roma per frequentare un centro di pantomima e clown e poi, non ancora soddisfatto, sono andato in Francia. Quando finalmente mi sono trovato di fronte a quel "monumento" che era il Maestro Étienne Decroux – un carisma impressionante, qualità eccelsa, un talento straordinario – insomma ho ricominciato tutto daccapo!

Quali altri "maestri", dopo Decroux, hanno influenzato il tuo percorso artistico?

Ho incontrato altri maestri di un certo livello, come Vera Bertinetti per esempio, che è stata una donna straordinaria e che all'epoca insegnava recitazione in versi all'accademia di arte drammatica. È stata la mia regista ma anche la mia insegnante di recitazione in versi. Poi c'è stato l'incontro con Roberto De Simone; quando sono rientrato in Italia, a Napoli per portare l'esperienza francese, per un lungo periodo ho lasciato l'idea della Commedia dell'Arte, che quasi non mi interessava più, e l'ho riscoperta a partire dalla fine degli anni '80, quando ho cominciato a lavorare con questo grande regista e straordinario musicologo. Roberto De Simone è davvero il maggior esperto in Italia di musica popolare e di Commedia dell'Arte, soprattutto del Sud Italia. Lavorando con lui per sette anni in diverse produzioni, ho approfondito gli aspetti della musica, dell'iconografia, della recitazione, dei canovacci, delle maschere, della Commedia dell'Arte; ha ispirato molto del mio intento di coniugare tutto ciò che è regia, recitazione, recitazione in versi/voci e gesto e atteggiamento. E poi c'è Monika Pagneux per la mia formazione in pedagogia teatrale, nel 1994. Da quel punto in poi sono rientrato in Italia dalla Francia e ho cominciato a sperimentare l'insegnamento.



► Michele Monetta e gli allievi del Master "Il regista pedagogo e il '900" organizzato dal Centro Studi Nazionale UILT ad Amelia (foto di Davide Curatolo).

Vivi a Napoli, in Italia, ma lavori moltissimo anche all'estero. Cerchi di maturare competenze accademiche, linguistiche e lavorative che possano essere spendibili sul mercato italiano o comunque ti aiutino a crescere come artista, regista e insegnante?

Dal 1987 ho cominciato ad avere delle proposte all'estero: la prima esperienza in Grecia, poi sono tornato in Francia con alcuni spettacoli, ad Avignone per esempio; ho intrapreso delle regie nel sud della Francia e successivamente sono partito per una *tournee* in Indonesia e in Malesia di Commedia dell'Arte con musica dal vivo. Infine, sono tornato per breve tempo in Francia per altri lavori e negli ultimi 14 anni sono stato in Svizzera, in Francia di nuovo, Polonia, Ungheria, Olanda, Belgio, Russia e Spagna con lavori di regia oppure con la conduzione di workshop per accademie, scuole di danza e di teatro. Devo dire che, incontrando queste diverse realtà culturali, le mie antenne hanno moltiplicato la percezione del teatro, e sento un cambiamento dopo questi confronti che mi trasforma in profondità. Cerco di coniugare tutte queste esperienze e di tenere il più possibile una coerenza in quello che faccio. Ma è chiaro che questo è estremamente difficile perché viviamo in una situazione tale, in modo particolare noi a Napoli, dove avere uno spazio è praticamente impossibile; siamo sempre un po' raminghi con grande spreco di energie che potrebbero essere utilizzate in maniera completamente differente.

Nel 1999 nasce ICRA Project di cui sei co-fondatore e co-direttore insieme a Lina Salvatore, tua moglie. Ci parli di questo progetto?

ICRA è l'acronimo di Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore. In questo progetto tutto si sviluppa in direzione dell'allenamento, della riscoperta e dello sviluppo dell'attore di oggi, partendo da grandi tradizioni e non cercando un azzeramento a tutti i costi. Per questo, quando abbiamo creato ICRA Project, ci siamo riferiti a delle poetiche, soprattutto del Novecento. La principale è stata quella di Étienne Decroux, in cui ho riversato parte del sogno che aveva avuto il mio maestro; in secondo luogo, dato che avevo praticato una metodologia, sempre francese, relativa a Jacques Lecoq, ho integrato nel progetto una serie di esercizi, tecniche e giochi, riferendomi in particolare alla maschera tragica, alla maschera neutra e al coro greco. In pratica, ho cercato di coniugare queste due poetiche, tra Decroux e Lecoq, a tratti persino contrastanti, estrapolando da entrambi i maestri ciò che a mio avviso era più efficace, profondo e stimolante. A queste due poetiche, abbiamo aggiunto, insieme a Lina, mia moglie, che l'ha studiato a lungo, il sistema "Feldenkrais" sempre per la qualità dell'azione e per l'organicità del movimento. Si tratta di un metodo nato a metà degli anni '40 per opera di un fisico israeliano che era anche esperto di arti marziali; quando ebbe un incidente al ginocchio cominciò a lavorare su se stesso e riuscì a guarire elaborando, da solo, tutti gli aspetti della fisica, della meccanica, della biomeccanica (del corpo) in una tecnica di movimento basata sulle ossa, sulle articolazioni e sull'economia degli sforzi. Infine, abbiamo sommato a ciò la scherma. Abbiamo maestri specializzati nelle diverse categorie: scherma sportiva, teatrale e storica, sia quella antica che moderna. Ritengo che la scherma sia fondamentale per l'attore ed è sempre stata utilizzata nelle grandi accademie di teatro come esercizio di reattività per l'attore, ma anche per la sua eleganza e per il ritmo; ne emerge una sorta di danza particolarmente efficace. All'interno di ICRA, abbiamo inizialmente creato la scuola di

mimo corporeo, che è l'unica in Italia e dura due anni (ogni anno si sviluppa in 6 mesi). Successivamente è nato, a Roma, l'*Atelier di Commedia dell'Arte* che, a differenza della scuola di mimo, dura solo 4 mesi all'anno. Quindi due progetti differenti a distanza di un centinaio di chilometri, che si indirizzano a chi vuole formarsi come attore, come regista o comunque è incuriosito dalla materia: per esempio l'*Atelier di Commedia dell'Arte* spesso è frequentato da professionisti, semi-professionisti, a volte anche studenti di accademie, che vogliono focalizzare la loro attenzione su uno specifico teatro, tra il '500 e il '700 italiano.

Oltre a questa fase pedagogica e formativa, abbiamo prodotto anche diversi spettacoli, in circa 15 anni di lavoro, che sono il risultato di questi studi. Il primo realizzato s'intitolava "Il Cielo obliquo", con testi tratti dalle "Lettere dal manicomio" di Antonin Artaud: uno spettacolo estremamente dinamico, pieno di desideri e di energia, in cui la follia di Antonin Artaud era tutta indirizzata nel desiderio di vita e di cambiare il teatro del tempo. Poi abbiamo realizzato "Antigone" intrecciando la tragedia di Sofocle, Brecht e Anouilh: uno spettacolo, che pure ha avuto una sua speciale eco, con sette donne in scena, che rappresentavano le sette porte di Tebe e interpretavano Antigone, Creonte e tutti i personaggi principali dell'opera drammatica. Dopo ulteriori approfondimenti sulla Commedia dell'Arte, abbiamo prodotto uno spettacolo dal titolo "La querelle des bouffons" (*La disputa dei buffoni*). Il nome si rifà a un particolare momento di controversie settecentesche che avevano per oggetto il ruolo e l'importanza del teatro musicale francese: *bouffons* è termine intraducibile con cui, fra il polemico e l'ironico, i parigini indicavano i cantanti-attori di piccole compagnie itineranti italiane che, nei teatri della capitale francese, rappresentavano intermezzi, pasticci e opere comiche dette appunto *bouffes*, opere buffe. Quindi, uno spettacolo di recitazione, pantomima e canto con musica dal vivo per pia-





noforte, in cui abbiamo unito l'aspetto lirico, tramite il canto, e l'opera buffa, tramite i frammenti di opere del Settecento, oltre a testi e canovacci di vari autori di cui io ho realizzato la drammaturgia. Tra gli altri spettacoli, "La perla barocca" ha puntato l'attenzione sul Seicento e sullo sviluppo del Barocco in tutta Europa. L'opera nasce dal tipo di perla dalla forma irregolare, non sferica e quindi deforme, fuori dalle regole, che trovavano i pescatori portoghesi: «*È la perla barocca*», dicevano loro. Questo termine, ed è una ipotesi, ha dato probabilmente il via all'idea del Barocco che è appunto anticlassico e si oppone a tutto ciò che è la regola, l'equilibrio. Il Seicento barocco è un secolo di disagio dell'umanità; ecco perché ha creato, a mio avviso, il teatro più potente degli ultimi quattro secoli: è nel '600 infatti che la Commedia dell'Arte ha toccato il massimo del livello artistico e dell'evoluzione anche tecnica-artistica dei testi e degli attori. Dopo "La perla barocca" ho atteso per un lungo periodo per fare uno studio sulle sacre rappresentazioni ed intraprendere un nuovo progetto di spettacolo, con un testo rarissimo, che è stato "Sant'Uliva". Il testo, comparso

in stampa nel 1568, è stato messo in scena nel 1933 dal Maestro Jacques Copeau all'interno della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino. Io, qualche decennio dopo, ho compresso in forma di teatro contemporaneo questa sacra rappresentazione che vede più di 50 personaggi, riducendo a tre gli attori in scena – attualmente due attori e due musicisti. È il racconto struggente e crudele di Sant'Uliva in cui il tema della violenza sulla donna è al centro della storia. L'aspetto straordinario, che ho voluto evidenziare, è che si tratta di un'opera del Cinquecento (scritta da autori anonimi, tra l'altro), che affronta un tema, oggi di grande attualità, in maniera poetica, sorprendente, anche se dura. È stato questo l'ultimo lavoro portato in scena, per pianoforte, viola da spalla, voce recitante, oltre alla mia come narrazione.

Il supporto della musica dal vivo è fondamentale: il musicista è come un attore, la sua interpretazione, anche se di qualche sfumatura, cambia ogni volta; il musicista è un altro interprete vivo sulla scena che gioca con l'attore e la scena. E anche l'attore deve continuamente mettersi in rapporto con lui.

Da diversi anni collabori con la UILT: cosa proponi nei tuoi stage?

La collaborazione risale a circa 13-15 anni fa, quando sono stato coinvolto nelle attività formative dell'Associazione attraverso la conduzione di brevi workshop di regia e pedagogia, generalmente di due o tre giorni. All'inizio, non è stato facile perché sono abituato a lavorare con un'età che oscilla tra i 18 e i 25 anni mediamente, per la maggior parte allievi di arte drammatica, attori giovanissimi, semi-professionisti che hanno un certo grado di esperienza.

Nei corsi UILT, invece, ho notato la discrepanza di età e di preparazione dei partecipanti, spesso notevole, e quindi ho dovuto adattare il mio sistema d'insegnamento, ricercando una metodologia che potesse integrare tutti nel lavoro, senza però rallentare la qualità e l'evoluzione. C'è stato da parte mia uno sforzo di adattamento che tuttavia si è rivelato estremamente interessante e credo, con gli ultimi appuntamenti, di essere riuscito a trovare la mediazione giusta. Che però ancora devo perfezionare.

Nei tuoi corsi, ripeti che un vero artista deve avere un'utopia. Vuoi svelarci qual è la tua?

Io ho una grande nostalgia che si chiama Bellezza. Perciò, col mio lavoro tento di incontrare la "BELLEZZA".

Ricordo che un giorno Decroux entrò in sala e ci disse: «*La bellezza si nasconde, non si concede al primo che passa, vuole una prova d'amore: lavoriamo!*».

Il senso di quelle parole ci dice che il lavoro di ricerca della qualità della Bellezza è una prova d'amore e, se perseveri, forse "LEI" si farà vedere. Nei secoli accade ogni tanto che l'uomo sfiori la Bellezza e che la realizzi qua e là: sia essa nell'arte figurativa, nella musica o nell'architettura. Insomma, questa idea della Bellezza – che non significa estetica – impegna l'essere nella sua totalità e può esprimersi in qualsiasi forma: è Bellezza persino la grande speculazione di uno scienziato che per estro creativo arriva ad una scoperta scientifica; e quindi la stessa fantasia o immaginazione di uno scienziato può produrre bellezza che è appunto l'evoluzione della tecnica e delle tecnologie. Insomma il discorso della Bellezza non è solo artistico ma riguarda il pensiero: è una grande utopia, che continuamente sfugge.

Informazioni su ICRA Project
Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore:
www.icraproject.it

MOVIMENTO SCENICO UNA PROPOSTA DI STUDIO

Tutti noi nella vita quotidiana abbiamo esperienza del movimento, esso si concretizza in una serie di azioni che determinate da un atto volontario vanno a soddisfare delle necessità materiali. Un movimento, per esempio un salto, può essere usato per superare un ostacolo o per salire sopra un oggetto. Questo è un semplice esempio di quando un movimento diventa una azione necessaria per raggiungere uno scopo concreto. Ma si sta parlando di un movimento legato ad una pratica diversa dalla vita quotidiana, il *movimento scenico* come *processo creativo*, dove il percorso ci porta al raggiungimento di un bisogno espressivo, cioè al raggiungimento di un bisogno che non è legato necessariamente ad una necessità concreta, materiale. E quindi di nuovo a riflettere sul concetto *creatività!* ...ma in questo contesto ci aiuta una definizione che può chiarire ed introdurre concetti: *processo creativo*.

L'ATTO CREATIVO COME PROCESSO

La **creatività** è *azione*, ed è quindi legata in primo luogo in modo indissolubile al corpo ed al movimento, e l'*atto creativo* può essere definito in una azione che coinvolge globalmente il corpo, l'intelletto e la sfera emozionale.

Questo percorso, che è una espressione teorico-pratica di uno studio, ha come suo obiettivo quello di far diventare il corpo *espressivo*: il corpo deve diventare un *mezzo di espressività*, deve diventare *un corpo che parla*, deve concretizzare la realizzazione di una *forma* in un *atto* che si svolge nel *qui ed ora nel contesto in cui si agisce*.

Nikolaj Karpov la definisce *azione espressiva* e sottolinea «il percorso deve partire dall'esercizio che nella prima fase rappresenta lo scopo del training e successivamente diventa strumento da usare per costruire un'azione espressiva» dal MOVIMENTO nell'esercizio alla AZIONE.

Serghiej Isaev «perché il corpo dell'attore diventi il corpo del senso prima di tutto è necessario acquisire il SENSO DEL CORPO, prepararlo come il luogo del senso presupposto. Il senso prende vita, vive e si regge non per caso o in modo spontaneo (naturale) ma attraverso un corpo precedentemente addestrato. Quando il corpo è stato trasformato nel LUOGO DEL SENSO esso produce immediatamente l'evento, nasce cioè quel senso la cui esistenza è impossibile senza e fuori del corpo reale dell'attore. CORPO SAGGIO E CONSAPEVOLE come ideale per il teatro contemporaneo».

Possiamo definire il PROCESSO CREATIVO come uno *sviluppo di atti creativi* che si susseguono nello spazio-tempo identi-

candolo con il movimento scenico, sottolineando quindi che l'azione creativa è legata al concetto di movimento scenico.

IL PROCESSO CREATIVO

A ▶ ESERCIZIO FISICO

come *punto di partenza (il corpo dell'azione)*.

B ▶ LO SVILUPPO DELL'ESERCIZIO

in un lavoro di *logica* e *coerenza* che formino una *struttura dettagliata*.

C ▶ TEMPO-RITMO

che determina l'*azione* sviluppandola nel tempo e nello spazio.

D ▶ La necessaria presenza di una precisa CONDIZIONE EMOZIONALE.

In questo contesto si definisce il concetto di FRASE PLASTICA. Essa fa diventare *espressivo* il movimento ed è una componente essenziale della tecnica dell'attore. Possiamo così definirla «*susseguirsi di movimenti che esprime un pensiero finito, rappresenta una sequenza logica dei processi di preparazione e di esecuzione della azione*».

PROCESSO

A-B ▶ dall'*esercizio fisico* in forma di struttura dettagliata alla costruzione della **frase plastica**:

1- **IMPULSO** (*pensiero od emozione*)

2- **RICERCA DELLA POSIZIONE DI PARTENZA** (*esteriore e interiore*)

3- **POSIZIONE DI PARTENZA**

4- **REALIZZAZIONE ED ACCENTO DINAMICO DELL'IMPULSO**

5- **POSIZIONE DI CONCLUSIONE DELL'AZIONE** (*momento in cui si accumula energia che prepara ad un nuovo movimento*)

IL MOVIMENTO si costruisce per *frasi*:

1 **INIZIO**, 2 **SVILUPPO**, 3 **CONCLUSIONE**

C ▶ TEMPO RITMO.

In questo contesto si inserisce un altro concetto:

LE LINEE DI MOVIMENTO: «*agire con sicurezza nello spazio scenico a velocità contrastanti con diversi tempi-ritmi sapendo gestire l'inerzia del movimento*». È uno *studio sulle velocità* ed implica il lavorare con il *tempo-spazio* ma anche con la *tensione* e l'*inerzia*. Questo perché con il variare delle velocità si ridistribuisce la tensione nel corpo e si riesce a governare l'inerzia. Quando su un percorso si incontra qualsiasi accelerazione e rallentamento del movimento deve essere sottomesso al controllo della tensione e e dell'inerzia.

Il lavoro teorico-pratico sul tempo-ritmo: **ESERCIZIO DELLE 9 VELOCITÀ** - *si cammina nello spazio usando tutto lo spazio disponibile avendo come velocità di riferimento 5 una velocità quotidiana e poi variando la velocità in crescere e decrescere*.



▲ Flavio Cipriani e Loretta Giovannetti, laboratorio di TRACCE.

Quale lo scopo di tale esperienza? Costruire un metronomo interno mettendo in uso *tempo-ritmo-tensione* ma anche *equilibrio e coordinazione*. I compiti per chi esegue: rendere *visibile il cambiamento* ed usare quindi una *giustificazione del movimento* condizionato dai cambiamenti di velocità. Inoltre il passaggio da un *tempo-ritmo* all'altro deve essere effettuato in maniera *progressiva* mettendo in atto il concetto di *inerzia (freno)*. Il **MOVIMENTO SCENICO** presuppone che vi sia comprensione e padronanza del movimento come struttura: *sentire il movimento*. L'espressività dipende dalla capacità di *sentire il movimento*. Cosa vuol dire? Impadronirsi coscientemente della sua struttura ed arrivare ad un rapporto consapevole con il processo di costruzione del movimento, arrivando alla costruzione finale di una forma visibile che può essere controllata attraverso *l'ampiezza-velocità-precisione delle linee di movimento*, sperimentando l'**EQUILIBRIO** - *capacità di gestire il centro di gravità mantenendo l'equilibrio in posizioni inusuali del corpo*, la **COORDINAZIONE** - *attitudine a coordinare il movimento nel disegno prestabilito e saper gestire le parti periferiche del corpo facendo attenzione al collegamento tra la coscienza che propone ma che deve anche controllare e la periferia del corpo*, la **TENSIONE** - *l'azione è sempre collegata con la manifestazione della volontà cioè della tensione fisica e psichica*.

D ► Nella costruzione del *processo creativo* è necessaria una **CONDIZIONE EMOZIONALE PRECISA**: «Non esiste creatività che non sia legata sia nel suo farsi che nel vedersi ad una relazione

emozionale». Nell'esecuzione dell'esercizio fisico come struttura logica di un atto, sono coinvolti corpo-mente ed anima: intelletto nella sua dimensione di **MENTE (fantasia-immaginazione)** **CORPO** nella sua dimensione di *gesto-movimento e forma*, **ANIMA** nella sua dimensione di *emozioni e sentimento*. Per finire «l'attore che lavora componendo e apprendendo la partitura quel processo che dalla definizione dei dettagli porta all'effetto di spontaneità si verifica direttamente sul suo corpo, cioè si verifica nel suo corpo-mente ed egli lo sente come se fosse il suo corpo, quindi il corpo fittizio si costruisce direttamente sul corpo dell'attore». Questa ultima considerazione ci aiuta a riflettere che sempre, in ogni caso, abbiamo davanti un corpo che presenta caratteristiche diverse, ed è in questa soggettività che il lavoro si va ad impiantare, ma è questo il processo che porta alla *costruzione di un corpo nuovo (corpo saggio e consapevole)* nella sua complessa manifestazione di una nuova entità quando apparirà in scena.

Queste considerazioni emergono dalle riflessioni proposte nel **Laboratorio di "TRACCE" dedicato al MOVIMENTO**.

In quel contesto, in uno spazio temporale molto ridotto, si è cercato soprattutto di innescare curiosità che potessero anche portare a delle criticità, e quindi a piccoli ripensamenti. Si potrebbero condensare così i tentativi di innesco di criticità:

a) Metterei in prima considerazione un concetto essenziale che non si finirà mai di stressare: a teatro per convenzione si sa che si mette in atto una finzione, ma la *finzione* non deve essere *falsità*. Che vuol dire? Che la finzione deve contenere una *verità*. Sicuramente una *verità altra* nei suoi meccanismi di presentazione, ma pur sempre una *verità*. Ed è quello che si diceva, lavorare sulla struttura, sui dettagli, e poi arricchirla di situazioni creative: e questo solamente dopo aver raggiunto una *precisione* della struttura. Quindi partire da un esercizio di semplice costruzione di un'*azione* e poi lavorare sulla *composizione creativa* della stessa.

b) La necessità di *conoscenze teorico-pratiche* per poter lavorare.

Queste sono irrinunciabili in qualsiasi situazione e riguardano il nostro essere artigiani, conducono l'individuo in territori di conoscenza, che lo renderanno consapevole e pronto a lavorare. Come accade a qualsiasi artigiano, anche quello che non ha frequentato scuole, ma ha acquisito teorie ed ha veduto pratiche, che poi ha messo in atto con il suo modo soggettivo di lavorare.

c) La necessità di mettersi continuamente in discussione e considerare che nel nostro "giuoco" non si finisce mai di imparare e non ci si deve mai finire di sorprendere: in quell'incontro, più che laboratorio - in cui si incrociavano esperienze eterogenee ma attive, cioè di gente che frequenta l'*atto teatrale* - sembrava a tutti, o quasi, assurdo un lavoro sulla costruzione di una azione semplice che doveva contenere una sua *logica (psico-fisica)* e quindi una sua *verità*. Sicuramente nell'esecuzione di quello che doveva rappresentare un esercizio di partenza e basilare, ci sono state delle sorprese, che spero abbiano portato a delle riflessioni! E soprattutto questa: la creatività presuppone un percorso di composizione che non può partire dalla creatività stessa, e la *spontaneità* troppo spesso si confonde con la *creatività*, quando invece è solo *spontaneismo*.

A tale proposito, ricordo sempre la definizione di *creatività* data da qualcuno che ne sapeva sicuramente più di noi: «la *precisione oltre la precisione*», e qui si condensa tutta la nostra riflessione.

d) Lo studio di esperienze su concetti di cui non possiamo non avere conoscenza: il *tempo-ritmo* che ingloba l'*equilibrio-la tensione-l'inerzia (freno)*, la *coordinazione* con l'esperienza di quelle parti periferiche sempre dimenticate od usate non adeguatamente: l'*esercizio delle 9 velocità* è stato un momento centrale di proposizione di esperienza di queste possibilità.

e) Le possibilità *drammaturgiche* date da una partitura musicale nell'incontro con la partitura fisica.

f) LA PAROLA era l'*argomentazione di "TRACCE"* [vedi "L'INSERTO" a lato].

Personalmente penso di allinearmi ad una constatazione di Serghiej Isaev: «una parola risonante cioè prodotta dalla voce insieme all'organo con cui si parla, la bocca» e quindi una *parola che nasce dal corpo e dal movimento*. Quindi, come è ormai chiaro in questo che è stato un laboratorio, nel senso originario del termine, abbiamo lavorato nel presentare delle situazioni con dei problemi da risolvere che avevano in comune uno studio sul movimento e la possibilità di renderlo creativo, confermando l'idea che questa possibilità deve passare necessariamente attraverso un processo.

FLAVIO CIPRIANI

Riflessioni ed indicazioni indotte dallo studio di scritti di S. Isaev, rettore del GITIS di Mosca dal 1989 al 2000, e soprattutto dagli studi sul movimento scenico di N. Karpov, che è stato capo del dipartimento di movimento scenico del GITIS (Istituto Statale di Arte Drammatica di Mosca) e che ha saputo trasmettere con un suo originale metodo di lavoro gli insegnamenti di Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd e Michail Cechov.

L'INSERTO

tracce

STUDIO - OSSERVATORIO SUL TEATRO CONTEMPORANEO

Oliveto Citra (SA) 3 - 6 settembre 2015

TAVOLA ROTONDA

«LO SPAZIO E LE FORME DELLA PAROLA IN SCENA»

Centro studi UILT diretto da Flavio Cipriani

Dal 3 al 6 settembre 2015 ad Oliveto Citra (SA), in occasione del Premio Sele d'Oro Mezzogiorno e nel vasto ambito delle attività ad esso correlate - incontri, seminari, mostre, editoria, economia, cultura, musica, cinema, teatro - la UILT ha organizzato la prima edizione di "TRACCE" - Studio-osservatorio sul Teatro Contemporaneo: quattro giorni di spettacoli, dibattiti, laboratori. L'Osservatorio ha promosso una tavola rotonda, per un confronto sulla ricerca teatrale e sul teatro contemporaneo, con al centro il tema «Lo spazio e le forme della parola in scena». Sono intervenuti i componenti dell'Osservatorio: Gerardo Guccini ed Enrico Pitozzi del Dams di Bologna; Francesco Ranzazzo, regista e drammaturgo; Moreno Cerquetelli, giornalista di Rai 3 - critico teatrale - curatore della Rubrica Teatrale "Chi è di Scena"; Flavio Cipriani, direttore del Centro Studi Nazionale e come ospite d'eccezione Cathy Marchand del Living Theatre di New York.

Flavio Cipriani

DIRETTORE DEL CENTRO STUDI NAZIONALE UILT

L'idea è quella di incontrarci annualmente con questo Osservatorio-Forum, che pian piano si definirà sempre più, affrontando degli argomenti teatrali, argomenti che ci interessano particolarmente e che interessano la contemporaneità.

È stata una lunga gestazione, e finalmente ci troviamo in questo posto dove già da 31 anni si studia e si attua teatro contemporaneo - quindi c'è già una stratificazione di tante idee e situazioni - con l'intento di poter annualmente crescere insieme, grazie alla comunione tra l'Amministrazione comunale, il Premio Sele d'Oro e noi, che siamo scesi qui per coagulare tutte queste parti e cementare questa collaborazione.

Qui non c'è distinzione tra teatro amatoriale, o più o meno professionista; le figure di riferimento che partecipano sono di altissimo profilo, e il concetto della nostra riunione attuale sarà questo: parlare di argomenti di teatro, attuali e aperti, così come lo è l'argomento di questo Osservatorio, la parola. Tutti i giorni sperimentiamo nel nostro lavoro quanto sia difficile capire dove metterla, come metterla, come sperimentare la parola; forse è la parte più difficile.

E spero davvero che questa iniziativa abbia una cementificazione, è uno dei miei sogni che possa stabilirsi, mettere radici in questo luogo.

Cathy Marchand

ATTRICE DEL LIVING THEATRE

Il *Living Theatre* è stata una meravigliosa esperienza che ha rivoluzionato il teatro del '900 nel mondo. È nato nel 1947 a New York da queste due figure che erano Julian Beck e Judith Malina; Julian era un pittore allievo di Pollock, Malina è stata allieva di Erwin Piscator. Faccio un piccolissimo intervento legato al tema "TEATRO E PAROLA" e alla funzione del teatro: soprattutto in questo momento di grande cambiamento del mondo, di grande orrore e di grande barbarie che stiamo vivendo nel mondo, sono importanti queste cose che stiamo facendo, sono importanti queste piccole isole dove poter ancora riuscire a confrontarci con l'umano, con l'umano attraverso l'arte. Questo credo sia sempre più fondamentale per affrontare l'orrore. Julian Beck diceva proprio questo, in un poema che ha scritto nel 1963: «*Tutto quello che sta succedendo, succede perché la nostra società accetta le modalità di una società omicida e le fa apparire meravigliose, fa gran caso di banalità; se vuoi vedere la verità devi essere pazzo, abbastanza pazzo da affrontare l'orrore.*»

Questo è stato scritto 52 anni fa, ma fuori di qui, oggi nel 2015, c'è un mondo che è in completo cambiamento, e credo che siano molto importanti queste ed altre sue parole:

«*Preferisco un teatro disturbante a un teatro piacevole; faccio teatro per svegliare coloro che dormono.*». Questo volevo dire, e credo che mai luogo sia più importante per dirlo.

Gerardo Guccini

DOCENTE DEL DAMS DI BOLOGNA

L'uso della parola e della voce a teatro sono due elementi distinti. Vorrei affrontare il problema non attraverso un'esposizione meramente teorica, ma piuttosto componendo una tipologia di possibilità, di modalità che sono state dominanti e che poi si sono trasformate, di modalità che da innovative sono diventate tradizionali, facendo riferimento a dei casi specifici.

In uno dei miei più recenti studi, mi sono trovato nella circostanza molto felice di scrivere la biografia di un grandissimo attore, Vittorio Franceschi, attore e drammaturgo, che ha scritto testi per film come "Scacco pazzo", è stato uno dei primi interpreti diretti da Benno Besson, ha recitato nell'adattamento dell'Antigone di Brecht, ha fondato insieme a Dario Fo la Cooperativa Nuova Scena, quindi è un artista che ha attraversato tante zone del nostro teatro e le ha attraversate sempre da grandissimo attore. Quando si è trattato di mettere nero su bianco il periodo della formazione, mi sono trovato di fronte ad alcune dichiarazioni di Vittorio Franceschi che trovo interessantissime. Ha avuto la sua formazione presso la scuola dell'Antoniano di Bologna, che negli anni '50 era una scuola di grandissimo rilievo, e Franceschi mi diceva: «*Noi come attori ci confrontavamo a due tipologie testuali: i testi drammatici e i testi poetici. Il nostro contatto con la lingua italiana avveniva sul terreno dei testi poetici. Perché i testi drammatici erano quasi tutti tradotti dall'inglese*». È un dato importantissimo: siamo negli anni '50, all'interno di una delle principali scuole di formazione attoriale d'Italia, insieme a quella del Piccolo di Milano e alla Silvio D'Amico a Roma; però in queste scuole il contatto diretto con la lingua italiana non tradotta avveniva sul terreno della poesia. Sul terreno della prosa ci si trovava di fronte ad un inglese tradotto, tradotto con delle libertà, delle difficoltà a ritrovare in italiano l'equivalente delle espressioni idiomatiche, dell'andamento orale. Nel caso della lingua poetica no, lì ci si trovava di fronte ai nostri autori di un secolo prima. Quindi l'attore nasce, l'attore si forma, in un rapporto di distanziamento permanente col parlato; perché per quanto riguarda i testi drammatici, i riferimenti sono la drammaturgia principalmente anglosassone, o secondariamente francese, particolarmente forte nel caso dell'Antoniano. Non testi scritti in italiano. Testi la cui oralità porta verso la convenzione teatrale e non verso la lingua parlata. Dall'altra parte, la poesia: però non di autori contemporanei. E il linguaggio poetico – anche nel caso di autori di quegli anni come Zanzotto, Ungaretti o Montale – è comunque un linguaggio lontanissimo dal parlato. Questa presenza forte della poesia nell'ambito della formazione attoriale è radicata fin dalle origini: una delle prime scuole di teatro in Italia è stata la scuola di Firenze, fondata da Luigi Rasi nella seconda metà dell'800; i suoi riferimenti tecnici erano ricavati sulla base del corpus poetico italiano. Cioè, per ritrovare le modalità dell'intonazione si faceva riferimento per esempio a Vittorio Alfieri. Un mondo verbale, un mondo del parlato, completamente diverso. Tutte le dinamiche della voce erano ricavate sulla base di intonazioni pertinenti a una scrittura poetica di carattere alto letterario, quindi lontana dal parlato.

Anche fino a una ventina di anni fa si trovava un riflesso enorme di questa duplicità. Pensate ad esempio a un personaggio come Vittorio Gassman. Un personaggio come Gassman è impensabile al di fuori della situazione peculiare dell'attorialità italiana che ho appena descritto. Perché Gassman è un caso così unico, evidente e nello stesso tempo risultante da questa dinamica? Perché da un lato scavalca la modalità dell'italiano tradotto dall'inglese per approdare al parlato cinematograficamente, attraverso la commedia all'italiana, e dall'altro coltiva separatamente, con costanza e forza straordinarie, la matrice poetica dell'attore italiano. È grande interprete alfieriano. È grande interprete di testi in versi. È colui che nella commedia all'italiana è capace di caratterizzazioni da pugile suonato o da megalomane al volante, e però d'altra parte è capace di incarnare pienamente quella modalità attoriale che si modellava sul verso e sulla tradizione poetica italiana. Non è per niente una peculiarità sua: ma la sua peculiarità è stata rendere pubblica ed evidente questa dinamica interna al mondo della formazione teatrale.

Altra modalità. Negli anni '60, diventa una dinamica fondante e rigenerativa del teatro italiano la presenza dei maestri. I tre che hanno avuto un'influenza fortissima sono Julian Beck, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. L'impulso che il *Living Theatre* di Julian Beck trasmetteva era un impulso di rinnovamento individuale, e quindi teatrale. Nel momento in cui ci si rinnova come persone e si fa teatro, si fa un teatro diverso. È quella la matrice profonda: non era una attorialità che coltivava la sua diversità su basi tecniche, ma che coltivava la sua alterità sulla base di una impellenza di rinnovamento antropologico, personale; cambiamo noi stessi, *paradise now* - il paradiso adesso. In un certo senso è quindi stato un fenomeno di mobilitazione globale dell'individuo, con la presenza del corpo assolutamente centrale. Però, badate bene, una presenza corporea che era trascinata da un impulso fortissimo al rinnovamento della propria identità sociale nei riguardi del contesto. Con Barba e Grotowski siamo su una dinamica molto diversa, perché si viene ad individuare come luogo della formazione attoriale la pratica del Laboratorio e del *training*, il cosiddetto *allenamento*. Nel caso del *Living* il *training* fondamentale era la *vita in comune*; per Barba e Grotowski un conto era la *vita in comune* e un conto era il *training in comune*. Sono due elementi che si corrispondono ma sono molto distinti: nel caso del *Living* si verificava invece una compenetrazione completa. Qual è stata una delle implicazioni fortissime di questo modello? Questo modello ha radicato, nelle pratiche di un teatro italiano di innovazione, delle modalità di rapporto con la voce tendenti a distinguere nella voce l'elemento orale e l'elemento vocalico. Cosa intendiamo con questa espressione? Come scrisse Paul Zumthor nella sua introduzione al saggio di Corrado Bologna "Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce": nella voce c'è un livello vocalico, che pertiene al suono e non al senso; il livello dell'oralità pertiene invece al senso e non al suono. Intorno agli anni '70 si tende poi a distinguere, a radicalizzare la differenza fra questi due aspetti. Cosa significa, tradotto in termini di *allenamento*? Significa che il lavoro sulla voce può includere la parola in quanto portatrice di suono, poiché le parole sono dei dispositivi sonori. La parola in quanto elemento omogeneo e interno a un approfondimento tecnico delle abilità vocaliche. La parola come dispositivo sonoro, non la parola

come portatrice di senso. Nella mia formazione personale di studioso di teatro ho avuto la fortuna di partecipare alla International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba, a Volterra nel 1981: ci si trovava di fronte a dei *training* sulla voce tenuti da maestri orientali del Teatro Nō, tenuti da attori dell'Odin Teatret portatori delle tecniche laboratoriali di Grotowski, da maestri della vocalità indiana... Da ciò è evidente che la voce non è una entità restringibile o assoggettabile esclusivamente al modello orale della parola portatrice di senso e comunicata. Però questa esplorazione, queste tecniche ricavate, vennero in un certo senso ad allontanare la modalità dell'attore e recitante dalla modalità del parlato. Faccio un esempio. In tutti gli spettacoli del *Living Theatre* che ho visto, in particolare quelli italiani, Judith Malina aveva un ruolo orale molto forte; ma giammai le ho sentito dire qualcosa che non pensasse. Sempre cose *pensate*. Nella dimensione laboratoriale sulla vocalità, al contrario, la parola non è tanto l'emersione del pensiero, ma è l'organismo fonico che si applica ad un esercizio sulla sonorità della voce. È qualcosa di enormemente diverso: l'identità del parlante presuppone una circolarità di reazione mentale e orale continua fra la produttività del pensiero e quello che si sta dicendo. Invece nel caso della dimensione laboratoriale, una cosa è la dimensione del lavoro vocale, una cosa è il montaggio dell'elemento verbale. L'elemento verbale viene montato su uno strato preesistente, che è di natura vocalica e fondato su tecniche. Non a caso poi Eugenio Barba ha definito la nozione di pre-espressivo. L'esercizio dell'oralità esclude la nozione di pre-espressivo, perché è una messa in campo di dinamiche estemporanee, in cui ad essere determinante è la relazione presente in tutto l'insieme degli organi che corrispondono al nostro apparato orale. Nel caso invece di una nozione più tecnica, una cosa è lo strato tecnico che si viene a maturare, e un'altra è il montaggio – al di sopra di questo strato – di elementi portatori di senso; una formazione completamente distante.

Terza modalità. Trovo che ci sia una fortissima affinità fra la realtà culturale del teatro amatoriale e il fenomeno delle residenze. Questo fenomeno in Italia presenta dei momenti di grande vicinanza con quelle che sono le realtà del teatro amatoriale, soprattutto se queste realtà sono portatrici di elementi di ricerca. Vorrei indicarvi un termine che è stato assai discusso, ed è secondo me indicativo delle caratteristiche proprie delle realtà residenziali: a proposito delle realtà residenziali, la nozione di *spettatore* tende ad essere sostituita dalla nozione di *abitante*. Il nostro punto di riferimento non sono quindi gli *spettatori*, coloro che vanno a teatro consapevoli di svolgere un'attività culturale e di intrattenimento specifica, ma sono gli *abitanti*, coloro che appartengono ad una determinata area territoriale e che dal lavoro teatrale vengono portati, stimolati, ad avvicinarsi o addirittura a proiettarsi all'interno della vita teatrale. Allora in questo caso la dimensione del lavoro sulla voce e sulla parola è strettamente agganciata alla dimensione del parlato. Attraverso le residenze ci avviciniamo a quelle che sono le matrici stesse del teatro dialettale: il teatro dialettale è tale perché si modella su un parlato territorialmente delimitato, che trova nella scena il proprio rispecchiamento integrale; non c'è elemento di mimesi scenica che tenga, come forza, la capacità di rispecchiamento del parlato condiviso. Per cui, nei luoghi dove è

grandemente radicato il dialetto abbiamo dei teatri dialettali di grandissimo spessore e di grandissimo livello. Non voglio minimamente dire che in questi casi la formazione attoriale sia improvvisata. Pensiamo a tutti i *campioni* della teatralità dialettale – Eduardo, Govi, Baseggio – ma anche ai maestri contemporanei, maestri di dialetto e maestri di una recitazione minuziosamente calcolata. Perché il dialetto è un contesto di esplorazione delle possibilità attoriali e tecniche della lingua, in quanto il dialetto non mette al proprio centro, come proprio fattore costitutivo, la dimensione strettamente semantica della parola; considera come fattore costitutivo l'intonazione portatrice di senso. La lingua italiana ha bisogno di una mediazione profonda per pervenire a delle intonazioni a sé pertinenti; nel caso del dialetto no, le intonazioni sono presenti dal vivo, e consentono un lavoro tecnico enorme, necessario, fortissimo. Paradossalmente, un teatro apparentemente realistico come quello di Eduardo è suscettibile di elaborazioni tecniche portentose. Penso per esempio al "Natale in casa Cupiello" messo in scena da Fausto Russo Alesi, che ha recitato il testo come unico attore, interpretando tutti i ruoli: un tour de force attoriale straordinario, ma consentito dalla nerbatura tecnica profonda della scrittura eduardiana. Questo è un ulteriore elemento di vicinanza e congruità fra le dimensioni, le esigenze, delle realtà di teatro amatoriale e delle realtà contemporanee del teatro in residenza, fermo restando che questo rapporto col parlato è ovviamente proprio di alcune realtà e non di altre.

Francesco Randazzo

DRAMMATURGO E REGISTA TEATRALE

In principio era il verbo, la parola incarnata nell'uomo, parola che definisce e comprende il mondo e la vita. Il verbo, la parola, quale rappresentazione della dignità che l'uomo stesso racchiude. Da ciò il culto occidentale, quasi ossessivo e perentorio, della parola quale segno intangibile, non modificabile nell'atto rappresentativo. Un travisamento aristotelico che travolge e ingabbia l'infinito variabile platonico, il quale nel corso della storia soccombe. Eppure basterebbe tornare alla nozione stessa di verbo, che nella sua primigenia definizione è sì parola, ma anche e soprattutto parola che denota l'azione in tutti i suoi accidenti; parola dunque in movimento e in divenire, che irradia sensi e immagini, significati e dialettiche, non solo mentali e razionali ma anche sensoriali e sinestetiche. L'Occidente però ha privilegiato per secoli la rappresentazione della parola drammatica e poetica, in quanto primaria e sostanziale, portatrice assoluta del Logos, rispetto all'atto rappresentativo della stessa. Per secoli, tutto quanto si muoveva e realizzava intorno alla parola (scenografie, costumi, musiche, gestualità, danza, movimento) è stato considerato un mero supporto nel quale la dizione del testo intatto doveva avere prevalenza assoluta. Il tentativo nel XV secolo di recuperare una armonia perduta della rappresentazione classica, quella del teatro greco antico, si fonderà soltanto sul vano tentativo di far coesistere in un equilibrio – poi dimostratosi impossibile – parola e musica. Il risultato sarà, in ordine di tempo: il dramma in musica, l'opera musicale, il melodramma, il Wort-Ton-Drama wagneriano, e il musical dei giorni nostri, nel quale però l'equilibrio ricercato è sempre e totalmente fagocitato dalla musica. Il risultato è che oggi il melodramma ha una natura ibrida, fortemente emotiva ma anche estremamente artificiale, totalmente a sé stante rispetto al cosiddetto teatro di prosa.

Questo per quanto riguarda la ricerca colta. Parallelamente, per secoli si è fatto un teatro in cui la parola è flessibile, friabile, indefinita, mobile, e ciò che soprattutto conduce questo tipo di teatralità è il gesto, l'azione fisica, il movimento. La "Commedia all'improvviso" – poi definita nel '600 Commedia dell'Arte – ne è l'esempio più longevo, nella storia del teatro occidentale. Nonostante abbia attraversato quasi quattro secoli prima di estinguere il suo impulso vitale, non è però riuscita a permeare, a rompere con esiti potenti il meccanismo di rappresentazione del teatro "alto" di parola, il quale ha anzi assorbito, codificato e via via limitato gli effetti disturbatori del teatro fisico. Così da un lato c'è una letteratura teatrale, fissata in canoni testuali precisi e formali, forbita, più o meno rispettosa delle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, e dall'altro lato ci sono quattro secoli di felice e vincente anarchia che attraversa l'Europa; ma che non appena si stanza, comincia a codificarsi e ad atrofizzarsi, nel completo assorbimento dell'altro teatro. Il più alto e illustre esempio: Molière. In Italia, Goldoni ne è l'ufficiante al gran funerale della fantasia, con un realismo che i tempi forse esigevano, in quanto ogni epoca ha le sue azioni, reazioni e rivoluzioni. C'è anche da considerare la parentesi aurea del teatro elisabettiano, un *hapax legomenon* nella storia del teatro, al di là

del suo indiscusso principe Shakespeare, che comunque è diventato tale dopo, nei secoli successivi. Il teatro elisabettiano è significativo rispetto alla parola, perché in questo teatro la rappresentazione del testo in un contenitore – che era l'edificio teatrale – ha struttura fissa e convenzionale, sempre uguale, priva di scenografie mutevoli, persino astratta, e la rappresentazione del testo è tutta nella parola. Qui riecheggia qualcosa di molto più antico, che è il teatro greco: strutture fisse, nessuna didascalia, tutto è demandato al verbo. Però nel verbo, nella struttura del verbo, nella morfologia della parola stessa, c'è l'accadimento. Questo succede nel verso shakespeariano come nel verso di Eschilo: se Eschilo sbaglia un metro, vuol dire che il personaggio sta inciampando, vuol dire che c'è una azione fisica nascosta dietro. Quindi è tutto in questa parola ricchissima di dettagli, di particolarità, di notazioni ambientali, linguistiche, semantiche, narrative, psicologiche, di luogo, di tempo, di colori, di odori. La parola è il cardine solidissimo di un modo di rappresentare il teatro tutto legato all'iconicità della parola. Nell'800, con la riscoperta shakespeariana, tutto questo viene incardinato ancora di più. Ma mentre al tempo di Shakespeare era una necessità dettata dal contesto, da un comune senso di fruizione del teatro, dal Romanticismo in poi diviene – travisandolo – un vezzo letterario, che se da una parte è controbilanciato da generi di diversa natura propri della spettacolarità fisica dell'800, nel teatro tradizionale diviene invece un canone di genere, un canone che diventa fissato. Questo arriverà fino al '900, in cui si cercherà di scardinarlo con il Naturalismo, con tutte le varie correnti, da Stanislavskij in poi: l'opposizione sempre attiva tra ciò che si dice e cosa si fa.

Che cosa è il testo teatrale nella sua specificità? Quali caratteristiche peculiari e quali problematiche mette in campo rispetto ai generi letterari ai quali è spesso assimilato, anche a torto? Uno dei primi che affronta questa discussione in Italia è Luigi Pirandello: *«È sperabile che sia definita la questione che da tempo si dibatte, se il teatro sia fatto per offrire uno spettacolo in cui l'opera d'arte e la creazione del poeta entri come uno dei tanti elementi in mano e al comando di un regista, al pari dell'apparato scenico, del trucco delle luci, di quello degli attori, o se invece tutti questi elementi – e l'opera unificatrice dello stesso regista, creatore e responsabile soltanto dello spettacolo – non debbano essere adoperati a dar vita all'opera d'arte che tutti li comprende, senza la quale ciascuno per se stesso, sera per sera, non avrebbe ragione d'essere. Quella vita, intendo, inviolabile perché coerente in ogni punto a se stessa che l'opera d'arte vuole avere per sé, e che perciò non dovrebbe essere ad arbitrio del regista alterare né tantomeno manomettere. L'opera d'arte è quello che resta, anche se nel tempo vive nel momentaneo spettacolo che se ne dà nei teatri; e tra tutti gli altri spettacoli che possono per un momento entrare nella vita del popolo, il teatro è quello che ne somma e rispecchia più intimamente i valori morali. Il teatro è quello che resta»*. Siamo già dentro al problema vita-rappresentazione che investe non solo le tematiche filosofiche-esistenziali dei personaggi e dei testi pirandelliani; si interroga e mette in discussione il fare stesso del teatro, la sua costruzione scenica quale effettiva realizzazione di cui il testo è parte germinante, sostanziale ma non unica, dipendente da molteplici e variabili fattori. La perentorietà della parola autosufficiente viene via via scardinata dalla perento-

ria necessità di rappresentare; per Pirandello, la vita, le condizioni dell'esistenza. Ma in senso ampio, i ragionamenti del Pirandello allestitore irradieranno ben oltre lui stesso il suo teatro. Tali necessità di rappresentazione scenica attuale, vivente sul palcoscenico come un organismo a se stante, saranno sempre più primarie e importanti nell'atto stesso della scrittura teatrale verso la sua rappresentazione. Si potrebbe obiettare che Pirandello fosse troppo pignolo nella propria scrittura, la quale, grazie ad una puntualissima e persino ridondante notazione di didascalie dell'allestimento scenico, limitava poi il direttore di scena, come allora si chiamava il regista; ma dobbiamo considerare che Pirandello scrive il suo teatro nel suo tempo e per il suo tempo, e le notazioni oltremodo precise servono prima di tutto a lui stesso, che nella maggior parte dei casi, raggiunta una solida posizione come autore, diventa il regista e l'allestitore dei propri testi. Le notazioni didascaliche dettagliatissime sono anche un mezzo di contrasto dell'abitudine grossolana di allestire secondo le compagne del teatro all'antica italiana.

Un'altra cosa che Pirandello coglie è in questa frase: *«Ora bisogna porsi bene in mente che l'arte in qualsiasi sua forma – dico l'arte letteraria, di cui la drammatica è una delle tante forme – non è imitazione o riproduzione, ma creazione. Non si tratta di imitare o di riprodurre la vita, e questo per la semplicissima ragione che non c'è una vita che stia come una realtà per sé, da riprodurre con caratteri suoi propri; la vita è flusso continuo e indistinto, e non ha altra forma all'infuori di quella che volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole»*. Da questo momento in poi questo punto è ineludibile: lo spettacolo diviene con consapevolezza critica realizzativa, traduzione scenica. *Tradurre* significa letteralmente *portare da un'altra parte*, quindi condurre verso un ignoto ma renderlo conoscibile, e nel caso di un testo portare noi ad una comprensione altra, che sia fruibile; da qui, la necessità consapevole che ogni traduttore ha del *tradimento* a favore del testo stesso, a favore del risultato ultimo che è la rappresentazione quale effettivo e reale ipertesto, somma aleatoria ma necessitata e necessitante di tutti i segni espressivi messi in campo, i quali in prolifica sinergia avvengono nell'attualità vivente dell'accadimento teatrale, il quale ogni volta – e per ogni gruppo artistico di lavoro – si differenzia e produce nuovi e sempre variabili modelli interpretativi.

La molteplicità dell'esperienza teatrale, scaturita dalla consapevolezza sempre più critica e dinamica della necessità di creazione armonica di un fatto spettacolare, ha generato numerosissime modalità di approccio e svolgimento; in Italia si avvierà la grande epoca della regia critica, con Orazio Costa, Giorgio Strehler, Luca Ronconi. Quello che mi importa di più notare è come, da allora fino ad oggi, si è attestata la natura estremamente mobile – e perciò fruttifera di infiniti rinnovamenti e creazioni artistiche – che l'uso del testo quale mezzo dinamico e metamorfico ha indiscutibilmente in sé. Possiamo evidenziare che la nozione di testo immobile e inalterabile è di per se stessa rischiosamente limitante, se non sterile, nella composizione e nella creazione di uno spettacolo. Le modalità di approccio verso la rappresentazione sono ormai orientate a un continuo scambio di informazioni: segni visivi, sonori, gestuali e di parola, che cercano di realizzare un'armonica creazione spettacolare, figlia di un processo artistico sempre

vivo e in teoria mai ripetitivo. La vecchia abitudine di allestire un testo mandando a memoria le parti e inserendo dei movimenti di *gestione del traffico scenico* o di consuetudine classica è fortunatamente lontana, o in via di estinzione. Contrariamente a quanto i tradizionalisti controbattono, cioè che i testi vengono snaturati, è vero invece che i testi vengono continuamente esplorati: gli spettacoli che ne nascono hanno maggiore necessità di essere sulla scena rispetto agli allestimenti vecchio stile, che ripropongono cloni mummificati che svalutano e mistificano la tradizione nel suo senso più alto. La natura stessa del testo teatrale e del teatro propriamente inteso hanno ricevuto e ricevono continuamente impulsi creativi, i quali – fondandosi su specificità antiche di comunicazione vivente che la rappresentazione dal vivo porta con sé – fanno sì che il teatro sia una delle qualità e modalità di spettacolo più diffuse e più vive.

Concludo con alcune ulteriori riflessioni. Da tutto ciò viene fuori un nuovo modo – che però già non è più nuovo – di intendere la parola. Sembra che ogni cosa richiami l'altra anche quando la annulla, la parola crea anche in assenza; e spesso un teatro di parola, di *phonè* pura, fa vedere molto più movimento, tramite una parola che si muove nell'aria: ascoltandola si riesce a vederla. Penso che la parola sia un cristallo; un cristallo che deve essere rotto continuamente e ricomposto continuamente. Noi che ci lavoriamo abbiamo sempre pensato che bisognasse rompere e poi inventare qualcos'altro, ma la difficoltà vera è rompere e ricostruire il mondo ogni volta, distruggere per poter ricostruire esattamente in una sua forma che diventi la mia. Come si ricompone questo cristallo? Con il corpo e con la voce dell'attore. La lingua è pensiero, ma è anche e soprattutto un'immagine della realtà; allora che tipo di parola drammaturgica possiamo tentare di esplorare e creare, per una drammaturgia dell'essenziale, per superare il naturalismo? Sono necessari linguaggi a livello alto, che partano però dal basso tendendo verso l'alto, e la ricerca dell'impossibile oltre il corpo; sfidare continuamente attraverso la parola e il corpo, cercare di portare un frastuono degli animi nel silenzio e nel cicalcio del dopo-spettacolo.

Enrico Pitozzi

DOCENTE DEL DAMS DI BOLOGNA

Colgo l'opportunità di giocare sul terreno della dimensione sonora della parola; è un aspetto determinante che vorrei toccare sotto un concetto-ombrello, che è quello del corpo sonoro. Però questa dimensione sonora della parola rimette in gioco anche un altro aspetto, quello dell'inudibile e dell'invisibile, che sono due questioni teatrali fondamentali: come la parola serva sostanzialmente a far vedere una cosa che non hai lì sotto gli occhi, a dire l'indicibile, dire di qualcosa che è un'urgenza, avere una forza di evocazione, evocare davanti a te qualcosa che non è lì materialmente, fisicamente. La grande forza del teatro è proprio questa, continuare a cercare delle forme, a dire cose che non ci sono sotto gli occhi; perché vediamo sempre di più di quello che abbiamo davanti, e perché le cose più importanti stanno forse al margine di ciò che vediamo e ascoltiamo direttamente. È un aspetto essenziale che riguarda anche la possibilità di creare le parole, di usare le parole per *dare a vedere*. In questo senso era per esempio fondamentale la dimensione oracolare: l'oracolo serviva non tanto a predire il futuro ma era qualcosa che determinava l'urgenza del presente, c'era qualcosa al di sotto di ciò che avevi sotto gli occhi che era fondamentale conoscere per sapere come comportarsi un domani. In questo senso i Greci ci hanno consegnato una riflessione sul teatro, su cosa significa l'etica di un comportamento, l'etica del conoscere profondamente il presente per poterti comportare in un certo modo domani. Nella dimensione oracolare c'è questa potenza, e tornerò sull'elemento oracolare perché credo sia importante per alcuni esempi della scena teatrale contemporanea, anche dialettale, laddove la dimensione del dialetto non è tanto questione di radici o di biografie quanto di potenza sonora: si esplorano dimensioni sonore che la lingua italiana non permette, e diventa in questo senso una base musicale.

Il *corpo sonoro*, dicevo, è un concetto-ombrello poiché permette di giocare sulla dimensione del suono in scena considerato come un corpo, in quanto bisogna iniziare a dire che il suono ha una materialità e incide profondamente su colui che ascolta: lo spettatore – e non solo il *performer* – comincia ad *abitare la scena* perché è coinvolto dentro una dimensione inglobante, è installato all'interno della scena, e la dimensione sonora è fondamentale per toccarlo, per produrre affetto, per produrre effetti e muovere. Dall'altro lato la declinazione più evidente è quella del corpo che produce il suono, con tutta la dimensione della *phonè* che ci dice della separazione tra la dimensione sonora della parola, la sua materialità, l'intonazione, e il suo significato. È necessario tenere in tensione tra loro questi due aspetti, perché l'intonazione – la dimensione del suono della parola – è la sua atmosfera, la sua temperatura, è il modo in cui quella parola letteralmente incide sull'attenzione di qualcuno.

Qui si inserisce un altro termine, che è lo *spazio*. La *phonè* ci parla innanzitutto di uno *spazio*, ci dice che la parola fa *spazio*, produce uno *spazio*. Ricordo questo perché mi interessa riprendere il modo in cui la tradizione greca ci dà le coordinate sul termine *suono*.

Almeno tre sono le coordinate principali attraverso le quali la filosofia greca ci dà la declinazione del suono: da un lato l'*eco*, il riverbero; la seconda è la *phonè*, legata quindi alla voce; la terza, che mi è molto vicina, è la dimensione *acusmatica*. È una dimensione che ci dice qualcosa da un punto di vista della disposizione dei suoni nello *spazio*. *Acusmatico*: possiamo dire che significhi sostanzialmente che c'è un suono che senti, di cui avverti la presenza e l'effetto, ma non sei in grado di capire esattamente da dove provenga, da quale punto dello spazio provenga. Ricordiamoci che le parole e i concetti, soprattutto nella tradizione greca, nascono sempre da una pratica, da una dimensione operativa, da un comportamento; allora da dove deriva la parola *acusmatico*? Dal modo in cui Pitagora faceva lezione, in un luogo in cui erano collocati gli studenti, all'interno di un porticato che veniva chiuso alla vista, e Pitagora girava all'interno di questo spazio. Perché aveva capito che nel momento in cui il suono circola, anche l'attenzione di chi ascolta circola, è attiva, segue lo spostamento spaziale di quella parola. Se si continua a vedere una coincidenza diretta tra il punto di emissione della voce e la visione di chi parla, a un certo punto l'attenzione si scollega; perché la fonte coincide con ciò che si ha sotto gli occhi. Per Pitagora era fondamentale invece poter circolare, perché nel momento in cui l'attenzione circola è attiva, e nel momento in cui l'attenzione è attiva ed è dilatata le informazioni arrivano più facilmente ad essere introdotte in chi ascolta.

È importante pensare che fino al '600 non esistevano trattati sull'arte degli attori, perché per la parola si usava la retorica; la retorica era esattamente quello, il modo attraverso il quale convincere qualcuno tramite l'emissione sonora di quella parola: attraverso la temperatura, l'atmosfera, l'intonazione si era in grado di convincere qualcuno anche indipendentemente dal significato che aveva quella parola. C'era un gioco molto forte, dettato dalla dimensione sonora. Roland Barthes in proposito ha usato una bella espressione, la *scrittura ad alta voce*, nell'ultima sezione del suo testo sul piacere della scrittura, dove parla dell'aspetto corporeo della voce citando anche direttamente Antonin Artaud: quello che arriva è proprio la dimensione carnale di produzione, il luogo fisico di produzione della parola, prima e oltre il significato. Credo che sia interessante rimettere in gioco questo concetto, perché va ad analizzare per esempio anche il lavoro di Carmelo Bene, con la sua possibilità di *tritare* il linguaggio, e di *tritare* anche il soggetto attraverso il linguaggio. Non era una questione di far passare una biografia o l'identità di qualcuno dentro una parola, ma era questione di far passare il frantumarsi di questo io, di questo soggetto; il dire della parola a teatro è sempre un modo per conoscersi, perché ogni volta non si è mai se stessi. Questo paradosso è fondamentale: colui che scrive non è colui che parla, e colui che parla non è colui che è. È un punto essenziale per le riflessioni intorno alla vocalità, che mette in discussione una certa interpretazione del ruolo del personaggio: sgombriamo il campo da dimensioni di ordine psicologico; non è questione di psicologia, di far passare un'identità, ma in campo c'è qualcos'altro. Dal mio punto di vista in campo c'è il nominare, il marchiare a fuoco, la realtà o gli elementi costitutivi della realtà. Questa dimensione del visualizzare attraverso lo spazio diventa una questione operativa, poiché abbiamo la possibilità di lavorare sulla disposizione sonora della parola; è una questione anche di ordine

strettamente tecnico, dal punto di vista della spazializzazione dei suoni, della costruzione di una dimensione architettonica del suono dentro un luogo. Dentro questa riflessione c'è poi una riscrittura globale dello spazio fisico della scena, perché è chiaro che c'è una distinzione fondamentale da fare tra un *topos* – una dimensione geometrica dello spazio uguale per tutti – ed un *luogo*, nel senso di una sensibilità attraverso la quale noi abitiamo quel luogo e mettiamo la voce in quel luogo, che è tutt'altra cosa. Tendiamo solitamente a farle coincidere, ma *topos* e *luogo* sono due entità ben distinte, una iscrive, ridetermina e ridispone l'altra.

Un esempio teatrale che vorrei proporre relativamente a questa distinzione, e per identificare questa declinazione sulla vocalità a cui facevo riferimento, è "Overture Alcina", un lavoro del Teatro delle Albe di Ermanna Montanari. È una performance-concerto, con un testo in dialetto romagnolo di Nevio Spadoni concertato con i suoni del compositore Luigi Ceccarelli, che gioca sulla dimensione fonetica del dialetto, sulla disposizione spaziale del lavoro, sull'apparente immobilità di Ermanna Montanari come attrice e sulla determinante dimensione della luce, che entra in reazione chimica con tutti gli altri elementi. Ci sono all'interno del lavoro di Ermanna Montanari sulla voce tutta una serie di sperimentazioni intorno ai livelli sonori del dialetto, e soprattutto la contestualizzazione di una dimensione di scomparsa e apparizione della voce e del corpo, o di concentrazione di tutto il corpo all'interno della dimensione vocale, con riferimenti visivi che richiamano Samuel Beckett: la concentrazione sul volto e sulla bocca dell'attrice, lo scorniciare la dimensione del corpo per farlo passare all'interno di quella della voce, diventano un tratto distintivo di questo lavoro. Come pure la possibilità di far passare il corpo del soggetto all'interno della voce per *scagliarlo* nell'orecchio dell'ascoltatore. Orecchio dell'ascoltatore che è immerso dentro l'ambiente anche da un punto di vista della disposizione spaziale degli *speakers* sulla scena, disposti non soltanto frontalmente ma in modo ottofonico, con otto canali sonori che inglobano lo spettatore al loro interno: il suono proviene letteralmente da tutti i punti dello spazio. Questo tipo di lavoro mette in gioco anche una serie di contaminazioni con i dispositivi delle installazioni contemporanee e della musica contemporanea, da Stockhausen in avanti, come della musica elettronica, che insistono sul concetto di ambiente immersivo dal punto di vista sonoro e della tridimensionalità del suono. È un lavoro che ha un impatto "subliminale", su un codice di subliminalità che passa attraverso il suono, inducendo una percezione, una qualità percettiva di un certo tipo e un effetto corporeo attraverso l'utilizzo del suono.

Mentre invece rileviamo che la storia del teatro è sostanzialmente *sorda*. La storia del teatro si è fatta non tenendo conto di questa dimensione sonora: tolte alcune tradizioni come quella dell'opera, per il resto è come se la scena di Stanislavskij non avesse suono, viene presentata come se non avesse una dimensione sonora determinante per la costruzione della scena; invece praticando il teatro non possiamo non tener conto delle influenze dei suoni che provengono da tutti gli elementi. Quello che mi interessa praticare ha sempre un confronto diretto con la scena; non posso non pensare da una pratica, se no non riesco ad individuare gli elementi fondamentali sui quali si lavora.

Vorrei ritornare sulla questione dell'oracolo, che è un riferimento preciso, forte, per Ermanna Montanari e il Teatro delle Albe, come anche per Mariangela Gualtieri del Teatro Valdoca. Questa dimensione oracolare è presente per esempio in Ermanna Montanari attraverso la dimensione della pazzia, della follia, nel suo personaggio che diventa completamente folle e in quanto tale può guardare a fondo dentro la realtà, nominare le cose senza preoccupazione, prendendosene la responsabilità e marchiando a fuoco il presente. Così come fatto a suo modo da Mariangela Gualtieri in un altro territorio, ma sempre con la possibilità di esprimere l'indicibile, di dire l'indicibile. Chiudo con una parola che mi sembra essenziale, che riguarda la dimensione *incommensurabile*: il *resto*, quel *resto* che è imprevedibile; tutte le volte che cerchi di afferrare qualcosa, questa forma transitoria produce sempre uno scarto, un resto, che non si fa inglobare in quella dimensione, che scarta di lato. La direzione, la chiave che può essere utile, è proprio questa caratteristica, questa dimensione che chiamo anche della presenza sulla scena: qualcosa che puoi sentire, puoi sentirne gli effetti su di te, puoi anche nominarla, ma non sei in grado di descriverla. Cito una frase di Plotino, che quando parla dell'uomo dice: «*Pur non sapendo cos'è, hanno in sé qualcosa di più grande di loro*». Ed è questa cognizione della potenza che mi sembra sia fondamentale da rimettere in gioco nel teatro; perché di questo stiamo parlando, di una potenza del corpo che si esprime anche attraverso la dimensione sonora della voce.

Moreno Cerquetelli

GIORNALISTA RAI 3, CURATORE RUBRICA "CHI È DI SCENA",
CRITICO TEATRALE

Riguardo al ritorno della centralità della parola a teatro, posso portare la mia esperienza come operatore, come critico che ne deve riferire in televisione. Negli ultimi tempi a teatro si è visto un ritorno della parola, attraverso soprattutto gli attori *fabulatori*: una volta il fabulatore era uno solo, Dario Fo, negli ultimi anni invece molti altri sono tornati a quella che è l'essenza del teatro, cioè il racconto diretto. Il recupero della parola sembrerebbe quindi una forma di ritorno al passato, e in qualche modo lo è; però considerando tutto quello che è successo in questi anni sul piano della tecnologia e della comunicazione, evidentemente questo ritorno non sarà quello che abbiamo vissuto e sperimentato una volta, ma sarà qualcosa di nuovo. C'è una legge dei mass media che dice che un *media*, nel momento in cui viene superato da un altro, tende a ritrovare in se stesso il proprio specifico. Ecco allora per esempio che il cinema, superato dalla televisione, ritorna al bianco e nero. La stessa tv, superata dal web, riscopre la narrazione, lo sceneggiato, quella che oggi si chiama fiction. Nel teatro, la riscoperta del proprio specifico sta nella parola, nella comunicazione diretta tra attore fabulatore e pubblico; il riscoprire questo specifico si manifesta in una forma nuova che chiamerei una nuova scrittura scenica. E qui veniamo al mio punto di vista: lavorando in televisione, mi sono posto il problema dal di dentro di come questo processo stava avvenendo e quali risultati poteva dare.

Nella nostra trasmissione "*Chi è di scena*" abbiamo fatto degli esempi di sperimentazione; è un programma di informazione teatrale, ma nel quale con la collaborazione di vari artisti ed amici abbiamo tentato di verificare sul campo l'incontro-scontro con la scena vivente, cioè il teatro. Il primo esperimento lo abbiamo sviluppato con l'attore e regista Mario Perrotta, uno dei fabulatori più attenti di questi ultimi anni; l'idea era quella di immaginare in televisione – quindi con i tempi televisivi, anzi adesso con i tempi delle nuove tecnologie, poiché la fruizione del prodotto televisivo non è più solo attraverso il solo schermo televisivo, e questo presuppone dei tempi diversi rispetto a quelli dello spettatore seduto davanti alla tv – degli interventi teatrali su dei temi di attualità rivisti in chiave poetica, e quindi teatrale. Per rendere i pensieri, le sensazioni che delle persone stavano provando in quel momento davanti ad una immagine di attualità, ecco che arriva il teatro; perché un autore o un attore può inventare delle sensazioni, far diventare una parola fisicità. Con Perrotta avevamo fatto una constatazione: quella, parlando della realtà italiana, che quasi tutta l'informazione è segnata da fatti negativi; nello stesso tempo, però, e nello stesso paese, ci sono esempi positivi di gente che resiste, combatte, e spesso riesce ad incidere e lasciare un segno. Una situazione apparentemente paradossale. Da qui l'idea di questi interventi, che abbiamo chiamato "*Paradossi italiani*": 4 o 5 minuti di durata, non di più, come puro specifico teatrale; vale a dire una narrazione in primo piano senza immagini a supporto, senza prodotto televisivo. Teatro puro, soltanto con dei semplici rumori di fondo. Devo dire che l'esperimento funzionò bene, tanto

che venne molto postato sul web; abbiamo realizzato 5 episodi nella prima serie e altri 4 in una seconda serie. E questo tipo di interventi fa vedere come la parola, anche attraverso il mezzo televisivo, conserva tutta la forza e la potenza di evocazione che ha nel teatro.

Un secondo esperimento lo abbiamo fatto con un regista e musicista, Andrea Liberovici, la cui compagnia non a caso si chiama "*Teatro del Suono*"; è un musicista d'avanguardia, e un regista di cui sono note le collaborazioni con Edoardo Gubini. L'esperimento che ha realizzato con noi riguarda il Faust di Goethe: lui aveva fatto per lo stabile di Genova una messa in scena dell'*Urfaust*, con Paola Gassman e Ugo Pagliai; parlando con lui un po' di tempo dopo, mi chiese cosa poteva fare per noi, cosa potessimo fare insieme in televisione. Gli buttai lì una provocazione, dicendogli: "*Dovresti fare un Faust di 9 minuti, da trasmettere in 6 puntate da un minuto e mezzo*". Mi guardò interdetto e la prese come una boutade, ma in realtà l'idea che volevo proporre era quella di concentrare in velocità un effetto teatrale, da veicolare – questo sì – con i nuovi media oltre che con la televisione, poiché un contenuto di un minuto e mezzo è possibile seguirlo anche con un tablet o un iPhone. Sto parlando di qualcosa che è avvenuto nel 2008; adesso questo tipo di esperimenti è diventato più comune. Dopo un paio di mesi, Liberovici mi richiama dicendomi: "*Ho pensato di fare questo Faust come dicevi tu*". Aveva trovato anche un titolo: "*Postcards from Faust*". Questo esperimento travalica la parola e il teatro, perché va a finire nella videoarte, nel videoclip, nel teatro del suono, insomma ha molti elementi; ma sostanzialmente, partendo dal Faust, prendendo spunto dai capitoli e da alcune situazioni tipiche del poema, ne ha realizzato queste clip scrivendone il testo e la musica, tutto da solo. Anche qui lo specifico del teatro viene recepito dal mezzo televisivo e veicolato come nuova tecnica di comunicazione. Questo esperimento è stato interessante anche perché è diventato ambivalente. Nel senso che una volta che lui ha realizzato queste 6 puntate che abbiamo trasmesso, la cosa è piaciuta allo Stabile di Genova, che gli ha commissionato un nuovo spettacolo da scrivere sulla scorta di quello che aveva fatto con "*Postcards from Faust*". Questo spettacolo, intitolato "*Operetta in nero*", lo ha prima testato a New York con la cantante e performer Helga Davis, ed è stato poi messo in scena: l'idea nata in televisione è tornata in teatro, si è rifatta fisicità. E questa storia continua ancora dal 2008; questa estate Liberovici ne ha riscritto una nuova versione, che si chiamerà "*Faust in the box*", ancora con Helga Davis e con un complesso musicale francese che si chiama Ars Nova Ensemble, e che debutterà al Gran Teatro di Poitiers il 12 febbraio 2016 prima di arrivare in Italia nella stagione successiva.

Vediamo quindi questa interazione tra suono, parola teatrale, televisione che ridiventa teatro: questa è un'epoca che, grazie alla tecnologia e alla creatività ad essa applicata, consente di trovare nuovi sistemi e modi di comunicazione in cui il teatro, però, rimane parte fondante. Con questi due tipi di esperimenti che abbiamo fatto, all'interno di una rubrica di informazione interrompiamo in un certo senso il flusso informativo, lavorando sulla parola oltre che sull'informazione.

LA MASCHERA

DI FRANCESCO FACCIOLLI

LA MASCHERA NEUTRA PRIMA DI OGNI TUTTO

«NON DOBBIAMO SMETTERE DI ESPLORARE PERCHÉ ALLA FINE DELLE NOSTRE ESPLORAZIONI
ARRIVEREMO LADDOVE SIAMO PARTITI E VEDREMO IL LUOGO IN CUI VIVIAMO COME SE FOSSE LA PRIMA VOLTA»

[THOMAS STEARNS ELIOT]

«LA MASCHERA NEUTRA È L'INFANZIA DEL GESTO»

[MICHELE MONETTA]

«LA MASCHERA NEUTRA CI PORTA NEL MONDO DELL'EQUILIBRIO E DEL SILENZIO PRECEDENDO IL MOVIMENTO E LA PAROLA.
DALL'IMPRESSIONE ALL'ESPRESSIONE, È IL SUPPORTO DI UNA ESPLORAZIONE MIMODINAMICA DELLO SPAZIO CORPORALE
E DELLE PASSIONI UMANE ATTRAVERSO I RITMI E A FORME DELLA NATURA E DEL VIVENTE...»

[JACQUES LECOQ]

«QUESTO OGGETTO CHE SI METTE SUL VISO DEVE PERMETTERE A CHI LO INDOSSA DI RAGGIUNGERE
LO STATO DI NEUTRALITÀ CHE PRECEDE L'AZIONE, UNO STATO DI RICETTIVITÀ RIGUARDANTE CIÒ CHE CI CIRCONDA,
SENZA CONFLITTI INTERIORI. SI TRATTA DI UNA MASCHERA DI RIFERIMENTO, UNA MASCHERA DI BASE [...].
SOTTO OGNI MASCHERA NE ESISTE UNA NEUTRA CHE NE REGGE L'INSIEME»

[JACQUES LECOQ, "IL CORPO POETICO"]



La **maschera neutra** è uno strumento essenzialmente pedagogico, riservato unicamente al *training* d'attore. Non è pensata per la scena, ma per quello che sta prima della scena. Sotto la maschera neutra la faccia dell'attore scompare e il corpo percepisce intensamente. Il lavoro con la maschera ricerca la consapevolezza del corpo come veicolo di scena. L'attore si apre e impara a riconoscere le resistenze del corpo, e meticolosamente grazie alla maschera, si spoglia di tutti i suoi preconcetti e si libera delle sue resistenze. Trova la calma, l'equilibrio, e aumenta la sua presenza nello spazio. Quando l'attore ritrova la calma sul palco, si può dire pronto e inizia la sua vera arte. **La maschera neutra lavora con il movimento: movimento neutro.** Insegna a guardare, ascoltare, sentire e vivere con l'autenticità della prima volta, e porta consapevolezza al pensiero e all'azione. È l'esperienza della neutralità prima dell'azione, uno stato di apertura, una sensazione di calma fisica ed equilibrio mentale. Aiuta a conoscere le proprie abitudini fisiche, a minimizzare i clichés attoriali e a ritornare ad un'esperienza vera di ascolto.

Lo studio della **maschera neutra** permette di confrontarsi con il lavoro sugli stili e, in particolare, con il mondo della tragedia. Ma è altresì considerato, specie nella scuola di Lecoq, come il punto di partenza per l'uso di tutte le maschere, da quelle della Commedia dell'Arte fino al naso rosso del Clown.

Ma cominciamo con ordine.

La **maschera neutra** nasce dal lavoro di **Jacques Copeau** che in Francia negli anni '20 ha cercato nella maschera una via per ritornare al corpo dell'attore. Una via per riformare o forse sarebbe meglio dire *rifondare* il teatro occidentale. Copeau fu colpito da una compagnia di teatro *Nō giapponese* che si esibì a Parigi e cercò di sviluppare uno strumento pedagogico, una forma di allenamento per l'attore che privilegiasse il corpo rispetto alla mimica facciale e alla parola. Un

suo allievo e attore, Jean Dasté, fu il primo a utilizzare una maschera inespressiva che chiamò *Masque Noble*. Negli anni '30 questa idea fu sviluppata e portata avanti dal gruppo *Les Copiaus*, allievi di Jacques Copeau. Ma fu con **Jacques Lecoq**, negli anni '50 che la maschera neutra trova la sua definizione e la sua attuale forma sia "fisica" che "metafisica". L'investigazione di Lecoq si concretizzò grazie all'incontro del pedagogo francese con lo scultore italiano **Amleto Sartori** nel 1947. L'influenza della maschera del *ko-omote* (*la giovane*) del Teatro Nō ha influenzato notevolmente la scelta delle forme della maschera neutra di Sartori, capace di contenere al suo interno così come di rilanciare verso l'esterno ogni forma di emozione.

Lo studio approfondito della maschera neutra è, oggi, un fondamento basilico nella formazione dell'attore: ne sviluppa la presenza nello spazio liberandolo dai riflessi psicologici favorendone l'espressione del corpo, ne rivela le emozioni attraverso il movimento sensibile.

Pedagogicamente la maschera neutra permette all'attore di lavorare sulla propria presenza scenica, prima del racconto. È un lavoro sul silenzio, sullo spazio, sull'ascolto. Con la maschera neutra guardi e veramente vedi ciò che c'è intorno a te, e dopo aver visto, diventi. **Non interpreti, DIVENTI.**

Tutto comincia con l'analisi del proprio corpo, indagato come qualcosa di sconosciuto, di cui non si conoscono i meccanismi, i funzionamenti. La riscoperta di tutto quello che ci rende vivi e viventi. Il respiro, l'equilibrio, il gesto, il camminare. I primi esercizi fondamentali, dopo l'analisi del proprio corpo, sono legati al viaggio della maschera neutra nella natura. L'incontro con i quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco. Elementi che sono alla base di ogni futura possibilità espressiva. Si passa poi agli spazi naturali: la foresta, il mare, la pianura. Infine prime costruzioni elementari, singole e di gruppo, dove l'ascolto e l'osservazione sono le regole principali e i principali



◀ Amleto Sartori e Jaques Lecoq.

punti di interesse. È un modo di lavorare sul movimento puro delle azioni umane: camminare, correre, lanciare, azioni di combattimento. Azioni pure, che sono molto lontane dalla nostra vita quotidiana, ma che si possono ritrovare nello sport, nella danza, nelle attività che coinvolgono il corpo nello spazio.

In definitiva la maschera neutra è uno **strumento per sviluppare la presenza scenica** e non il personaggio.

Citando il maestro **Michele Monetta** possiamo dire che la maschera neutra è «*l'infanzia del gesto*».

Se immaginiamo il nostro corpo come un drappo di cotone, la maschera neutra permette di stirare tutte le pieghe e di cercare l'attimo in cui tutto era perfetto, candido, puro.

Citando ancora Monetta possiamo concludere dicendo che il lavoro con la maschera neutra è «*un lavoro sull'utopia*», la meta della purezza del gesto è razionalmente irraggiungibile ma forse sta proprio in questo il suo enorme fascino.

Silenzio.

Chi è **Jacques Lecoq**, padre della maschera neutra?

«*Sulla scena non basta credere e identificarsi, bisogna giocare*» (J. Lecoq).

Nato a Parigi il 15 dicembre 1921, è stato un attore teatrale, mimo e pedagogo francese. Fondatore della *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, è considerato uno dei più significativi maestri pedagoghi del Novecento, noto per i suoi studi sul teatro fisico e per il recupero della maschera e del coro greco e degli insegnamenti della Commedia dell'Arte.

Iniziò il suo percorso nel 1937, studiando educazione fisica e diverse discipline sportive, che a sua volta insegnò ai suoi primi allievi, dal 1941 al 1945. Il suo lavoro lo mise in contatto con Jean-Marie Conty, responsabile per l'educazione fisica in Francia e amico di Antonin Artaud. Da qui nacque l'interesse e la curiosità di Lecoq per il teatro. Nel 1945, dopo una breve esperienza in una compagnia teatrale da lui stesso fondata, fu incaricato dall'attore francese Jean Dasté di occuparsi del *training* fisico degli attori della compagnia teatrale *Comédiens de Grenoble*. In questa occasione Lecoq scoprì le maschere e fu influenzato dalle idee dell'attore e regista francese Jacques Copeau.

Nel 1947 Lecoq si trasferì in Italia, dove rimase per otto anni. In Italia appro-



▲ Michele Monetta e gli allievi dei corsi organizzati in tutta Italia dai Centri Studi UILT (foto di Felicita Farina).

fondò i suoi studi sulla Commedia dell'Arte e incontrò lo scultore **Amleto Sartori**. Da questo incontro nacque un sodalizio artistico basato sullo studio e il recupero delle maschere. Fu in questo periodo che nacque l'idea della **maschera neutra**.

Su richiesta di Giorgio Strehler e Paolo Grassi, Lecoq partecipò alla fondazione della Scuola del Piccolo di Milano. Proprio qui, durante la lavorazione sull'*Elettra* di Sofocle, scoprì la tragedia greca e il coro. Iniziò, quindi, un lavoro di ricerca sulle possibilità espressive e fisiche del coro all'interno di un teatro contemporaneo. Continuò il suo lavoro di ricerca a Siracusa, lavorando sui cori di altre tragedie come *Ecuba*, *Sette contro Tebe* e *Eracle*. Il suo lavoro fu notato dall'attore Franco Parenti, con il quale Lecoq fondò la Compagnia Parenti-Lecoq, con l'obiettivo di mettere in scena i nuovi autori teatrali. In questo periodo collaborò anche con Dario Fo, Luciano Berio e Anna Magnani, segno di un nascente bisogno di riscoprire un'idea dell'espressione corporea che allontanasse il gesto dalla cristallizzazione dell'espressionismo dell'epoca. Forte degli studi maturati in Italia, nel 1956 Jacques Lecoq tornò a Parigi. Dopo una serie di esperienze come curatore delle scene di movimento in diversi spettacoli, Lecoq decise di dedicarsi totalmente alla pedagogia.

«*È insegnando che ho potuto approfondire la mia ricerca [...]. È insegnando che ho capito meglio "come funziona". È insegnando che ho scoperto che il corpo sa cose che la testa non sa ancora*». (J. Lecoq, "Il corpo poetico")

Fondò la sua scuola il 5 dicembre 1956, dove iniziò ad approfondire con i suoi allievi il lavoro sulla maschera neutra, la Commedia dell'Arte, l'espressione corporea, il coro, le maschere espressive e il mimo. Nel 1962 iniziò a lavorare sui clown, studiando la capacità liberatoria insita nella comica derisione tipica della clownerie. Nel 1968 cominciò ad insegnare presso la *Scuola nazionale di Belle Arti* di Parigi, approfondendo il discorso sullo spazio scenico e sulla scenografia che lo porterà a fondare un dipartimento di scenografia all'interno della sua scuola: il *LEM, Laboratorio di studio del movimento*.

Negli anni successivi la Scuola e l'interesse da essa creato divennero sempre più grandi e in diversi paesi nacquero diverse scuole che s'ispirarono agli insegnamenti di Lecoq.

Jacques Lecoq continuò il suo lavoro d'insegnamento fino alla morte, avvenuta il 19 gennaio 1999, a Parigi.

La *Scuola internazionale di Teatro Jacques Lecoq* continua tutt'oggi il suo lavoro di insegnamento.

FRANCESCO FACCIOLLI

LE ATTRICI DEL '900

DI ANTONIO PERELLI

MARTA ABBA

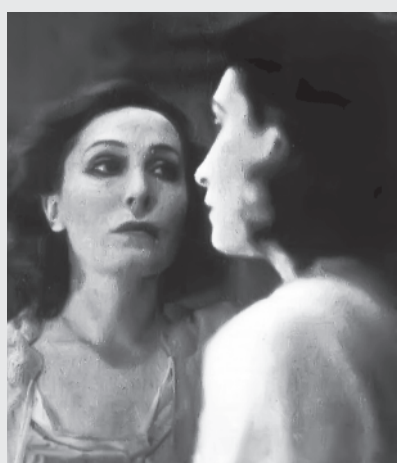


Non solo perché nata proprio nel 1900 e non solo perché, per via del cognome, sempre prima in ordine alfabetico, mi piace iniziare questo ricordo delle più note attrici di teatro del Novecento proprio con la milanese Marta Abba, forse più celebre per essere stata l'interprete preferita da Pirandello (che le scrisse fino alla morte ben 560 lettere, ricevendone in risposta un numero decisamente inferiore) che per le sue indubbie capacità di attrice e la sua brillante carriera artistica.

Scriveva Marta Abba nel 1931: «...io vivo soltanto di teatro e per il teatro...ma non rinunzio ad essere donna, anzi cerco in tutti i modi di essere donna nel più infinito, ampio e molteplice significato che ha questa oscura parola...sarà questo il mio modo di essere attrice: vivere nel teatro tutto ciò che la vita mi vieta, tutte le passioni che la realtà non mi concede, tutte le grandezze eroiche, le colpe fatali, le illusioni amare, le gioie sublimi, i sogni, le chimere, le speranze e le certezze che a me, donna, debbono, forse per sempre, essere negate»... un eloquente autoritratto – in un'epoca che concedeva poco alle donne – che riflette in pieno la sua personalità impetuosa e passionale, più compiutamente ben descritta peraltro nell'autobiografia, pubblicata con il titolo "La mia vita di attrice".



▲ Luigi Pirandello dirige Marta Abba ne "La nuova colonia", 1928.



A proposito del suo discusso rapporto con Pirandello, in una delle lettere egli le scrive: «*Io sono la mano. Quella che mi detta dentro, sei tu*».

A testimonianza di un indubbio influsso di Marta, come donna, come attrice e come interprete sul grande siciliano. Sicuramente, un po' come era già avvenuto con Eleonora Duse e D'Annunzio, tra i due c'era, oltre ad un rapporto sentimentale, un interesse artistico da ambo le parti: lui le offriva la possibilità di emergere nella recitazione dei suoi capolavori e lei, attrice celebrata, avrebbe certamente giovato al successo della sua produzione teatrale.

E così la loro collaborazione artistica ci ha regalato momenti bellissimi di teatro ("Diana e la Tuda", "L'amica delle mogli", "Trovarsi" e "Come tu mi vuoi"). Scriverà in seguito ancora eloquentemente Pirandello, mentre componeva "I giganti della montagna": «*Credo che io stia componendo, con un fervore ed una trepidazione che non riesco ad esprimerti, il mio capolavoro; con questo (I giganti della montagna) mi sento asceso ad una sommità, dove la mia voce trova altezze d'inaudite riso-*

nanze... E scrivo con gli occhi della mente fissi a Te. Poco importa che poi tu non debba presentare questo lavoro... Ciò che importa, e che mi è assolutamente necessario in questo momento, è che lo sto scrivendo per Te. Non potrei più andare avanti d'una parola, se la Tua divina Immagine ispiratrice m'abbandonasse per un istante.. Ajutami, aiutami per carità, Marta mia, non mi lasciare, non m'abbandonare, sono gli ultimi miei momenti: ho tanto, tanto bisogno di te, di sentirti uguale e vicina, quella di prima.. Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu, senza il Tuo respiro muore». Pur senza entrare nel merito di una questione assai dibattuta dagli addetti ai lavori (quella del reale rapporto tra i due), sono convinto che Pirandello abbia subito senza dubbio il fascino della giovanissima attrice (quando la conobbe aveva meno della metà dei suoi anni) e che l'abbia amata per tutta la vita in un modo diciamo non convenzionale, cioè su un livello puramente ideale, ponendola al di fuori e al di sopra delle numerose e spiacevoli vicende della sua vita personale e della sua posizione pubblica. Certo fu una storia strana e difficile da comprendere, ma tutto sommato corrispondente alla personalità dei due protagonisti ed anche logica, se si tiene conto del triste e complesso rapporto tra il grande autore siciliano e sua moglie, Antonietta Portolano e del ruolo sociale e politico che il grande autore aveva nell'Italia del tempo. Dunque, nonostante tutte le dicerie ed i pettegolezzi, ed anche nonostante i fatti che accompagnarono questa relazione (Pirandello e la Abba occuparono per anni, dal 1924, due camere comunicanti all'Hotel Royal di Viareggio e poi abitarono insieme in un

villino, arredato da lei con stile "dannunziano" e tuttora esistente) sarebbe riduttivo ed ingeneroso definirla la classica storia d'amore tra un uomo sposato e la sua amante, sia per lo spessore culturale ed artistico dei protagonisti, sia per le successive vicende della loro vita, sia per prove concrete che mancano al riguardo. Ammessa a 15 anni all'Accademia Filodrammatica, allieva prediletta di Enrico Reinach, Marta vinse a 18 anni il premio Castiglione, ed esordì nel 1923 con la "Compagnia per il Teatro del Popolo di Milano", diretta da Ettore Paladini. Nel 1924, con la Compagnia di Virginio Talli, ebbe un grande successo personale con "Il gabbiano" di Cechov, mettendo in luce una recitazione naturale ed assai viva, come notò allora Marco Praga, critico teatrale puntuale ed esigente. L'anno più importante della sua vita fu però il 1925, quando fu scritturata direttamente da Luigi Pirandello al Teatro Odescalchi di Roma e fu protagonista di "Nostra Dea" di Bontempelli. Seguirono tre anni di lavori con la Compagnia pirandelliana, in cui compì lunghe *tour-nées* in Italia e all'estero ed ebbe così modo di farsi apprezzare come una delle più interessanti attrici italiane di teatro di tutti i tempi. Scioltasi la Compagnia pirandelliana, nel 1928-29 l'Abba formò un complesso di giovani, dedicandosi alla valorizzazione del repertorio del grande autore siciliano e rappresentando per la prima volta "Lazzaro" e "Come tu mi vuoi", scritte e dedicate a lei da Pirandello. Negli anni successivi allargò il proprio repertorio (Shaw, D'Annunzio, Goldoni) che non fu dunque solo pirandelliano, anche se nel 1932 a Parigi recitò ancora Pirandello in francese con "L'uomo, la bestia e la virtù". Nel 1934 fu Mila di Codro accanto a Ruggeri in

un'eccezionale recita de "La figlia di Iorio" al Teatro Argentina di Roma, nel 1935 fece parte della Compagnia Grandi Spettacoli diretta da Guido Salvini, mentre nel 1936 recitò in inglese Tovarich di Deval prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti dove ricevette, per tale interpretazione, un premio dell'American Dramatic League. Nel 1938 si sposò con il nipote del magnate dell'acciaio americano S.A. Millikin ed annunciò il suo ritiro dalle scene, anche se poi nel 1950 si ripresentò al pubblico statunitense. Divorziò dopo 14 anni di matrimonio e poco o niente sappiamo di questa vicenda, anche perché lei non ne volle mai parlare, facendo gesti d'orrore quando qualcuno le chiedeva qualcosa in proposito. Sicuramente però il divorzio le garantì una sicurezza economica per molti anni. Nel 1953 tornò sulle scene italiane con una propria formazione (primo attore Piero Carnabuci) iniziando una *tournee* proprio da Girgenti, con la ripresa di "Come tu mi vuoi", ma ormai la sua carriera teatrale poteva considerarsi finita. Gravemente ammalata di paresi e vivendo in solitudine, riebbe un po' di notorietà solo nel 1985, quando l'attrice autorizzò l'Università di Princeton alla pubblicazione del suo epistolario con Pirandello, edito in Italia da Mursia nel 1994. Ridotta su una sedia a rotelle, si esibì in un teatro per l'ultima volta a 86 anni, proprio per leggere brani di quelle lettere appartenenti ad un epistolario divenuto già famoso, testimoniando così, sul finire della propria vita, quel grande amore che aveva sostanzialmente respinto ma che era stato, forse proprio per questo, una grande fonte d'ispirazione per Luigi Pirandello. Dopo un lungo soggiorno a San Pellegrino Terme, tornata a Milano Marta Abba vi si spense ad ottantotto anni, ben lontana dal successo e dai clamori del teatro.

Lei, che era stata definita dal grande siciliano «...di meravigliosa bellezza, capelli fulvi, ricciuti, pettinati alla greca, con la bocca che ha spesso un atteggiamento doloroso, come se la vita le desse una sdegnosa amarezza, ma che se ride ha subito una grazia luminosa, che sembra ravvivi e rischiari ogni cosa», lei che aveva recitato nei teatri di tutto il mondo, che alla radio aveva preso parte a drammi e commedie, che era stata interprete in due film, lei se n'è andata in solitudine e tristezza. Voglio per concludere ricordare le sue parole sul destino dell'attrice, parole che riflettono il pensiero di una donna che solo e proprio nella dimensione artistica del teatro aveva trovato la sua realizzazione ed appunto il suo destino: «Il poeta ha per materia le parole; lo scultore, il marmo o il bronzo; il pittore, i colori e la tela; il musicista, i suoni e gli strumenti. La materia dell'attrice è se stessa. Per realizzare un'immagine, un ritratto, un sentimento, l'attrice opera sopra se stessa. È lo strumento musicale della sua musica interiore... In questo suo terribile ed angoscioso lavoro è la sua gloria e la sua pena maggiore... Ecco l'attrice! Qual meraviglia se il mondo ci guarda con diffidenza e non crede al nostro lento, continuo martirio e non ci segue con amore e con assiduità lungo il nostro difficile ed aspro cammino?» Ed ancora, parlando della Duse, usa parole che profetizzano in qualche modo anche la sua sorte: «...È stato necessario che Eleonora Duse morisse in desolazione e solitudine perché il pubblico comprendesse quale anima immensa, solitaria, sublime può avere un'attrice... quanto spasimo possa contenere la sua vita, come possa essere semplice pur nell'incessante menzogna quotidiana della sua realtà artistica.. quale religioso dono d'esortazione e di riscatto ci ha fatto la Duse, morendo così, povera e vagabonda, com'è destino dei più cari a Dio...!»

ANTONIO PERELLI

Dal Progetto
del Centro Studi UILT
LE CASE DIMENTICATE
DALLA E DELLA CULTURA
al film "Bella e perduta".
Da Susa a Carditello
l'impegno al recupero
per restituire alla cultura
una fissa dimora
non deve fermarsi.

▼ **Francesco Faccioli** nei panni di Pulcinella
all'interno del **Teatro Civico di Susa (TO)**
in occasione del Progetto del Centro Studi UILT
"Le case dimenticate dalla e della cultura"

I video dell'evento di Susa sono visionabili nello Spazio UILT
del canale YouTube di QU.EM. quintelemento
www.youtube.com/user/QUEMquintelemento



DI LAURO ANTONIUCCI

«J'ACCUSE»

Il Centro Studi Nazionale UILT, 4 anni fa, lanciò un progetto che si chiamava **"Le Case dimenticate dalla e della cultura"**. Scopo del progetto, lanciato a tutte le regioni, come si ricorderà, era quello di intervenire nei confronti di quelle strutture storiche - quante ne abbiamo in Italia? Migliaia! - che tutta una serie di motivi hanno portato al loro abbandono. Da qui partiva la sollecitazione del Centro Studi: segnalare i casi che si trovano in tali condizioni nel proprio territorio, al fine di evidenziarne la fatiscenza alle competenti istituzioni.

Naturalmente il rilievo non consisteva nell'invio di una lettera "pepata", bensì in una manifestazione artistica che coinvolgesse tutta la popolazione di quell'area, onde ottenere l'attenzione degli Amministratori e farli intervenire in qualche modo. Questa la mission del progetto. E va ricordato che il Centro Studi gli dette inizio concretamente. Nel settembre 2013, infatti, si occupò del **Teatro comunale della città di Susa**. Una troupe di sette persone, coadiuvate dal gruppo teatrale di Susa e dal Centro Studi Piemonte, dettero vita a quella prima manifestazione dal titolo "In-

sieme a Teatro", che molti di voi avranno visto nelle immagini pubblicate nel sito della UILT e in quello di QU.EM su YouTube che si occupò delle riprese. Io ebbi la fortuna di far parte di quel meraviglioso gruppo che animò la giornata e posso testimoniare l'assoluto valore dell'iniziativa. Assistemmo al coinvolgimento della cittadinanza con in testa l'Amministrazione comunale, mentre una serie di esibizioni dettero vita al successo artistico e culturale della giornata, per opera di musicisti, del coro polifonico di Susa, della compagnia TEATRO INSIEME e grazie, infine, alla performance teatrale ideata, scritta e diretta da Flavio Cipriani, "La casa bruciata". Le conseguenze di tutto questo andarono oltre ogni aspettativa, poiché la Sindaco di Susa, alla fine della serata, oltre i ringraziamenti agli organizzatori della manifestazione, annunciò che c'erano stati degli impegni assunti dalle Amministrazioni del Comune di Susa e della Regione Piemonte, per la ristrutturazione del Teatro "dimenticato" (da ben trent'anni). Il "chiasso" prodotto da quell'intervento accelerò di gran lunga le pastoie burocratiche, caratteristiche nel nostro Paese, al punto che entro il prossimo anno dovremmo ricevere l'invito, da parte del Comune di Susa, a presenziare all'inaugurazione del teatro rimesso a nuovo, quali ospiti d'onore. Ma il vero ospite sarà la UILT, perché noi SIAMO LA UILT, non ce lo dobbiamo mai dimenticare...

Bene, da quella partenza fantasmagorica, nulla più: non c'è stata più alcuna proposta che abbia messo in moto quella troupe, al seguito del "nostro" Pulcinella che i filmati di Susa ce lo mostrano sbigottito, aggirarsi con mille cautele tra le macerie del teatro, simili ad una zona di guerra.

E tale la definimmo: *la guerra contro la cultura!* Ma le ostilità, amici miei, non sono cessate!





▲ **Reggia di Carditello** sita in San Tammaro prima e dopo il recupero iniziato da **Tommaso Cestrone**; il Pulcinella del film **"Bella e perduta"** di **Pietro Marcello**.

La battaglia vinta a Susa non ha determinato la fine della guerra!! Anzi. E Pulcinella, il nostro Pulcinella, non è potuto più intervenire in aiuto di qualche altra dimora della cultura abbandonata. Per fortuna, però, c'è sempre un "Pulcinella" a guardia della cultura del nostro Paese. Questa volta ha risposto al richiamo del regista **Pietro Marcello**, che lo ha coinvolto per raccontare in un film una fiaba moderna e commovente dal titolo **"Bella e perduta"**, andato sugli schermi dal 19 novembre. Tutto nasce da un Uomo - *ma che Uomo!!* - appartenente a quello scalino sociale ritenuto tra i più umili: un pastore. Il suo nome era **Tommaso Cestrone**. Era, perché, purtroppo, due anni fa, all'età di 48 anni, la notte di Natale, un attacco cardiaco lo ha spento, privandoci dell'*Angelo di Carditello*, come veniva chiamato.

Siamo in Campania, e lui pascola le sue pecore nei pressi della **Reggia di Carditello**, una delle residenze dei Borboni. Un feudo del casertano in cui si dice sia nata la mozzarella di bufala. L'elegante tenuta reale, opera di Francesco Collecini, allievo del Vanvitelli, arricchita da affreschi di pittori come Fedele Fischetti, Giuseppe Cammarano, Jakob Hackert, era totalmente abbandonata agli sfregi peggiori, ad opera di delinquenti e saccheggiatori che, oltre ad asportare tutto ciò che poterono, la utilizzavano come deposito di rottami e spazzatura. Tommaso, impietosito dalla decadenza che affliggeva tanta bellezza, cominciò ad accudire quella dimora con lo stesso amore che avrebbe usato verso una vecchia signora piena di acciacchi. Ottenne dal giudice l'autorizzazione ad occuparsi ufficialmente della reggia e per anni, come scrive in un articolo su l'Espresso Emanuela Genovese, *«ha scelto di custodire, a sue spese, uno dei*

piccoli grandi patrimoni del Sud». Oltre ad usare i suoi soldi, dovette resistere anche a pressioni, minacce, sabotaggi di camorristi di bassa lega, ma anche a persone superficiali che non riuscivano ad apprezzare il suo ruolo di cittadino responsabile, beffeggiandolo più o meno apertamente. La reggia, grazie a Tommaso, è riuscita a sopravvivere fino al giorno in cui - non ci si crederebbe! - un ministro decise di prendere provvedimenti. Infatti nel gennaio del 2014 l'allora ministro della cultura Massimo Bray, dopo aver incontrato Tommaso e visitato la reggia, fece stanziare la somma di 2 milioni e 250.000 euro per iniziare a risistemare questo capitale del nostro Sud. Ecco il tema che ha portato Pietro Marcello a girare questa pellicola, per la sceneggiatura di Maurizio Braucci, i cui testi sono interpretati da Elio Germano, che dà voce ai pensieri del bufalo Sarchiapone. Così la recensisce Emiliano Morreale, sempre sull'Espresso del 26 novembre: *«[...] "Bella e perduta" è un canto bellissimo sull'Italia, un'Italia che è anzitutto il Sud, un viaggio nel tempo alla ricerca dell'utopia. Un film disperato, ma anche edificante: sulla ferocia, la grazia, il paesaggio, i morti. Sulla bellezza, appunto, e sulla perdita. Ha la forza del grande poema civile, della fiaba, del cunto, libero dalla narrazione tradizionale (straordinari il montaggio di Sara Fgaier e il lavoro sul sonoro). E si nutre di un amore fisico per il cinema, né cinico né narcisista, intriso di malinconia [...] Pietro Marcello osa e, con la sua accorta naïveté, si inventa una maniera nuova di parlare del presente, quella dei grandi anarchici e dei savi folli, sprofondato nelle cose del mondo, che allo stesso tempo sono come viste dalla Luna.[...]. Di film così, e non solo in Italia, oggi davvero non ce ne sono tanti»*.

Ecco, vedete? È la strada che aveva mo-

strato il Centro Studi, che per fortuna è conosciuta anche da altri cui sta a cuore il nostro Paese. Ma non posso fare a meno di lanciare un *«J'ACCUSE»* contro tutti coloro che all'interno della UILT sono stati sordi alla sollecitazione di un (se non il) progetto più importante che sia stato ideato dalla nostra Associazione, e se ne fosse sfuggito qualche elemento li riassumerò:

ASPETTO CIVILE

Attenzione al proprio territorio, a monumenti che ci appartengono, denuncia all'indifferenza, ecc.

ASPETTO ASSOCIAZIONISTICO

Utilizzo della UILT a sostegno della cultura abbandonata e/o dimenticata, mettendo a disposizione i suoi iscritti e le sue capacità organizzative (che vanno oltre quelle teatrali).

ASPETTO TEATRALE

Soddisfare l'interesse primario degli iscritti UILT e cioè fare spettacolo.

ASPETTO LUDICO

Momento di piacere da condividere con i compagni della propria compagnia, con i colleghi di altre compagnie, con le associazioni coinvolte, con la popolazione che possa prendere parte attiva alla manifestazione.

Mi auguro che vorremo tutti ripensare a questa iniziativa e ci si metta a lavorare per renderla ricca di risultati. Come quello ottenuto da Tommaso Cestrone, un pastore ricco della sua umanità e disinteressato a premi e riconoscimenti. Con il suo stesso atteggiamento, la stessa umiltà. Così facendo sarà la migliore riconoscenza che gli potremo accordare in omaggio ai suoi "liberi" sacrifici resi a tutti noi, e per far sì che non ci si dimentichi mai né di lui e né delle sue virtù, rititolando il progetto con il suo nome: TOMMASO CESTRONE.

LAURO ANTONIUCCI

Cari amici, approfitto di questo spazio che mi è stato affidato per aggiornarvi su alcune iniziative in corso di svolgimento o che sono previste per il prossimo anno.

Terzo Festival Nazionale UILT

Come credo saprete - nel periodo settembre/novembre 2016 si concluderà a Velletri, presso il Teatro Artemisio Gian Maria Volonté, la III EDIZIONE DEL NOSTRO FESTIVAL. Voglio ricordare che, dopo il successo della manifestazione terminata nel 2013, la sua ripetizione è stata fortemente voluta dal direttivo eletto nel 2014 e finalmente dopo alcuni ritardi nella predisposizione dei regolamenti la macchina operativa ha preso finalmente il via, con l'organizzazione delle varie fasi regionali per la scelta dei gruppi che parteciperanno alla seconda selezione. Sarà una giuria esterna alla UILT che provvederà, visionando i dvd entro il 30 aprile 2016, alla ulteriore scrematura per arrivare alle dieci compagnie finaliste. Torno sulle fasi regionali; quando leggerete questo articolo quasi certamente tutte le scelte saranno state effettuate attraverso rassegne dal vivo e/o visione degli spettacoli su dvd.

Ad oggi (metà dicembre) alcune regioni hanno già concluso le rassegne - Calabria, Lazio, Liguria, Toscana, Veneto - altre sono in corso di svolgimento - Campania, Friuli Venezia Giulia, Marche, Sicilia, Trentino Alto Adige, Umbria - mentre Abruzzo, Basilicata, Emilia Romagna, Lombardia, Piemonte, Puglia e Sardegna hanno provveduto o stanno completando la loro selezione su dvd. Rimane valida la **scadenza del 31 dicembre per la chiusura delle scelte regionali** e senza nulla togliere a chi ha effettuato la selezione con dvd, va sicuramente rivolto un apprezzamento particolare a quelle realtà locali che hanno, tra mille difficoltà, posto in essere rassegne dal vivo, con l'auspicio che le stesse siano potute servire per una maggiore conoscenza e coesione tra le compagnie partecipanti. La UILT Nazionale sta supportando economicamente coloro che hanno effettuato le rassegne dal vivo, previo invio di apposita documentazione a consuntivo. Ricordo infine che qualsiasi comunicazione e richiesta va indirizzata all'indirizzo e-mail festival@uilt.it che raggiunge i componenti del **Comitato Organizzatore** (il Presidente UILT Antonio Perelli, il Direttore Centro Studi Flavio Cipriani, i Consiglieri Antonio Caponigro, Loretta Giovannetti e anche Enrico Cappelli, per la fase finale di Velletri, e Stefania Zuccari per l'ufficio stampa).

Fattura elettronica

Vengo ora ad un aspetto prettamente di servizio per ricordare a tutte le compagnie interessate che questa segreteria è a disposizione per aiutare coloro che hanno la necessità dell'inoltro delle fatture elettroniche, ormai obbligatorie verso la pubblica amministrazione, scuole comprese. Abbiamo stipulato una convenzione, assolutamente gratuita per i gruppi, con la Società intermediaria Team System, che ci permette di offrire questa opportunità. Per informazione abbiamo sinora spedito 56 fatture a valere di un pacchetto di 100 fatture, acquistato a metà anno. Per l'attivazione della procedura fate riferimento all'indirizzo e-mail segreteria@uilt.it, con la sottoscrizione delle necessarie deleghe che vi saranno rimesse.

Assemblea Nazionale UILT GRAND HOTEL SALERNO 15/17 APRILE 2016



www.grandhotelsalerno.it

La scelta della località per lo svolgimento della nostra abituale Assemblea Nazionale del 2016 è caduta su **Salerno**, per la precisione presso il **Grand Hotel Salerno** - Lungomare Tafuri (nei pressi della stazione ferroviaria).

L'appuntamento è per il weekend 15/17 aprile con un programma in corso di preparazione, posso anticipare che, con tutta probabilità, il Centro Studi Nazionale ripeterà l'esperienza dei Corti Teatrali e si riparerà anche del progetto "Le Case dimenticate dalla cultura e della cultura". Oltre che i saloni dell'albergo per le nostre attività, potremo utilizzare gli spazi del Teatro Genovesi, gentilmente messi a disposizione dalla nostra affiliata COMPAGNIA DELL'ECLISSI che ringrazio sin d'ora per la collaborazione.

Appena possibile sarà comunicato il programma preciso con i necessari dettagli, ma intanto l'invito, ovvio, è quello di segnare sul calendario il fine settimana interessato, non prendere impegni per il periodo interessato e PARTECIPARE. A cosa serve un'associazione se non la si conosce, se non si esprimono le proprie idee, se non si presentano progetti? Quale migliore occasione se non quella di una Assemblea Nazionale dove conoscere gli altri, capire chi siamo, e dove vogliamo arrivare?

PROGRAMMA DI MASSIMA

Venerdì 15 aprile

Arrivo dei partecipanti nel pomeriggio.

Cena. Segue intrattenimento musicale con canzoni napoletane.

Sabato 16 aprile

9.00 – 11.00: Riunione Centro Studi

9.00 – 11.00: Riunione del Consiglio Direttivo

Coffee break

11.30 – 12.30: Riunione congiunta Consiglio Direttivo e Centro Studi
Dibattito sul progetto "Le Case dimenticate della e dalla cultura".

Pranzo. Segue transfer per il Teatro Genovesi.

15.30 – 18.30: Corti teatrali.

Cena presso il Teatro. Segue lo spettacolo: "L'Arte della Commedia" di E. De Filippo – Compagnia dell'Eclissi di Salerno

Domenica 17 aprile

9.00 – 13.00: ASSEMBLEA NAZIONALE

Pranzo. Al termine saluti e partenze.

Informazioni e prenotazioni: segreteria@uilt.it

INCONTRI CON LI YU

DI GIULIO TOFFOLI

INTERPRETARE LA REALTÀ E LA CULTURA DEL MONDO OCCIDENTALE NELLA NUOVA RUBRICA DI "SCENA"

La responsabilità dell'Arte

Il maestro Li Yu era sempre più preoccupato; ciò che stava succedendo nelle diverse regioni del mondo lo metteva in allarme, e nel contempo era convinto che fosse doveroso comunicare questo disagio ai suoi giovani discepoli.

«La situazione politica internazionale – diceva – si va degradando in modo impressionante. Si parla sempre più esplicitamente di guerra. Le nazioni dell'Occidente sembrano avviarsi, pur non senza titubanze, verso quello scontro di civiltà che fu profetizzato da un politologo statunitense qualche decennio fa. Il facile nemico sembra essere stato rintracciato nel fondamentalismo islamico o almeno in una sua perversa manifestazione che usa in modo spregiudicato l'arma del terrorismo. Un'importante autorità religiosa ha fatto notare che sembra configurarsi una vera e propria nuova guerra mondiale strisciante. D'altronde le frizioni fra le grandi potenze, sempre più frequenti, non offrono per nulla un orizzonte su cui poter ragionare in modo sereno.

In questo clima conquiste secolari di civiltà vengono messe in discussione senza che la cultura, quella alta, che si veste spesso della autorevolezza di una grande tradizione di civiltà, faccia adeguatamente sentire la sua voce. Come dimenticare il monito di Brecht, quando disse che se fosse scoppiata una nuova guerra mondiale ciò voleva semplicemente dire che il mondo non valeva proprio nemmeno due soldi?»

Un allievo allora gli chiese: «Ma che fare? Preso atto della nostra obiettiva povertà dei nostri mezzi».

Li Yu rimase un momento in silenzio e poi aggiunse:

*«Se l'alta cultura non fa sentire una voce di ragionevolezza e si riduce a megafono delle follie dei ceti dirigenti dei diversi paesi, allora è la cultura di base che, in modo spontaneo, deve farsi portatrice di alcune semplici ma incisive parole di verità. Mi è capitato di recente di vedere un'immagine inviata da un amico che mostrava una trattoria nella città di R*** al cui ingresso campeggiava questa semplice scritta: "No war. No terrorism." Mi piacerebbe che venisse esposta, come una piccola pietra, in tutti i teatri, su tutti i palcoscenici del mondo in modo da costringere la gente, senza distinzioni di sorta, a interrogarsi e a scegliere.*

Sembra siano passati eoni dalle grandi guerre del XX secolo e i più si sono scordati che l'obbedienza, al potere e alle logiche ricattatorie con cui viene gestito, non è una virtù!

Non facciamoci togliere la speranza in un mondo migliore. Reagiamo facendo uso della semplice forza della ragione».



GIULIO TOFFOLI

Laureato all'Università Statale di Milano. Ha insegnato Storia e Filosofia nei Licei scientifici. Ha realizzato fra l'altro ricerche di storia orale e di didattica della storia. Da tempo dialoga con un suo amico, un maestro cinese di nome Li Yu, erede di una antica dinastia di letterati.



L'INTERVISTA

DI ANNA MARIA PISANTI

Scrivere per lo spettacolo GIANNI CLEMENTI



È tra i più noti autori dagli anni Ottanta, a cui molte delle Compagnie UILT, ma soprattutto molte delle principali produzioni e distribuzioni del teatro professionistico fanno riferimento. Specialmente quando si vuole offrire al pubblico una comicità intelligente, brillante e non scontata.

Questo - e molto di più - è Gianni Clementi, che ha risposto alle nostre domande mostrando grande competenza e passione, ripercorrendo il suo percorso artistico dall'inizio ad oggi.

Facciamo a Gianni tanti auguri per i suoi prossimi successi, e ai lettori della rivista auguriamo una piacevole lettura.

▼ **"La spallata"** di Gianni Clementi, allestita dalla Compagnia UILT dell'**OTTOVOLANTE di Anguillara Sabazia (RM)**.



Come e quando ti sei avvicinato al teatro, ed in particolare modo alla scrittura scenica?

Da ragazzo, avevamo formato un gruppo di teatro con altri studenti del Liceo Classico Dante Alighieri. C'era Massimo Wertmüller, Silvio Vannucci, Renato Giordano, Daniela Giordano. Avevamo formato questo gruppo e mettevamo in scena cose anche abbastanza improbabili. Ovviamente facevo l'attore... poi, grazie al cielo sono sempre stato dotato di autocritica e ho capito che non era proprio la mia strada. Il gruppo andò avanti per circa 3-4 anni, dopo lasciai completamente stare il teatro, anche se era ovviamente la mia passione, e presi altre direzioni. Ho ricominciato per caso a trent'anni: mi chiamò Daniela Giordano, che invece aveva proseguito con l'Accademia d'Arte Drammatica e lavorava spesso con lo Stabile di Genova. Doveva portare uno spettacolo al Festival di Asti, e si era trovata in difficoltà, non so per quale motivo l'autore aveva dato forfait... mancava un mese alla messa in scena dello spettacolo, mi chiamò e mi disse «*Gianni, sono in questa situazione, mi scrivi questa cosa?*». Saranno stati dieci anni che non facevo nulla che riguardasse il teatro, parlammo un attimo, io mi chiusi dentro casa e in due giorni scrissi il testo, che si chiamava "Al Tabou de Saint-Germain-des-Prés". Univa dodici canzoni tratte dal repertorio di Juliette Greco, era un monologo; firmai anche la regia, andammo ad Asti, e lo spettacolo riuscì molto bene: tanto è vero che andò avanti per tre anni. E lì mi riesplose la passione, soprattutto - anzi esclusivamente - per la scrittura. Da quel momento ho ricominciato, grazie a Daniela ho riscoperto questa passione sopita.

Hai scritto soprattutto commedie, ma nella tua vita c'è stata anche la scrittura di testi drammatici?

Assolutamente sì. Io sono un autore drammatico, però mi chiedono soprattutto testi brillanti; diciamo che questo è un po' il clima del paese. Però mi reputo un autore drammatico a tutti gli effetti; nelle mie opere comunque c'è sempre un fondo di cinismo, di amarezza, anche nelle cose più brillanti che ho scritto. Il secondo spettacolo importante si chiamava "Maligne congiunture", ed è la storia di quattro donne, ambientata in un carcere, introdotto dallo Stabile di Calabria.

Per esempio ho scritto "La tattica del gatto", un dramma, una vera e propria tragedia, ambientata nel mondo del calcio, che ha vinto vari premi sia all'estero che in Italia. Quindi, io mi reputo assolutamente un autore drammatico: non scrivo opere comiche *tout court*, ma con un andamento più brillante che però, ripeto, in genere è un modo per comunicare anche delle "situazioni" pesanti.

Infatti uno dei tuoi ultimi spettacoli che visto nell'ambito di una rassegna teatrale UILT nel 2015 è stato "Sugo finto". È bello perché si crea l'effetto della risata, però nello stesso tempo...

Sì, è un po' quello il mio stile, esatto. Definiamola "tragicommedia"; il *tragicomico* mi si addice molto.

Come nascono in genere le tue storie? Ti commissionano un argomento, oppure sei libero di scegliere?

Per anni ho scritto su ispirazione mia, tante cose per mio conto, che nascevano da mie esigenze. Poi le ho messe nel cassetto; scrivevo e mettevo nel cassetto. Ad un certo punto, "Il cappello di carta" - la commedia che mi ha fatto conoscere davvero - fu prodotta da Ettore Scola: c'erano attori importanti, da Riccardo Garrone, a Sabrina Impacciatore, Augusto Fornari. Insomma, fu veramente un piccolo caso. Da quel momento si mossero le acque, iniziarono a chiedermi copioni, e devo dire che alla fine ho messo in scena tutto, i lavori che avevo nel cassetto li ho tirati fuori e sono riuscito a metterli in scena. Ormai saranno una quarantina, credo.

Ti è mai capitato di scrivere un testo pensando ad un determinato attore, ad una determinata attrice?

Sì, certo. Con riferimenti magari anche al passato, ad attori e attrici che non esistono più. Una delle mie caratteristiche di autore, quella per cui forse sono più conosciuto, è il fatto che io ambiento le mie storie quasi tutte a Roma, quasi sempre nella periferia romana; sono sempre dei microcosmi, diciamo, che vanno dal proletariato alla media borghesia. Questo è il mio target di riferimento.





◀ Le opere di Gianni Clementi nelle locandine di alcune compagnie professioniste e foto di scena delle Compagnie UILT **SERPIRIA di Roma** con **"Donnacce"** e **CTR Calabresi Tema Riuniti di Macerata** con **"Nemici come prima"**.

Un esempio di un attore o un'attrice anche del passato a cui fai riferimento?

Per esempio, Anna Magnani è un riferimento assoluto, ovviamente, per uno che ambienta i suoi testi a Roma; al femminile non può che essere lei. Al maschile ce ne sono vari. Il primo Alberto Sordi, dei film degli anni '60 e '70... un titolo per tutti "Una vita difficile", sicuramente è un riferimento; ma anche Fabrizi, Manfredi, i grandi. E anche ai grandi registi di quell'epoca, degli anni '60 e '70: da Ettore Scola, a Rossellini, De Sica. I miei riferimenti paradossalmente sono molto più cinematografici che teatrali, perché comunque il mio è un *romano* "moderno", non archeologico, non è il vernacolo, il romano del Belli, di Trilussa o di Pascarella. È più moderno, sperimenta i nuovi modi, perché ovviamente anche il *romano* si è evoluto: i ragazzi oggi parlano in modo completamente diverso da quel *romano* che uso molto spesso nei miei testi.

A quale dei tuoi testi sei più legato? Se c'è un testo a cui sei più legato...

Affettivamente, sicuramente "Il cappello di carta". Perché dietro c'è un vissuto anche familiare, nel senso che ci si

ritrovano temi a me familiari, racconti di guerra; dalla fame, alla paura, alla solidarietà, alla fratellanza. Sono cresciuto con questi sapori, e non potevo che esserne contagiato: infatti molti miei testi sono ambientati durante il periodo della Seconda Guerra Mondiale. E poi da lì sono partito con l'ambizione di fare una piccola storia d'Italia, vissuta in interni romani: partendo dagli anni '40, fino ai nostri giorni.

Qual è il tuo giudizio sul teatro di oggi, e sulla scrittura scenica?

Servirebbe un po' di tempo per parlarne... Con riferimento alla drammaturgia contemporanea, credo che un autore che ha la presunzione di attribuirsi simile titolo debba tentare di essere un testimone del proprio tempo, sostanzialmente. Da un lato c'è questo discorso, dall'altro oggi bisogna anche fare i conti con la sostenibilità del teatro; nel senso che il teatro ha bisogno di spettatori, per far sopravvivere quest'arte. Quindi, io scrivo sempre pensando ad un pubblico che verrà a vedere, non faccio operazioni autoreferenziali. Cosa che spesso invece avviene, secondo me: molti autori tendono un po' ad essere autoreferenziali, e questo poi si nota nella messa in scena. A me interessa raccontare la vita, le persone, dire che fanno dei mestieri, che amano, che odiano, insomma qualcosa a teatro deve succedere: perché onestamente quando vado a teatro spesso mi annoio, perché non sono coinvolto. Non ho mai creduto alla figura dell'autore "maledetto", rintanato nella soffitta, nella mansardina data in uso gratuito dai genitori, con la bottiglia di whisky, con il computer, che scrive del suo malessere; credo che sia una figura un po' datata. E credo invece che bisognerebbe togliersi gli auricolari e andare sugli autobus, sentire quello che dice la gente. Bisogna conoscere la gente e soprattutto amare la gente, con tutti i suoi peggiori difetti, amare la gente per parlarne. Se non si ama, difficilmente poi si riesce a restituire un'umanità, anche brutta. Bisogna ritrovare l'interesse per la gente.

Sei impegnato in un nuovo progetto? Stai scrivendo qualcosa?

Sono coinvolto in vari progetti. Il 9 dicembre è andato in scena "Il Marchese del Grillo" al Sistina per l'interpretazione di Enrico Montesano, sono un coautore

dell'adattamento teatrale tratto dal film. Poi stanno per partire le prove di una nuova commedia che ho scritto: "Quel pomeriggio di un giorno da star", per Corrado Tedeschi, Tosca D'Aquino, Augusto Fornari, che debutta a gennaio. A metà novembre è andato in scena un monologo per Paolo Triestino alla Cometa Off, che si intitola "Eppur mi son scordato di me". Poi, al Teatro Della Cometa ci sarà il monologo di Francesco Pannofino, "Bluetooth", e anche una nuova edizione de "Le belle notti". Insomma c'è parecchia carne al fuoco.

Ti faccio veramente i complimenti...

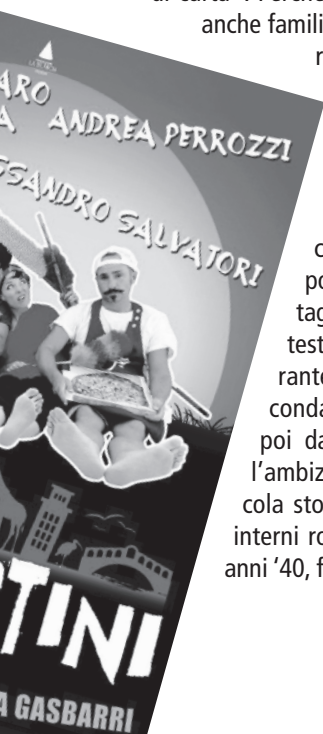
Questa rivista è rivolta al teatro amatoriale, o sbaglio? Sono stato a Pesaro, al Festival del GAD, una delle rassegne più importanti d'Italia di teatro amatoriale. Sono rimasto davvero colpito dal grado di professionalità; è stata veramente una bella esperienza, mi hanno dato anche un premio, che non mi aspettavo.

Sì, c'è tanta passione, che è quello che conta di più, e interesse da parte di tutti noi che non viviamo di soldi teatrali...

Ho la fortuna di essere messo in scena con grande frequenza da compagnie amatoriali, e lo considero un privilegio, perché in genere, lo dico sempre, le compagnie amatoriali si affidano a testi classici, perché hanno comunque bisogno di una base importante. E quindi se ti scelgono, significa che danno una grande rilevanza al testo. Per me, ripeto, è un privilegio assoluto.

Tu normalmente sei presente in teatro quando ci sono le prime dei tuoi spettacoli?

Sì, tendenzialmente cerco di andare sempre. Ma anche alle messe in scena di gruppi amatoriali, se sono libero vado, perché credo sia anche doveroso nei confronti di chi ci ha messo tanta passione, tanto impegno.



LO STUDIO

DI LUCIA MONTANI

PENSIERO E CULTURA DELLA DANZA CLASSICA

Il senso dell'arte oggi

UNO STILE COREUTICO CHE HA ATTRAVERSATO I SECOLI E ANCORA OGGI CONTINUA
AD AFFASCINARE E CONVINCERE GLI ASPIRANTI BALLERINI E LE LORO FAMIGLIE.
MA CHE RELAZIONE SUSSISTE TRA LA DANZA CLASSICA E LA VITA, LA CULTURA DI OGGI?
HA ANCORA SENSO UNA DISCIPLINA LEGATA A REGOLE E STILEMI DEL PASSATO?



L'origine, una questione di stato

La danza classica nasce ufficialmente in Francia nel 1661 all'interno di un'istituzione, l'*Accadémie Royale de Danse*^[1] voluta dal giovane monarca assoluto Luigi XIV che, amante della danza, ricevette l'appellativo di Re Sole proprio per una sua famosa esibizione nei panni del Sole nascente nel *Ballet Royale de la nuit* del 1653, preparato in occasione dei festeggiamenti per la ripresa del potere reale. Nel clima del Barocco europeo in cui sovrani e signori manifestavano il loro potere indicando sontuose feste e organizzando, con l'aiuto di maestri e musicisti, sorprendenti spettacoli e danze all'interno dei propri palazzi, la nuova danza era chiamata a rappresentare la potenza del potere assoluto e della sovranità Francese, nonché le origini divine del sovrano, creato da Dio per regnare e proteggere l'ordine Terrestre. La seconda metà del '600 fu infatti un periodo di gloria per la Francia che, pur essendo in guerra per trent'anni contro quasi tutto il resto d'Europa, riuscì a consolidare la sua egemonia politica e culturale su tutto il continente: fu proprio in questi stessi anni che il francese si affermò oltre che come lingua della diplomazia, come lingua parlata e scritta dell'élite nobiliare dell'Europa centro-orientale. Luigi XIV inoltre rafforzò il potere monarchico accentrando nelle sue mani il governo dello Stato, non nominando primi ministri e assoggettando a sé l'intera classe nobiliare: il sovrano non era più *primus inter pares*, ma «l'artefice di un sistema di distinzione gerarchica^[2]» che si rispecchiava nell'organizzazione della vita a corte.

La vita a corte era regolata da rigide prescrizioni – l'etichetta – e da un complesso cerimoniale fondato su una minuta scala di precedenza. L'etichetta, che peraltro era solo uno degli effetti di una più generale opera di disciplinamento sociale promossa dall'assolutismo, fu la rappresentazione simbolica della nuova gerarchia del potere e della distanza^[3].

Molta importanza fu data ovviamente alla costruzione e alla comunicazione di questa nuova e idealizzata immagine del re e in tale prospettiva rientrano il patrocinio delle arti e delle scienze promosso da Luigi XIV e le fondazioni dell'*Accadémie Royale de Danse* e dell'*Accadémie Royale de Musique* che imposero, attraverso le figure di Jean-Baptiste Lully e Charles-Louis Beauchamp, le leggi della nuova musica e della nuova danza contribuendo alla formazione di una cultura ufficiale, fortemente celebrativa, che non tollerava voci dissenzianti.

La danza classica si caratterizzava quindi fin dal suo nascere come arte del potere, del controllo, della disciplina e della distanza: essa era chiamata a rimarcare il divario tra il re e il resto dei nobili, tra la corte e la società, tra chi era tecnicamente abile e chi non possedeva particolari capacità. Nello stesso periodo storico nascono infatti i teatri pubblici a pagamento e si assiste «all'emancipazione dell'artista della scena, per mezzo della specializzazione. La separazione fra chi fruisce dello spettacolo e chi lo agisce diviene (...) sempre più netta e l'intercambiabilità fra i due ruoli, prima plausibile, si fa nel Seicento progressivamente impossibile^[4]».

L'esigenza del pubblico di vedere sulla scena da un lato ritratti di personaggi più definiti nella gestualità, dall'altro coreografie più elaborate dal punto di vista tecnico, porta il balletto a divenire progressivamente esclusiva prerogativa di professionisti.

Un emblematico evento coreico segna l'inizio della lenta agonia del dilettantismo nella danza teatrale: il 21 gennaio 1681 a Saint-Germain-en-Laye si ebbe una nostalgica ripresa del "ballet de cour" con Le Triomphe de l'amour, interpretato da molti esponenti della nobiltà, fra i quali lo stesso delfino di Francia e sua moglie. Li affiancavano maestri d'eccezione, quali Charles-Louis Beauchamp, Louis Pécourt e

altri danzatori dell'Académie Royale. A causa della notevole difficoltà tecnica della coreografia il balletto fu ripreso in seguito dai soli ballerini professionisti il 16 maggio dello stesso anno al Théâtre du Palais Royale, teatro pubblico sul cui palcoscenico, per la prima volta, saliva una donna, Mlle Lafontaine^[5].

Se già nel Cinquecento – grazie anche all'opera di insegnamento dei Gesuiti nel periodo della Controriforma e alla diffusione dei loro collegi in tutta Europa – la danza si era distinta come forma di educazione e disciplinamento tesa al "raddrizzamento" delle «attitudini posturali deformanti e poco morali^[6]» e alla correzione delle pulsioni naturali, nel Seicento della corte di Francia, dall'intensificazione maniacale di tale controllo, nasce un sistema altamente codificato di passi basato sui criteri di simmetria, equilibrio e stabilità che doveva rappresentare dapprima il ritrovato potere del re – che per primo incarnava tale sistema prendendo parte egli stesso ai balletti di corte – e infine l'alta cultura francese nel mondo. Non a caso il coreografo, ballerino e musicista italiano Giovanni Battista Lulli che fin da tenera età era stato ingaggiato al seguito di nobili francesi e che aveva potuto avanzare nelle arti della danza e della musica prendendo lezioni presso la chiesa gesuita di Parigi, affermatosi alla corte reale, ottenne la naturalizzazione francese nello stesso anno della fondazione dell'Accademia. Nell'*Académie de Danse* furono fissati i principi che caratterizzano ancor oggi la danza accademica: fu lo stesso Beauchamp a codificare le cinque posizioni di base e la regola dell'*en dehors* (in fuori) che divenne subito elemento di distinzione tra nuova danza e balli usati per il divertimento sociale. L'*en dehors* prescrive al ballerino un'apertura delle gambe verso l'esterno che risulta essenziale per l'elevazione e dona maggiori possibilità di movimento alle anche.

Grazie a Beauchamp la danza compie passi decisivi nel suo cammino verso l'autonomia espressiva. Il coreografo francese creò i movimenti e la tecnica per il nuovo ruolo teatrale della danza, per la sua nuova funzione drammaturgica (...) I balletti cominciano, infatti, a conquistare il pubblico dei teatri a pagamento (...)

L'opera del Beauchamp viene in un certo senso portata a compimento e diffusa dal suo allievo Louis Pécourt, che nel 1712 fonda l'École Royale de l'Opéra (...) L'insegnamento della prassi coreica veniva in tal modo istituzionalizzato e finalizzato all'inserimento professionale degli allievi all'interno del teatro.

La nuova tecnica accademica (...) si fondava su cinque posizioni di base e su movimenti di passaggio dall'una all'altra di tali posizioni. Ogni passo non costituiva un puro espediente tecnico, ma l'elemento di un sistema altamente codificato che permetteva al danzatore di porsi di fronte al pubblico in maniera espressiva e significativa. Testimonianza di questo linguaggio si ha nel trattato Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, che Raoul-Auger Feuillet (...) diede alle stampe (...) attribuendosi indebitamente il merito di aver creato un rivoluzionario sistema di notazione coreica, di cui – a ragione – il Beauchamp rivendicava la paternità. Con una particolare grafica e con un repertorio stabile di segni di univoca interpretazione si cercava di ovviare al problema della conservazione e diffusione delle coreografie, che d'allora in poi poterono essere affidate alla memoria della scrittura^[7].

Contestualmente alla danza accademica nasceva anche la notazione grafica che avrebbe permesso di tramandare attraverso i tempi coreografie di repertorio facendo in modo che la danza classica si affermasse con forza sulla cultura coreica dei secoli successivi. L'elevata complessità delle coreografie, la sempre più richiesta padronanza tecnica dei ballerini davano prestigio all'arte francese e fu forse proprio per questo che la danza di professione nacque qui prima che altrove; fu poi la Rivoluzione a sbaragliare *tout court ancien régime* e relativa cultura trasferendo il centro di gravità del balletto dall'*Académie Royale* parigina al Teatro della Scala di Milano.

Sacrificio e religiosità: il corpo etereo

Parlando di Milano come nuova capitale del balletto, Rudolf Liechtenhan ricorda soprattutto «il ruolo di guida assunto nella formazione dei danzatori^[8]» e cita il *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la Danse* di Carlo Blasis uscito nel 1820, che ancora oggi rimane un punto di riferimento per la danza accademica:

Io raccomando soprattutto un'approfondita chiarificazione dei presupposti fisici per la danza e di quelli morali per l'esercizio dell'arte alla quale ci si vorrebbe dedicare. Avete la necessaria passione per l'arte a cui vi vorreste dedicare? Siete pronti a dedicare tutto all'arte? Se doveste rispondere negativamente anche a una sola di queste domande non sperate di poter mai appartenere all'arte, nemmeno in modo mediocre o passabile. Non lasciatevi intimidire da difficoltà che vanno messe in conto, non c'è alcuna difficoltà, per quanto grossa, che non possa essere superata se ci si impegna con la necessaria ostinazione... Nessun'arte richiede più esercizi della danza. Senza esercizi quotidiani un danzatore non può conservare le capacità per ottenere le quali sono stati necessari tanti sforzi e la loro perdita sarebbe immediata. Ne soffrirà l'equilibrio, scomparirà la forza nel saltare e, constatando di essere meno agili, ci si dovrà convincere che solo attraverso rinnovato lavoro si sarà in grado di riprendersi^[9].

Da tali prescrizioni si evince come la danza classica fosse un'arte non per tutti, ma solo per coloro che presentassero specifici requisiti fisici e morali. Era, e ancora oggi di fatto è, un'arte di sacrificio che richiedeva sforzi quotidiani per plasmare il corpo in forme innaturali che richiedevano un contenimento e un assoluto controllo delle più piccole movenze. A tale pratica sottende infatti un'idea negativa del corpo naturale, un corpo macchina che solo marginalmente e accidentalmente si discosta dal mondo animale; un corpo che occorre raddrizzare, controllare, disciplinare perché non corrompa la rettitudine dell'anima; ancor più quando si è chiamati a rappresentare il divino, il soprannaturale, la bellezza e la moralità. Con l'incremento e la maggior importanza data allo studio della medicina e dell'anatomia inoltre, tra Settecento e Ottocento si sviluppò una didattica che, con esercizi specifici per le diverse parti del corpo, forgiava la natura dei danzatori rendendoli in grado di raggiungere posture tecnicamente sempre più complesse e perfette. Come da principio la danza accademica era stata pensata come immagine del potere reale, potere discendente direttamente da Dio e quindi divino, armonioso, equilibrato e giusto, con l'evolversi del balletto i soggetti rimangono legati a tali principi e rappresentano per gran parte storie e figure provenienti dal mondo mitologico e più raramente personaggi del mondo cavalleresco o popolare, dotati però di connotati moraleggianti e valoriali. Alle ballerine era richiesto quindi un corpo etereo che niente avesse a che fare con le bassezze del quotidiano: grazia e leggerezza erano i requisiti elogiati nelle cronache del tempo e per queste doti si distinguevano le grandi ballerine. Con l'avvento del Romanticismo si acuì ulteriormente tale tendenza: la letteratura del tempo investì i balletti di passioni amorose, di desideri spinti all'estremo fino alla liberazione nella morte, di fantasmi, ideali e vicende ambientate in un mondo ultraterreno.

Nemico della volgarità e del verismo, il Romanticismo esalta nel balletto l'ideale della purezza e dell'innocenza femminile, accetta la magia ed esprime un concetto liberatorio della morte. Tutto torna grande: amore, eroismo, sacrificio. I Romantici vagheggiano un mondo di anime e, non trovandolo sulla terra, lo cercano altrove. È anche questa una fuga dal presente, che contrappone a una infelicità terrena il mistero irraggiungibile di una felicità extraterrestre^[10].

Grande importanza aveva inoltre la capacità di elevarsi sulle punte.

Nel 1661, anno di fondazione dell'Académie Royale de Danse al tempo di Luigi XIV, andò in scena a Parigi il balletto Il giardino di Venere. In un punto della rappresentazione si trova un angelo che, non vi è dubbio, si regge sulle punte. Si tratta di un'improvvisa fantasia dell'incisore, oppure la danzatrice riprodotta saltava in alto in modo tale da tendere i propri piedi verso il basso?^[11]

Molto controversa è la questione su quando e chi per prima danzò sulle punte; sicuramente fondamentale fu l'invenzione di un particolare tipo di calzatura con apposito rinforzo protettivo^[12], ma altrettanto sicuramente il principio e l'importanza dell'elevazione – che inizialmente fu giocata solo sulle mezzepunte – furono caratteri essenziali fin dal principio della danza accademica. Al tempo della corte di Francia probabilmente l'elevazione era cercata come segno di distacco dalle masse, potenza e elevazione verso divino.

A tale scopo però risultava essenziale mantenere l'elevazione stabilmente, con equilibrio; fu forse per questo – o anche per questo – che Beauchamp ideò la posizione *en dehors*: facendo ruotare all'infuori l'intera lunghezza delle gambe, dall'anca fino al malleolo, il baricentro viene gestito su un unico piano donando stabilità nell'elevazione sulle mezze punte. Su tale postura innaturale, che prevede un'apertura all'infuori del bacino, si basano tutti i passi della danza accademica e anche oggi chi aspira a diventare un danzatore classico si cimenta quotidianamente in faticosi esercizi che possano aprire maggiormente il proprio *en dehors*.

La vera e propria danza sulle punte arrivò nella prima metà dell'Ottocento, in pieno Romanticismo. Fu l'italiana Maria Taglioni ad essere riconosciuta dalla tradizione come pioniera passando alla storia come portatrice di tale rivoluzione^[13]: la Taglioni danzò sulle punte dapprima, nel 1831, nel melodramma di Giacomo Meyerbeer *Roberto il diavolo*, nei panni di una badessa che danza in un monastero distrutto in mezzo alle proprie monache risuscitate, e, l'anno dopo, nella celeberrima *La Sylphide*, rappresentata all'Opéra di Parigi il 12 marzo 1832. Tale tipo di danza intensificava ancor più il senso di un distacco dalla dimensione mondana e l'elevazione verso qualcosa di soprannaturale; mentre da allora in poi le ballerine avrebbero portato scolpiti sulla carne dei propri piedi il segno del sacrificio a cui dovevano sottoporsi per «appartenere all'arte».

L'envol de l'âme della danzatrice sulle punte, generato dalla passione e tradotto visivamente nella leggerezza di una corporeità eterea, era in realtà il frutto di una tensione fisica occultata, di una metamorfosi che, grazie ad una severa disciplina, trasformava la fatica e lo sforzo in una forma dotata di bellezza e di grazia, giustamente definita "classica" dalla tradizione^[14].

Sull'*Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane* De Agostini, alla voce *danza* leggiamo:

La d. è nata come arte istintiva in contesti magico-religiosi; ma già nell'antica Grecia presentava un carattere politico e pedagogico. Gli umanisti ne sottolinearono il carattere espressivo e artistico. Fra il '600 e il '700 dalla d. come fenomeno sociale mondano nacque l'arte moderna della d., che ha portato alla creazione di stili e regole precise. (...)

In origine e ancora per le popolazioni primitive intento della d. era creare un ordine ritmico di movimenti teso a propiziare l'ordine e l'organizzazione del mondo, a stabilire l'armonia tra terra e cielo, a integrare col divino fino a perdersi in esso. Simbolo della liberazione dai limiti corporei, la d. è espressione di vita spirituale. Nelle sue immagini si fondono elementi di culto, aspetti di gioco, azioni agonistiche^[15].

Nel corso dei secoli la danza è cambiata; ha assunto significati sociali e politici diversi e diversi sono stati i luoghi del suo manifestarsi; ha attraversato la storia e, come ogni arte, si è dif-

ferenziata incarnando per ogni epoca uno spirito preciso. Mai però essa si è davvero distaccata dalla sua essenza: non solo quella di essere un fenomeno sociale di estrema rilevanza per ogni popolazione, ma quella di voler dare un ordine al mondo instaurando un rapporto con una dimensione superiore, sovraumana. Ed è proprio in questa ricerca dell'assoluto che si gioca il rapporto dell'uomo con i suoi limiti, che si esprime l'essenza del corpo, delle sue possibilità e dei suoi confini. Anche la danza classica rientra in tale definizione: la danza delle origini ha attraversato la storia, è stata disciplinata, ordinata a un determinato senso dell'uomo e del corpo, fino ad arrivare ad esprimere una precisa visione di ordine del mondo. La danza classica in un certo senso incarna tutti i tradizionali valori della società occidentale e ricerca il divino come qualcosa di lontano, appartenente a un altro mondo: è metafisica nel suo voler negare e far scomparire la natura del corpo; risuonano in essa gli echi del neo-platonismo rinascimentale e di un cattolicesimo volto al sacrificio e alla mortificazione della carne. D'altronde essa non nasce d'improvviso nel 1661, ma è il risultato di una lunga storia culturale in cui fondamentale fu l'opera dei collegi dei Gesuiti che fecero della danza, prima notevolmente osteggiata dal cristianesimo, uno strumento educativo e normativo per l'alta società del '500.

La danza classica oggi

Alla luce di quanto premesso la danza accademica potrebbe essere considerata come l'ultima creazione e la degna conclusione di un ciclo storico: nell'esattezza della sua tecnica, nella determinazione minuziosa di un codice coreutico che non lascia spazio a movenze incontrollate, nel disciplinamento del corpo attraverso specifici e quotidiani esercizi, si rintracciano la potenza della ragione sulla natura, la forza del pensiero illuminista prima e anatomico-scientifico poi; nei soggetti del balletto, nei valori da questi tramandati, nell'immagine della donna eterea, del corpo d'angelo, si celano insieme Romanticismo e cultura borghese. Dalla danza primitiva che ricercava l'estasi nell'estrema liberazione del corpo, nella trascendenza del limite, passando sotto il varco della cultura cristiana, dell'epoca medievale e della rivoluzione scientifica, si è arrivati alla danza dell'eleganza, del controllo, della pantomima significativa, ma anche della postura esaminata anatomicamente e raggiunta attraverso una didattica studiata, che tenesse conto delle possibilità fisiologiche del corpo. Come la società occidentale e tutti i valori della sua cultura sono oggi entrati in profonda crisi, si direbbe che anche tale modo di concepire l'arte e la fisicità umana avrebbe dovuto quanto meno indebolirsi. Invece, mentre filosofia e arti figurative e visive si sfiancano rincorrendosi la coda nel vortice di un postmodernismo che non sembra contemplare via d'uscita, la danza è più forte che mai, e scuole e accademie spuntano sempre più numerose sul territorio nazionale. Persino uno specifico liceo è stato ideato dal Ministero dell'istruzione italiano per veicolare l'insegnamento della danza – innanzitutto accademica – e formare danzatori. D'altronde più che come compimento, spesso la danza classica viene oggi interpretata come inizio di una ricerca, come necessaria e fondamentale premessa. Certo, a cavallo tra '800 e '900 anche in campo coreutico si assistette a una rivoluzione o, quanto meno, al tentativo di una rivoluzione: ci si scagliò con forza contro il mondo accademico, elogiando la forza della libertà del movimento e abiurando qualsiasi passo precodificato; ma le arti teatrali erano forse ancora troppo acerbe e i tempi non abbastanza maturi così che, con la danza contemporanea,



fece il suo ingresso il cosiddetto neoclassico, e oggi, anche i danzatori che non provengono da studi strettamente accademici, si formano ad ogni modo con maestri di formazione prettamente classica e iniziano il loro training quotidiano dalla "prima posizione", riscaldando i muscoli con un esercizio di *tendu*. Nello spirito, l'attuale danza contemporanea si dice pronta ad affrontare la ricerca del nuovo – si pensi ad esempio alle forme di Danceability che rimarkano con forza il concetto di una danza per tutti –, ma per metodologia e forma estetica sembra impossibile discostarsi del tutto dal codice accademico. Non aiuta poi l'assenza di un pensiero forte alternativo alla tradizione, che offra nuovi valori da incarnare. Come già detto, inoltre, l'insegnamento del codice accademico è tutt'altro che in crisi: schiere di bambine vengono iscritte fin dalla tenera età dei 3 o 4 anni a corsi di danza classica perché crescano aggraziate nei movimenti ed eventuali doti coreutiche non vadano perdute nella rigidità che, con la crescita, sopravviene in muscoli, ossa e articolazioni. Ma cosa rimane nei tempi d'oggi dell'antica cultura accademica? D'altra parte non insolitamente si sente gridare allo scandalo per i numerosi casi di anoressia che popolano il mondo della danza classica. Senza voler condannare lo stile coreutico o chi ne veicola l'insegnamento, né negare che ne sia possibile un sano e consapevole apprendimento, difficile rimane non rintracciare un collegamento tra questi tragici sfoghi patologici e la concezione del corpo che la danza classica racchiude. Se sul palco non devono apparire voluttuose forme femminili, ma volatili ninfe, angeli leggiadri e androgine fanciulle pure e innocenti, è normale che alle danzatrici sia richiesto un ferreo equilibrio per ciò che concerne alimentazione ed esercizio fisico. Sopravviene inoltre spesso una grave mancanza di conoscenza su cosa veramente la danza classica sia e sulla cultura che a essa soggiace; chi pratica tale stile coreutico solo raramente sa perché ci si rifaccia a determinati canoni e comprende culturalmente il significato di una danza sulle punte. Questa mancanza non permette che si effettuino scelte consapevoli e non fa corrispondere all'estremo e severo disciplinamento del corpo e delle sue posture un adeguato equilibrio psicologico, scatenando invece situazioni caotiche: la negazione della naturalità del corpo propria della danza accademica deve poter essere coscientemente compresa per non sfociare in un'insensata mortificazione di sé. Tale è il rischio che oggi corriamo: in un'epoca lontana da quella in cui il codice classico è nato, in tempi in cui imperversa la crisi dei valori, della conoscenza e delle strutture sociali ed educative, spesso le nostre pratiche si rivelano prive di senso e significato, non accompagnate da una consapevole comprensione di chi siamo e cosa vogliamo. Eppure l'arte – qualsiasi arte – non può ridursi a mero *fare*, ma dev'essere un modo di comprendere e interpretare il mondo, suggerendo un'originale visione di ordine, un nuovo assetto e una nuova organizzazione del mondo. La danza classica è un sistema precisamente e altamente codificato in cui ogni passo è dettagliatamente defi-

nito e include in sé una altrettanto minuziosa descrizione della postura del corpo: niente è lasciato al caso; c'è una attenta descrizione di come si debbano tenere e sorreggere dita delle mani, dita dei piedi, caviglie, ginocchia, scapole, spalle, ecc. Persino abbigliamento e pettinatura sono regolati e controllati. Tale estrema definizione e la precisione della tecnica fanno sì che chiunque la pratichi, sebbene ignaro, sia assorbito dai presupposti culturali che vi soggiacciono. Il codice accademico parte innanzitutto dalla determinazione di una postura – fortemente innaturale – da cui i passi partono sembrandone il naturale sviluppo. Questo maniacale controllo delle movenze e dell'atteggiamento rende molto difficile un'immedesimazione nel personaggio che si vorrebbe rappresentare o un'interpretazione del senso da veicolare attraverso il ballo: ciò accade solo ad alti livelli e richiede grandi quantità di esercizi che permettano un totale assorbimento della tecnica; le ballerine classiche cedono la loro naturalezza all'arte e, anche nel loro quotidiano, camminano e si muovono come sul palcoscenico^[16]. Normalmente, quando tale impossessamento non è totale, si assiste a uno sdoppiamento del soggetto, assente nel qui e ora della scena perché troppo preoccupato dal seguire le prescrizioni tecniche richieste. E proprio in questo la danza contemporanea non smette di emulare la classica: forse troppo preoccupati di costruire un sapere della danza che richieda abilità precise, non si ritorna a una naturalità del corpo, ma si fa sempre partire il movimento da posture prestabilite che, per quanto più semplici e non rigide come quella accademica, spostano il focus dell'attenzione sul disciplinamento fisico anziché sulla sensazione e la presenza nel qui e ora della scena. Sebbene il punto di partenza non coincida con quello accademico, esso non corrisponde neanche a una naturalità del soggetto: il corpo rimane qualcosa da dover disciplinare, ordinare secondo razionalità, secondo un pensiero estetico prestabilito. A tale corpo, analizzato anatomicamente, si cerca di insegnare una tecnica; si prepara una didattica che possa renderlo in grado di eseguire determinati passi e raggiungere prestabilite forme. Nel corso del '900 il pensiero di Antonin Artaud si è battuto con forza contro questo modo anatomico e scientifico di guardare il corpo, a favore della riscoperta di ciò che il corpo è nella sua essenza e delle sue possibilità. Forse ancora più determinante in proposito è risultata però la pratica teatrale e parateatrale di Jerzy Grotowski. A tale pratica sottende infatti una visione del corpo come corpo dell'origine, come corpo sapiente, in grado di rispondere alla vita in forme sempre nuove e creative. Un corpo che, come diceva Friedrich Nietzsche, contiene la ragione e non può invece esserne contenuto^[17]. In quest'ottica rientra il lavoro di ricerca sul Movimento creativo nell'Educazione alla Teatralità portato avanti da Gaetano Oliva, direttore artistico del Centro di Ricerca Teatrale "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona. In tutto il suo lavoro teatrale Oliva prescrive, infatti, un lavoro sulla propria naturalità e, riprendendo e semplificando la posizione di *Satz*^[18] – posizione descritta da Eugenio Barba come un'immobilità in movimento, ricavata dalle riflessioni dei grandi registi pedagoghi del '900 – ha ideato la *posizione neutra* in cui il soggetto, entrando innanzitutto in uno stato psicologico di rilassamento, ma rimanendo in posizione eretta, risulta pronto all'azione – interiore ed esteriore –, concentrato sul qui e ora e naturale. Il Movimento creativo non cerca il raggiungimento di forme precise, ma partendo dalla forte presenza del soggetto e dalle sue sensazioni, lascia che queste esplodano naturalmente in forme di senso, grazie a ciò che antropologicamente ci lega all'altro e al mondo.

Il movimento non nasce solamente da un bisogno materiale o da un atto di volontà, né si esaurisce nell'apparato locomotore dell'umano: esso è anche emozione. Proprio per questo, il movimento creativo nasce sia dal rapporto del soggetto col mondo della creazione attraverso le arti espressive sia da un'analisi ad ampio raggio dell'uomo e del suo esistere, che intreccia connessioni tra uomo e corporeità, tra corpo ed espressione, tra movimento-corpo e creatività. La disciplina si occupa, allora, di conoscere il corpo nella sua totalità e della preparazione di questo come strumento d'espressione. È importante, infatti, non solamente diventare coscienti delle varie articolazioni della struttura umana e del loro uso nella creazione di schemi ritmici, gestuali e spaziali, ma anche dello stato d'animo e dell'atteggiamento interiore che si influenzano e determinano in rapporto all'azione corporea^[19].

La crisi valoriale e culturale di oggi, come tutte le grandi crisi, può essere affrontata solo come momento di opportunità e crescita, come occasione per far rinascere dalle ceneri del vecchio sapere il senso di una cultura nuova: come ci ricordano le grandi personalità del passato, tale senso potrebbe proprio essere il corpo. La danza per essere contemporanea e offrire nuovi orizzonti all'uomo di oggi deve quindi innanzitutto riappropriarsi di un pensiero; non adagiarsi su antiche interpretazioni del mondo, ma dare nuovo senso al corpo che pratica, all'uomo che si muove nel mondo. Se, come ricordava Cipriani^[20] citando Grotowski in un articolo uscito su un numero precedente di questa rivista, vi è sempre nell'arte una costante necessità di ricercare perché «ciò che è già accettato, già trovato, non è creatività. Solo l'ignoto rende l'arte creativa»^[21], la danza oggi deve ripensare se stessa perché il nuovo non potrà essere sicuramente rintracciato in una cultura di ancien régime. Il rischio è quello di formare danzatori già subito vecchi, che molto difficilmente potranno affrontare il nuovo, anziché uomini pronti a far fronte alle sfide future.

LUCIA MONTANI

Laureata in filosofia. Attrice-performer e danzatrice; Educatore alla Teatralità specializzata presso il CRT "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona (VA) e al Master "Azioni e Interazioni Pedagogiche attraverso la Narrazione e l'Educazione alla Teatralità", Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Collabora con il CRT "Teatro-Educazione" di Fagnano Olona (VA).

BREVE BIBLIOGRAFIA SULL'EDUCAZIONE ALLA TEATRALITÀ E IL MOVIMENTO CREATIVO:

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

Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, in "Scienze e Ricerche", n. 3 gennaio 2015, pp. 45-51.

Marco Miglionico, **Lucia Montani**, *L'Educazione alla Teatralità e il movimento creativo*, Scena n. 70, settembre 2012, UILT, Umbertide (PG), pp. 2-11.

Gaetano Oliva, *Education to Theatricality: Creative Movement as a Training Model*, Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: G Linguistics & Education Volume 14 Issue 9, 2014, Global Journals Inc. (USA), pp. 1-20

[1] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze, 2002, pp. 77, 78 • [2] Andrea Giardina, Giovanni Sabatucci, Vittorio Vidotto, *Nuovi profili storici. Dal 1650 al 1900*, Laterza, Bari, 2008, p. 39 • [3] Ivi, pp. 38, 39 • [4] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 72 • [5] Ivi, p. 73 • [6] Gaetano Oliva, *Educazione alla Teatralità e formazione. Dai fondamenti del movimento creativo alla form-a-zione*, LED, Milano, 2005, p. 13 • [7] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 78, 79 • [8] Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, Jaca Book, Milano, 1993, p. 20 • [9] Ivi, pp. 21, 22 • [10] Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 122, 123 • [11] Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, cit., p. 17 • [12] «(...) il merito dell'invenzione delle punte pare si debba tributare al maestro di danza dell'Opéra Jean François Coulon, insegnante presso l'istituzione parigina dal 1808 al 1830, alla cui scuola si erano formate sia l'italiana Amalia Samengo Brugnoli, che aveva danzato sulle punte il 31 dicembre del 1823 (...), sia la francese Geneviève Gosselin, che addirittura già nel 1813 aveva stupito il suo pubblico danzando sulle punte». Alessandro Pontremoli, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., p. 124 • [13] Ivi, p. 123. Vedi anche Rudolf Liechtenhan, *Danza classica. Il balletto nel secolo romantico*, p. 15 • [14] Ivi, p. 123 • [15] A.V., *Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze umane*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1996, p. 200 • [16] «Non dobbiamo dimenticare che l'acculturazione è una colonizzazione, l'imposizione, anche se volontaria, di altra presenza. Una volta assorbita, questa diventa una «seconda natura». Non possiamo liberarcene. Chi ha lavorato come mimo o come ballerino classico si ferma e si sposta attraverso scariche dinamiche determinate che condizionano la postura, la spina dorsale, l'equilibrio. Ogni dettaglio è codificato. Codificazione significa formalizzazione, forma precisa che si deve rispettare, modello prestabilito che si deve ripetere. Il danzatore o il mimo restano imprigionati in questi modelli. È interessante vedere la loro lotta per liberarsi dalla tecnica appresa, per cercare di dissimulare quello che ci sono voluti tanti anni a dominare». Eugenio Barba, *La terza sponda del fiume*, in "Teatro e Storia", anno III, n°2, ottobre 1988, pp. 291 • [17] «anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo. Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore. Strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione (...), un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione. "Io" dici tu, e sei orgoglioso di questa parola. Ma la cosa ancora più grande, cui tu non vuoi credere, - il tuo corpo e la sua grande ragione: essa non dice "io", ma fa "io"». Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi Edizioni, Milano, 1968, p. 33 • [18] Eugenio Barba, *La canoa di carta*, il Mulino, Bologna, 1993, pp. 86-95. Interessante anche il nesso sottolineato tra il *satz* e il pensiero creativo: in particolare pp. 132-134 • [19] Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento creativo*, consultabile alla pagina <http://www.scienze-ricerche.it/?p=1970>, 19 ottobre 2015. Vedi anche Gaetano Oliva, *L'Educazione alla Teatralità: Il Movimento Creativo come modello formativo*, in "Scienze e Ricerche", n. 3 gennaio 2015, pp. 45-51 • [20] Flavio Cipriani, *L'arte come creazione. Lo stato nascente*, in "Scena", anno XXII, n° 80, il trimestre 2015 aprile-giugno, pp. 20-21 • [21] Ivi, p. 20.

TEATRO EDUCATIVO

DI ANTONIO CAPONIGRO

Rassegna Nazionale di Teatro Educativo dal 9 al 28 maggio a Campagna (SA)

IL GERIONE COMPIE 12 ANNI

...MA NON TRASCURA L'IMMAGINAZIONE:
NEL 2016 SI VOLA SULL'ISOLA CHE NON C'È!

Utopia: nome del paese immaginato da Tommaso Moro, che pensò ad un modello immaginario di governo o di una società ideali, un "non luogo" fantastico e irrealizzabile, un'illusione. E il paese per eccellenza utopico, lo sappiamo, è l'Isola che non c'è, dove solo i bambini possono accedervi grazie alla loro immaginazione. Ma dal 9 al 28 Maggio 2016, "seguendo la seconda stella a destra e dritto fino al mattino" si giungerà a Campagna, nell'entroterra salernitano, dove dal 2005 si "celebra" il mondo dei ragazzi attraverso il Teatro Educativo.

La Rassegna Nazionale di Teatro Educativo "IL GERIONE", nata da un'idea di Teatro dei Dioscuri, vuole affermare i principi del teatro educativo, portando sulle tavole dei palcoscenici campagnesi spettacoli prodotti da scuole o laboratori teatrali provenienti da tutta Italia, che esprimono il loro essere, le loro difficoltà, i loro sogni attraverso il Teatro. Ma IL GERIONE non è una semplice e banale vetrina di spettacoli, bensì una vera e propria festa per ragazzi, fatta da ragazzi. In due settimane la cittadina campagnese si trasforma in un grande palcoscenico dove oltre a fare e a vedere spettacoli, ci sono laboratori teatrali, dibattiti, visite guidate sul territorio, Unicef, radio, tv, convegni interattivi, doni teatrali, gemellaggi con altre Rassegne di teatro educativo, giurie, seminari e momenti di discussione sul Teatro Educativo, il giornale *Curiositéatro*, ospiti internazionali, nuove conoscenze, incontri, confronti e tanto divertimento.

Possono partecipare alla Rassegna spettacoli prodotti dalle diverse Agenzie di Teatro Educativo (Scuole, Associazioni, Istituti di Reclusione, Oratori, ecc.), con la partecipazione di ragazzi e giovani in età scolare (dai 6 ai 18 anni) con la col-

laborazione di insegnanti ed operatori teatrali. All'interno degli spettacoli è ammessa la presenza di massimo 2 adulti (non operatori teatrali). Gli spettacoli, che devono essere realizzati nel corso dell'anno scolastico 2015 - 2016 e che non devono superare la durata dei 45', verranno giudicati da giurie formate da alunni e docenti delle scuole dei vari ordini e gradi del Comune di Campagna e dei Comuni del territorio provinciale.

La domanda di partecipazione e il percorso didattico programmato per la realizzazione dello spettacolo (i moduli sono scaricabili dal sito www.ilgerione.net) devono essere inviati entro e non oltre il 29 febbraio 2016 ad info@ilgerione.net. Ogni anno gli spettacoli devono "analizzare" una tematica diversa. Per la 12ª edizione, il Comitato Organizzatore ha optato per "L'ISOLA CHE NON C'È - UTOPIA: FORZA TRAINANTE DELL'ESISTENZA!".

In un periodo storico particolare come quello che stiamo vivendo, il GERIONE lancia il suo appello attraverso una tematica che faccia riflettere sul potere che può avere la speranza di un mondo mi-

gliore, un mondo perfetto dove «non ci son né santi né eroi... niente odio e violenza, né soldati né armi» come racconta Edoardo Bennato nella sua famosissima canzone. "L'isola che non c'è" è il simbolo della ricerca della felicità, di un'armonia che non si può raggiungere ma sembra sempre a portata di mano e in fondo abbiamo un po' tutti bisogno di crederci, di pensare che al di là di tutto ci sono momenti, situazioni nelle quali in qualche modo, anche se per poco, possiamo davvero raggiungere quest'isola, e chi non ci crede (chi ride nella canzone) è più pazzo di chi crede perché, in realtà, si autocondanna a non vedere orizzonti, a non guardare oltre.

Il tema di fondo quindi è la capacità di sognare, il bisogno dell'utopia quale forza trainante dell'esistenza. E ne siamo sicuri, al GERIONE attraverso la fantasia, l'immaginazione e la forza dei ragazzi questo mondo ideale può divenire realtà, almeno per due settimane...

Bando completo su: www.ilgerione.net
Informazioni cell. 331 7458009 - 334 6577763
fax 0828 46988 (c/o Comune di Campagna)
e-mail: info@ilgerione.net



TEATRO E SCIENZA

CRIMINI E MAGIE PER L'OTTAVA EDIZIONE



- ◀ **"Anatomia di una radio"** di Vittorio Marchis.
- ◀ **"L'uomo che pesò il mondo"** di Katia Capato e Joseph Scicluna.
- ▲ **"Il Signor Leblanc"** di Maria Rosa Menzio Compagnia Onda Larsen di Torino.
- ▶ **"Il visitatore"** di Eric E. Schmitt, Compagnia La Betulla di Nave (BS).

TEATRO E SCIENZA è un progetto che da otto anni affronta, nelle varie Rassegne, un tema diverso. Nel 2015 l'argomento è stato **Crimini e Magie**: la Direttrice Artistica **Maria Rosa Menzio** ha preso in esame, ad esempio, la magia del calibro di un orologio, il funzionamento di una radio, la teoria della relatività, la "pesatura della Terra", ma anche gli orrori di Chernobyl. A volte, il teatro arriva là dove la politica non può: per questo si sono affrontate *le luci e le ombre della Scienza*. Quattordici spettacoli in alcune delle dimore più suggestive di **Torino e Provincia**, fra teatri, palazzi d'epoca, castelli.

Come rendere intrigante il tema fin dal primo appuntamento? Con una serata "di pancia": il 30 settembre, infatti, inaugurando la mostra d'arte di Luciana Penna sui "crimini" e sulle "magie" della Scienza, l'evento **"Vatel 2015"**, ispirato al grande cuoco e scenografo francese Francois Vatel, ha consentito al pubblico di assaggiare l'opera d'arte sotto forma di mini porzioni ispirate e somiglianti a 5 dipinti in esposizione.

La **Rassegna teatrale** è cominciata il 10 ottobre al Centro Incontri della Regione Piemonte con la prima assoluta dello spettacolo **"La stanza che non c'era"**, trionfo dell'accoppiata voci recitanti-teatro fisico: ad esempio piramidi umane che in cima avevano una ragazza, e lei scriveva nell'aria le lettere di una pazza mandate in via "dove abitavo prima".

La bellezza dello spettacolo **"Chronos"** è stata sottolineata dallo stupendo spazio della ex-Certosa Reale di Collegno. Racconti che alternavano il volto scientifico e quello paradossale del tempo. Poi lo spettacolo **"EternEtà"**, in scena la ricerca per combattere la senescenza: forse il futuro è nelle "cellule immortali" di Henriette Lacks, con ben 82 cromosomi.

Al Planetario di Pino Torinese ecco, invece, **"L'uomo che pesò il mondo"** in prima assoluta. Sei attori che, in uno spazio ridotto, insieme a vizi, tic e ossessioni dei più grandi astronomi del '600-'700, hanno ripercorso le tappe della misurazione della massa della terra da parte di Henry Cavendish con una bilancia a torsione.

Nella splendida chiesa di Beinasco, opera del Vittone, ecco **"Matematica e Mirtilli"** ovvero come il desiderio di meraviglia fa comprendere il mondo. Dalla battaglia fra Orazi e Curiazi, in cui il vincitore risolve un problema matematico, al teorema di Pitagora spiegato con grande umorismo.

Ancora al Planetario, **"L'altra metà della Relatività"**: dalle idee di Einstein (andare a cavallo di un'onda sonora generata da un'orchestra, superarla, voltarsi e vedere i musicisti muti; o sopra un fotone dal quale, superati i musicisti, si scopre che questi non ci sono più) alla "spaghetizzazione" (termine scientifico) di un essere umano spedito in un buco nero; capire che la luna continua a cadere sulla terra senza mai toccarla; e ascoltare il violino che intervalla la giovinezza dapprima felice, poi triste e disperata di Mileva Maric, scienziata e prima moglie di Einstein, cui forse si deve una fetta della Relatività speciale. Al Circolo dei Lettori di Torino, **"Anatomia di una radio"** di Vittorio Marchis con bacheche piene di radio d'epoca, gramofoni, radio galeniche ed esperimenti in scena per mostrare la propagazione del suono, musica dal vivo e la lezione di anatomia con barattoli pieni di valvole e reperti di una radio ormai cadavere. Alle Fonderie Teatrali Limone di Moncalieri **"Preghiera per Chernobyl"** di Svetlana Aleksievic, Nobel 2015 per la Letteratura. Le vite di donne e uomini che hanno amato, riso, sofferto e percorso le strade di una città distrutta. Le storie di quelli che sono saliti sul tetto del reattore nucleare per togliere le scorie radioattive. Alla fine, agli attori si sono unite sul palco decine di comparse, seguite spontaneamente da metà pubblico mostrando così, dalla platea, la sofferenza dell'intero popolo bielorusso. Spettacolo epico di rara efficacia e densità. Scienza e poesia per la storia di Sophie Germain, che per essere ammessa all'*École Polytechnique* di Parigi si fece passare per uomo, **"Il Signor Leblanc"** appunto: il racconto di un professore di matematica alla sua Marianne dai capelli verdi, durante il nazismo. Impeccabile regia, sino alla morte di lei con i capelli che, da verdi, diventano biondi, come grano maturo.

TEATRO E SCIENZA

www.teatroescienza.it

Scaffale Contemporanea

TEATRO

DI MAURA DEL SERRA

Nessun padre, nessun uomo può capire una madre due volte orfana... La mia bocca, il mio seno, il mio grembo non li hanno protetti! E chi... chi ha attaccato quelle due piccole croci nere su tutte le mie porte d'oro...? A piedi nudi, a testa nuda, a cuore nudo li seguirò al crematorio... (fermandosi e palpan-dosi, come stupita) Eppure il mio corpo continua a respirare, a mangiare, perfino a dormire... Solo il mio corpo ha fede, e vaga per il mondo. Ora va in Albania ad aiutare le famiglie impoverite dalla guerra coi Turchi... ma la casetta in giardino è vuota, i giocattoli sparsi nella polvere... e la mia tenda – blu a pieghe morte, dure come il destino! Cosa c'è da capire? Che l'amore e la bellezza sono un'illusione?
(Isadora)

Teatro pubblicato dalla Editrice Petite Plaisance, è un volume di quasi novecento pagine intrise di teatro allo stato puro. In esso sono contenute ventitré opere della drammaturga toscana Maura Del Serra che abbracciano un arco di tempo che va dal 1985 con *La fonte ardente. Due atti per Simon Weil*, al 2015 con *La fonte di Iperione. Hölderlin e gli altri*. Pervase di echi classici, tutte queste opere si materializzano sulla scena moderna attualizzandosi attraverso l'esplorazione dei sentimenti, quella dimensione interiore di cui ciascun essere umano è singolo custode e che, da che mondo è mondo, dalla Grecia antica fino a oggi, non è mai mutata. Così eroi ed eroine di ogni epoca si trasformano in personaggi vibranti di una modernità disarmante.

Lungi dal volermi sovrapporre con una nota critica alle già ottime prefazioni di cui ogni testo contenuto nel volume è corredato, a cominciare dall'*Introduzione* firmata da Antonio Calenda e continuando con autorevoli nomi quali Mario Luzi, Ugo Ronfani, Cristina Pezzoli, tanto per citarne alcuni; quello che invece vorrei sottolineare in questa sede è lo spirito, oltre che drammaturgico, profondamente umano che pervade questa raccolta di opere teatrali. Infatti, prima di essere un libro, *Teatro* è un diario di vita. Nulla più di un testo teatrale è rivelatore dell'anima di chi lo scrive e il primo palcoscenico in cui si imbatte chi crea una scrittura drammaturgica è quello del proprio Io. Lì, su quel palco interiore, iniziano a respirare e a muoversi e a parlare i personaggi che popoleranno la scena fittizia del teatro.



E si potrebbe affermare che la verità di un'opera teatrale è proprio in quell'atto creativo solitario che accompagna la scrittura di un testo, prima che l'opera venga "scippata" da un regista e "contaminata" dalle tante anime che la scomporranno per ricomporla infine sulla scena, fintamente vera, del luogo teatrale, tagliando per sempre il cordone ombelicale che la unisce all'autore che l'ha partorita. In questo caso non un autore ma un'autrice che attraverso i suoi tanti personaggi, dall'altera e tormentata Altea di *Il figlio* all'indomita Agnodice dell'omonima "commedia drammatica", da Kathie protagonista assoluta di *Kass* all'inedita e malinconica Isadora dell'opera omonima, lascia trapelare – come da un tessuto di fine organza – tracce di sé, della sua memoria di donna, della sua esperienza di vita. La madre che si strugge d'amore per il figlio, la scienziata che si batte per la propria libertà, l'artista che si perde nella propria arte, ognuna legata alla catena degli affetti che fa da filo conduttore a tutte le pièce, e poi l'amore, la rabbia, la frustrazione, l'euforia e, a volte, l'insensatezza apparente di alcuni personaggi – *personagge* scriverebbe una mia amica drammaturga, a sottolineare l'animo profondamente femminile che essi contengono – tutti questi sentimenti, tutte queste passioni sono l'indelebile segno di una vita dedicata al teatro ma non solo, anche alla vita stessa.

L'AUTORE

Maura Del Serra (Pistoia, 2 giugno 1948), poetessa, drammaturga, traduttrice e critico letterario, ha riunito la sua opera poetica nei volumi: *"L'opera del vento"* e *"Tentativi di certezza"*, Venezia, Marsilio, 2006 e 2010. Ha tradotto dal latino, tedesco, inglese, francese e spagnolo e ha dedicato monografie e saggi critici a numerosi scrittori italiani ed europei.

EDITORE

Editrice Petite Plaisance [www.petiteplaisance.it]
Collana di teatro Antigone

Dove acquistarlo online:

<http://www.petiteplaisance.it/libri/231-240/240/int240.html>

Più libri^e

Tutte le forme della scrittura



Piccoli Editori

DON CHISCIOTTE... MA DOV'È FINITO SANCHO PANZA?

L'odore della crisi – il suo cattivo odore – nonostante le notizie infiorate e infiocchettate che ci proppinano i TG di Stato, si sente eccome, forse più dell'anno scorso. Si sente, anzi si vede, nelle strade (almeno quelle romane) che in questo scorcio di dicembre, col Giubileo appena iniziato e il Natale alle porte, cercano di imbellettarsi come fanno sempre ma il risultato, quest'anno, è quello di una deludente mascherata con gli addobbi riciclati e un po' malconci per risparmiare lì dove si può, anche sui lumini; si legge sui volti dei commercianti che quando entri in un negozio ti sussurrano che è tutto al trenta per cento, anche al quaranta se sei un cliente abituale, neanche fossimo in una kasbah alla ricerca di un tappeto; si scopre negli occhi della gente che cammina carica di pochi pacchi e di molti pensieri, chiedendosi se davvero la crisi è alle spalle, come dicono. Basta capire alle spalle di chi.

Per me che, un po' per passione e un po' per lavoro, amo leggere tra le pieghe del mondo oltre che tra le righe dei libri, quest'anno le tracce devastanti della crisi le ho riscontrate anche alla **Fiera della piccola e media editoria** che, come tutti gli anni, si è svolta a Roma nei primi giorni di dicembre. Più che tracce erano orme di Argentinosauero, in cui sono affondata mano a mano che chiacchieravo – amabilmente – con questo e con quell'editore, cercando di capire il vento che tira. E non parlo solo dell'editoria teatrale di cui non ho avuto il coraggio di chiedere, anche perché – prima nota dolente – i pochi editori teatrali che l'anno scorso popolavano i vari stand della fiera, quest'anno erano in lizza per *Chi l'ha visto?* No, parlo dell'editoria "normale", quella fatta di saggi, narrativa e via dicendo. Quella che dovrebbe riempire la mente e il cuore di chi trova nella lettura la sua dimensione migliore e invece, da qualche tempo, riempie solo i magazzini dei gestori on line che cercano di tirarti dietro i libri al minor prezzo possibile, basta che qualcuno se li compri.

Le cifre, racchiuse nei fogli della cartellina stampa, parlano chiaro: nonostante l'entusiasmo che gli organizzatori della fiera cerchino di sprizzare da ogni poro, dal 2011 a oggi i titoli pubblicati da ogni editore sono nettamente diminuiti mentre è aumentata sensibilmente la produzione di e-book. Quindi, mentre le grandi multinazionali (ma potremmo anche dire: la multinazionale) si stanno mangiando la fetta più grande della torta – è di questi giorni il cosiddetto caso "Mon-

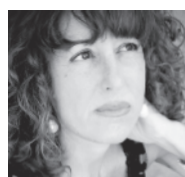
dazzoli" che sta facendo il giro del web –, i piccoli e medi editori – come tanti Don Chisciotte – cercano almeno di restare a galla sperando nell'anno che verrà. Peccato che i "mostri" dell'editoria come Feltrinelli e Mondadori abbiano poco dei mulini a vento e molto dei mostri veri e propri – con tanto di zanne, pelo e tutto il resto – che fagocitano il mercato librario piegandolo immancabilmente al loro potere. E si sa che qualsiasi potere che diventi monopolio non ha mai portato a nulla di buono, soprattutto in ambito culturale. Se trasformiamo anche i libri in una batteria di polli, allora tutto è veramente perduto.

Inoltre, un altro dato allarmante che è scritto nero su bianco nel bilancio della piccola e media editoria e che ho potuto constatare con i miei orecchi parlando con gli editori, è che gli addetti PME, ossia i redattori che lavorano nelle varie case editrici, dal 2011 a oggi sono drasticamente diminuiti di più di mille unità. Vale a dire che Don Chisciotte si è perso per strada il suo Sancho Panza e continua a lottare da solo. L'unica nota positiva che conferma l'impressione già avuta l'anno scorso, riguarda i libri per l'infanzia. Quest'anno gli stand delle case editrici per bambini erano incredibilmente aumentati ed erano gli unici veramente presi d'assalto dal pubblico della fiera. Quindi, ancora una volta, mi permetto di chiudere questo breve e doloroso excursus sullo stato attuale dell'editoria italiana ispirandomi al libro della Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, considerandolo un talismano per il futuro: domani un bambino ci salverà, forse.

LA FIERA ONLINE:
www.piulibripiuliberi.it

LIBRI & TEATRO

Chiunque fosse interessato a **proporre un libro per la rubrica**, può inviarlo in formato digitale (*word o pdf*) a scena@uilt.it, oppure in versione cartacea all'indirizzo della sede UILT in Via della Valle 3 05022 Amelia (TR). Il materiale inviato non verrà restituito.



DANIELA ARIANO

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

TEATRO IN LINGUA



Quando si parla di **Teatro in Lingua straniera** è interessante osservare che si può considerare questo argomento osservandolo da **due punti di vista**. Il punto di vista di uno **studente di lingue coinvolto in un laboratorio teatrale** oppure di uno **spettatore**. Nel primo caso l'attore-studente di uno spettacolo in lingua avrà come obiettivo primario *lo sviluppo delle competenze linguistiche* grazie a delle attività usate sia in teatro che in lingua. Nel secondo caso, invece, lo scopo primario dell'utente è la *fruizione dello spettacolo* - e quindi, se lo spettatore è in particolar modo incline alla lingua straniera, potrà avere una comprensione globale maggiore dell'opera e trarne indirettamente dei vantaggi da un punto di vista linguistico; nell'eventualità in cui il pubblico non conosca la lingua straniera i *sovratitoli*, sempre più presenti, potranno essere di aiuto. Espediente, questo, che non sempre trova tutti d'accordo come vedremo in seguito.

Ritornando al primo punto, bisogna specificare che si è sentito parlare di "far teatro in lingua" come forma didattica solo verso gli anni '70, quando negli Stati Uniti e in Inghilterra alcuni linguisti hanno cominciato ad individuare delle *tecniche di apprendimento linguistico* più olistiche e globalizzanti, che miravano cioè non solo ad un apprendimento linguistico nozionale-lessicale basato sul *metodo grammatico traduttivo* ma che puntavano alla comunicazione coinvolgendo diversi aspetti dell'apprendimento legati più *all'emozione, alla psiche, alla comunicazione*, elementi caratteriali che giocano un ruolo importante nell'apprendimento della lingua straniera. Negli ultimi decenni sempre più laboratori teatrali in lingua straniera sono stati introdotti nelle scuole, e sempre più inse-

gnanti di lingua hanno improntato il loro metodo di insegnamento mirando ad un apprendimento più comunicativo, dinamico e meno statico. Tuttavia bisogna considerare che sebbene gli studenti dai 3 ai 10 anni sono abbastanza inclini al gioco, al *role-play*, all'improvvisazione, negli adolescenti ci sono molti più blocchi ed inibizioni.

Iniziamo a vedere però, uno ad uno, quali sono gli elementi ponte tra questi due ambiti.

Cominciamo con l'elemento del *suono*, della pronuncia. Non tutti sanno che ogni lingua ha una *modalità di produzione del suono* diversa dalle altre lingue, e questo fa sì, insieme agli elementi della *prosodia*, che una lingua sia *piana-vocalica (italiana)* o *acuta, consonantica (le lingue germaniche)*.

Nella linguistica e nei corsi di teatro si studia la *fonetica*, ossia la scienza o arte di riprodurre i suoni. Si scopre quindi che ogni suono è prodotto in base ad una determinata posizione della lingua, dei denti, dell'aria nel cavo orale. Ed in base alla specifica combinazione di questi elementi una stessa lettera, nel senso di *grafema*, può esser resa in modo diverso. Nelle scuole materne o elementari, tutto ciò non è studiato in maniera approfondita, ma le canzoni o le filastrocche permettono in maniera indiretta ai bambini di assimilare non solo nuovo lessico, ma anche la pronuncia delle parole, dei suoni autentici. Con l'aiuto di cartelloni che riproducono le parole, i suoni, gli studenti associano i suoni alla grafia così da sviluppare i suoni di una lingua nel modo giusto. Alcuni studenti, quelli più intonati e predisposti al canto, all'arte dell'imitazione, si riveleranno col tempo più abili nel riprodurre, a volte enfaticizzandoli, i suoni della lingua straniera. L'imitazione, infatti, è una di quelle doti che permette agli studenti di avvicinarsi ai suoni e ai gesti al parlante straniero.

Facciamo un esempio al contrario, parlando di gestualità. Sappiamo che ogni lingua è caratterizzata da alcuni gesti, piuttosto che altri; alcune lingue sono più ricche nei gesti che accompagnano o enfatizzano il discorso. L'Italiano, rispetto all'Inglese è molto più gesticolato, e non è un caso che quando un inglese voglia imitare un italiano per divertirsi enfatizza ogni suo gesto. E la gestualità ci porta, di conseguenza, a parlare di *interazione* che è un elemento chiave nelle attività di *role-play*, molto utile per praticare la conversazione in classe. Le attività di *role-play* richiamano molto le classiche tecniche di improvvisazione teatrale, in cui agli studenti/attori veniva consegnato un canovaccio, delle consegne in cui ciascuno ha un ruolo e delle indicazioni, degli *input* per interagire con gli altri. Attraverso queste attività agli studenti viene data l'opportunità di mettersi in gioco e di praticare la lingua, un'attività questa molto utile per imparare a superare i momenti di imbarazzo e timore che molti hanno nel parlare in lingua straniera. Il teatro, difatti, insegna che *i problemi vengono risolti con l'immaginazione, la creatività*, che permette di raggiungere un obiettivo in un modo piuttosto che in un altro. Uno dei classici esercizi che si fanno nelle scuole teatrali consiste nell'individuare i vari significati che si nascondono dietro le parole se vengono pronunciate in un modo diverso, insomma il rapporto di ciò che in termini linguistici è tra *significante* e *significato*. Ugualmente in una classe di lingua si impara che le parole di una lingua, se pronunciate con un'intenzione piuttosto che un'altra, con un gesto piuttosto che un altro, hanno significati diversi. *Canzoni, gesti, improvvisazione, interazione ed immaginazione* sono dunque elementi del teatro molto utili per lo sviluppo delle abilità linguistiche, e non è un caso che negli ultimi anni sono sempre più diffusi gli spettacoli teatrali in lingua costruiti in modo da rendere lo studente attivo e non passivo. Per l'apprendimento di nuovo lessico, per migliorare la pronuncia, per esempio, in questo tipo di spettacolo non è raro trovare in scena un personaggio che puntualmente deve imparare la lingua straniera, come gli studenti. Questo personaggio, quasi certamente, cercherà aiuto nel pubblico, e con questi, chiamato molte volte in scena proverà a pronunciare, a ripetere le parole, le frasi nel modo giusto.

Lievemente diverso è l'uso di uno spettacolo in lingua in un contesto adolescenziale. È stato spesso analizzato, difatti, che attori ed adolescenti all'inizio del loro percorso di apprendimento sono caratterizzati dalle stesse emozioni, timore nell'esser giudicati, imbarazzo nel fingersi altro, e spesso davanti agli altri sono paralizzati. Tuttavia, sono proprio le tecniche ed attività corali di gruppo, volte a sviluppare l'Immaginazione, che possono essere d'aiuto. Le attività di *role-play* o *d'improvvisazione* saranno molto più utili se veritiere e simili alla realtà. Gli studenti delle scuole superiori possono essere coinvolti in prima persona per creare i canovacci per i *role-play* in base alle proprie necessità. Cosa può succedere se ci si trova in un ristorante all'estero? O se si va in una vacanza studio? O se si è soli in aeroporto? Questo tipo di attività drammatiche possono esser d'aiuto a "fare come se" riprendendo la formula "stanislavskiana" del *Magic If*.

Un esempio concreto di come il teatro possa essere valido strumento per potenziare una lingua straniera è testimoniato dai tanti spettacoli in lingua totalmente gestiti dagli studenti con l'aiuto degli insegnanti madrelingua. Ma per riuscire a dare dei frutti le fasi dell'organizzazione dello spettacolo devono essere precise. Innanzitutto tutti gli studenti sono sot-

toposti a esami di lingua per capirne i livelli linguistici così da poter organizzare dei gruppi di lavoro più o meno omogenei in base ai livelli. I gruppi di lavoro, attoriale, tecnico e organizzativo, saranno organizzati di conseguenza, anche se si è notato che inserendo uno studente di livello Elementare (A2) in un contesto linguistico Preintermedio B1 potrà risultare certamente un incentivo per il primo in quanto si sentirà spronato a migliorare per non rimaner indietro.

La fase successiva è quella della *lettura* e della *comprensione* del testo, quindi, alla *memorizzazione* del testo, con relative esercitazioni sulla pronuncia ed alle impostazioni delle scene e dei movimenti. Un tipo di lavoro del genere dura circa 4 mesi ed è molto interessante notare i progressi degli studenti. Molto spesso le prove di questi spettacoli vengono riprese, cosicché gli stessi attori-studenti possono correggersi, sia da un punto di vista teatrale che linguistico. Correzioni tuttavia sempre monitorate dai madrelingua che però, vengono fatte non durante la fase di prova ma successivamente, per non causare inibizione nello studente. Infine, come ultima fase c'è l'*esame finale di lingua* che servirà per monitorare il processo di miglioramento. In più bisogna notare che recitare in lingua straniera può essere per molti adulti appassionati sia dello studio della lingua che del teatro, un ottimo modo per combaciare entrambi questi interessi. Sono sempre più diffuse nelle grandi città italiane compagnie di teatro in lingua straniera (*parliamo delle principali lingue straniere: Inglese, Francese, Spagnolo*) che offrono la possibilità di cimentarsi. Siamo in questo caso di fronte ad un'esperienza più difficile in quanto l'attore si troverà spesso a contatto non solo con direttive da parte del regista in lingua straniera, ma si scontrerà con diversi tipi di accenti ed apprenderà inconsapevolmente, sempre più, un linguaggio *vero* della lingua e non più legato alla lingua *standard* a cui si era abituati.

Cosa succede invece quando non si conosce la lingua straniera e ci si ritrova in teatro ad assistere ad uno spettacolo in una lingua che non si conosce? È certamente un'esperienza non sempre facile, soprattutto quando non si conosce la trama dello spettacolo. Nel 1986, tuttavia sono stati introdotti anche in Italia dal Maggio Musicale fiorentino, i *sopratitoli* - ossia la traduzione in simultanea su pannelli che sovrastano il palco. Traduzione che però non riproduce pedissequamente il testo originario, in quanto per motivi tecnici e di sincronia con l'azione in scena le frasi sono abbreviate, si evitano ridondanze, ripetizioni inutili e giochi di parole che potrebbero richiedere, anche allo spettatore più esperto, un tempo di comprensione che distoglierebbe dalla fruizione dello spettacolo nella sua globalità. Ed è questo, difatti, uno dei limiti di questo espediente, in quanto non tutti riuscirebbero a cogliere l'essenza dei suoni e del significato portato dalle parole della lingua originaria. Malgrado ciò, invitiamo tutti almeno una volta nella vita, sia in qualità di studenti di lingua o semplici appassionati ad avvicinarsi al teatro in lingua straniera.



ANNA MARIA PISANTI

Laureata in Storia del Teatro presso l'Università Orientale di Napoli, nel 2003 si trasferisce a Londra conseguendo un Master in Organizzazione Teatrale e Politica Culturale. L'esperienza la porta a lavorare in ambito organizzativo all'Education Department del National Theatre in un progetto di Teatro Educativo. Di ritorno in Italia ha collaborato nel settore organizzativo con il Teatro Nuovo di Napoli, il Teatro Vascello di Roma e l'Agis-Anec Lazio nel settore Spettacolo dal Vivo. Dal 2008 fa parte del Comitato di Redazione della Rivista "Teatro Contemporaneo e Cinema" diretta dal Prof. Gianfranco Bartalotta.

FESTIVAL MONODRAMA

MONOLOGUE DRAMATIQUE

La Cantina delle Arti ed il Teatro di qualità



L'Associazione Culturale Cooperativa Culturale **LA CANTINA DELLE ARTI** ha organizzato, promosso e prodotto la prima edizione del Festival "**MonoDrama**" *Monologue Dramatique*.

Il Festival "**MonoDrama**", dal greco *mono/solo, drama/azione* ha voluto dare spazio artistico ad un genere teatrale tornato in voga nell'ultimo decennio, dove il rapporto primario dell'Arte teatrale, *Attore/Spettatore/Spazio*, meglio si evidenzia. Quattro domeniche, **8, 15, 22 e 29 novembre 2015**, alle ore 18:15, hanno visto in scena quattro spettacoli di grande qualità artistica.

L'8 novembre, ha inaugurato il Festival "**Il club delle Indecise**" di Giovanni Meola, portato in scena dalla Compagnia TE.CO TEATRO DI CONTRABBANDO di Napoli, con Francesca Romana Bergamo, per la regia di Chiara Vitiello che, simpaticamente ha parlato l'indecisione delle donne.

Il secondo appuntamento, il 15 novembre, è stato con lo spettacolo "**La Ciorta di Zeza**", di e con Carlo Roselli, portato in scena dalla Compagnia TEATRI/SOSPESI-COMPAGNIA DELL'ASINO ROTTO di Salerno, dove il funambolico autore, regista e attore della pièce, partendo dal "**Pentamerone**" di Giambattista Basile, ci ha travolto con l'arte della narrazione, la clowneria, la Commedia dell'Arte e la danza.

La Sicilia è stata "padrona di casa" il 22 novembre, con lo spettacolo "**A Testa Sutta**" di Luana Rondinelli, portato in scena dalla Compagnia ACCURA TEATRO DI MARSALA (TP), con Giovanni Carta che ne ha curato anche la regia. La rappresentazione ci ha suggerito che, come dalla terra arida della Sicilia fiorisce il profumo dei gelsomini, così dal degrado sociale sboccherà un piccolo esempio di acerba bellezza.

A chiudere il Festival, nella serata del 29 novembre che ha decretato il vincitore, regalandogli il diritto di essere nel cartellone 2016 del "**Festival XS**" Città di Salerno, di scena c'è stato lo spettacolo cantiniero, ovvero "**S.U.D.**" di e con Enzo D'Arco e Antonella Giordano, nato dal libro di Salvatore Medici "**Fermento, al Sud c'è Fermento**".

Tre Compagnie professionistiche in concorso, tre spettacoli di grande qualità, tre giurati Paola Testaferatta, Filippo Marmo e Pasquale Tuozzo, tre riconoscimenti assegnati:

Vincitore del Festival "MonoDrama" 2015, "A Testa Sutta", che accede di diritto all' **8° Festival Nazionale "Teatro XS" Città di Salerno 2016**.

Premio "Migliore regia" a Carlo Roselli con lo spettacolo "**La Ciorta di Zeza**". **Premio "Migliore Spettacolo della giuria popolare", "A Testa Sutta"**.

"L'esperimento" cantiniero di far relazionare e coesistere "**Teatro professionistico**" e "**Teatro amatoriale**", è riuscito senza ombra di dubbio. Là dove si incontrano persone, uomini e donne, che amano e rispettano il Teatro, con umiltà, passione e professionalità, non esistono "**categorie**", ma nasce l'opportunità di **Fare Teatro Vero**.

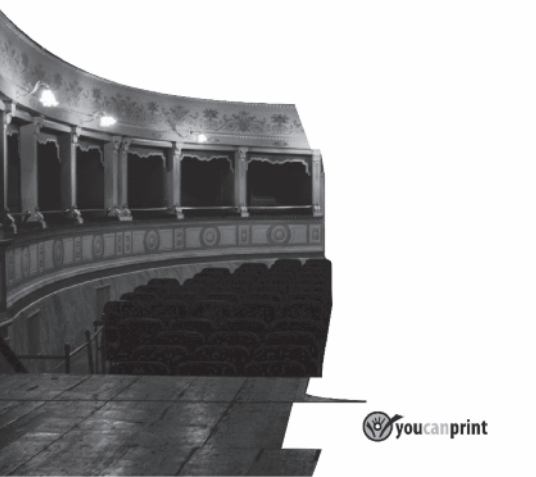
Ringraziando tutti, La CANTINA DELLE ARTI dà appuntamento alla seconda edizione del Festival "**MonoDrama**" 2016.

«**Viviamo in un mondo di menzogne ma il Teatro può cambiarlo**».

ENZO D'ARCO

www.lacantinadellearti.it

Rosario Galli *Dulcamara* Teatro



youcanprint

Strana cosa, il Teatro. Un'arte spuria, praticata da una curiosa etnia, ancora ieri normale. Un progetto di parole pensate, poi scritte, poi dette. In qualche caso riscritte dopo averle dette. Come dire dopo averle **provate**, ma non necessariamente **sentite**. Ecco il Teatro. Un'azione reale esercitata nell'artificio, finta ma non falsa.

Questi alcuni brevi pensieri tratti dalla prefazione – scritta dal Prof. Giancarlo Sammartano – di **"Dulcamara"**, nuova pubblicazione firmata dall'autore, attore e regista **Rosario Galli**.

Un libro-antologia che racchiude al suo interno la passione viscerale per quel Teatro fatto di sensazioni, parole e pensieri dalle varie stratificazioni, sempre con al centro l'amore per la scena. E può esserci modo migliore di raccontare e spiegare il Teatro, se non affidandosi al Teatro stesso? In **"Dulcamara"**, Rosario Galli raccoglie quattro suoi testi teatrali di successo, esemplificativi di un suo modo di intendere e vivere il Teatro che è racchiuso già nel titolo dell'opera: quel Teatro che è sì intrattenimento e momento di dolce e "leggero" svago, ma che lascia tracce di malinconia, inducendo a riflessioni a volte amare su tematiche estremamente contemporanee.

La presentazione ufficiale di questa sua "fatica" è avvenuta lo scorso 15 ottobre presso il Teatro Marconi di Roma – nuovissima struttura inaugurata nell'estate 2015, che sotto la direzione artistica di Felice Della Corte ha visto iniziare il 4 dicembre il suo primo cartellone – in un evento fortemente caratterizzato dalla pratica teatrale piuttosto che dagli schemi più classici di una

presentazione editoriale. Sul palco di viale Marconi è infatti andato in scena un autentico spettacolo fatto di quattro mini-spettacoli, con i quattro testi contenuti in **"Dulcamara"** rappresentati ognuno nella sua scena iniziale di 10-15 minuti.

Si è iniziato con **"Sedia sediola"**, interpretato da Felice Della Corte, Ludovica Bei e Gabriele Capparucci; testo che affronta il tema di una "famiglia allargata" vista dall'occhio di un bambino, la cui maturità servirà di lezione a chi si dimostra più adulto di lui solo dal punto di vista dell'età. A seguire, spazio a **"La sottoveste rossa"**, con Patricia Vezzuli e la voce fuori campo di Angelo Maggi: in una scenografia essenziale, un'attrice e un invisibile regista danno vita ad un provino interamente sospeso tra tensione, ironia e sottili giochi psicologici. È stata poi la volta di **"Metropolitana"**, con Antonio Sanna e Gabriele Galli nei panni rispettivamente di un tutore della legge e di un prigioniero, calati in una "cella" sotterranea in cui la claustrofobia ambientale si fonde con quella degli animi. In conclusione, spazio a **"Donne che vogliono tutto"**, interpretato dallo stesso Rosario Galli e da Pia Engleberth: un divertente e a suo modo sarcastico spaccato di vita di coppia in bilico tra un marito ai limiti dell'ipocondria e una moglie desiderosa di un figlio che è troppo tardi per avere. Concetto, quello del filo rosso che dal titolo del libro ne attraversa i contenuti, ribadito da Claudio Boccaccini – regista di numerosi spettacoli scritti da Rosario Galli – nel suo intervento a margine della presentazione, volto a sottolineare come la scrittura del commediografo romano si muova tra due situazioni che si incrociano, tra legami con la commedia italiana e tentativi, sempre riusciti, di indagine storica, generazionale e psicologica: due tracce che continuano a intersecarsi in un equilibrio tra gioiosità/giosità e riflessione/malinconia. **"Dulcamara"** non può quindi non porsi come un fulgido esempio di Teatro contemporaneo perfettamente calato nella realtà italiana, così come sarà una piacevole e coinvolgente lettura per tutti gli appassionati che – riprendendo altre parole della prefazione del Prof. Sammartano – inseguono il sogno di un **Rinascimento del Teatro come luogo magico, stazione di scambio tra arte e vita, tra gioia del divertimento e piacere della conoscenza**.

DANIELE CIPRARI



PREMIO FERSEN

ALLA REGIA E ALLA DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

XI Edizione - Chiostro del Piccolo Teatro di Milano, 19 ottobre 2015

La cerimonia di premiazione della undicesima edizione di **IL PREMIO FERSEN** si è svolta nell'elegante e prestigiosa sede del Chiostro del Piccolo Teatro, simbolo per eccellenza non solo del teatro milanese ma del teatro italiano.

Come ideatrice e fondatrice del Premio, ho introdotto l'incontro ricordando al pubblico che affollava la sala, che il Premio nasce nel lontano 2003 come atto di puro volontariato in favore della nostra drammaturgia vivente, grazie alla collaborazione di un gruppo di amici teatranti, fra cui Ugo Ronfani. Il nostro scopo era duplice, infatti volevamo rendere omaggio alla memoria del regista e pedagogo Alessandro Fersen, da poco scomparso, e dare un segno di incoraggiamento, entro i nostri limiti, alle opere di autori e registi che raramente trovano spazi adeguati nelle programmazioni dei teatri, in favore della più esotica e considerata più attraente drammaturgia straniera.

Oggi, a undici anni di distanza, noi della giuria, formata da Enrico Benard, Andrea Bisicchia, Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo, Corrado d'Elia e la sottoscritta, constatiamo con legittimo orgoglio che il nostro incoraggiamento è stato di buon augurio per diversi degli autori e registi premiati negli anni. In proposito, fra i più recenti, ho citato Andrea Paolo Massara che nell'anno in corso, è stato autore del soggetto e della sceneggiatura del film di successo "L'attesa" con la regia di Piero Messina. Ho quindi dato la parola al presidente della giuria, Andrea Bisicchia, che ha concentrato il suo intervento rievocando il pensiero di Fersen sul rapporto fra il teatro e la filosofia, un pensiero che lo stesso Fersen aveva espresso soprattutto nei due libri: "Critica del teatro puro" (Akropolis edizioni, 2012) e "Il teatro, dopo" (Bulzoni editore, 2011).

Siamo poi entrati nel vivo della serata, condotta dalla regista e attrice Claudia Negrin che ha presentato e intervistato brevemente gli autori e i registi premiati.

Per la **sezione Drammaturgia** sono quindi saliti sul palco e letto alcuni brani dei loro copioni gli autori:

1 - Gigi Borruso con la pièce:
UN ERRORE UMANO.

Drammaturgicamente impeccabile, il testo tratta un argomento di complessa e dolorosa attualità: il rapporto fra la mafia e le sue donne, sorelle, mogli, figlie, madri, amanti.. in cui entrano in gioco i sentimenti umani più profondi come gli affetti, la ribellione alla sopraffazione, il desiderio di libertà e la consapevolezza del male.

Nella pièce, la protagonista, Lia, sposata da giovanissima ad un boss emergente, con il passar del tempo si rende conto di come la sua comoda e privilegiata esistenza poggia sul crimine e l'ipocrisia e tenta di ribellarsi.

2 - Caroline Pagani e Filippo Bruschi con il monologo: **LUXURIÀS. LOST IN LUST**

Un monologo divertente che oscilla fra l'ironico, il drammatico e il surreale. Vediamo una giovane donna in preda ad una inspiegabile eccitazione sessuale alla vista di uomini che immagina nell'atto di trafiggerle il petto. La donna, spaventata, chiede aiuto ad uno psichiatra che la convince ad intraprendere una sorta di viaggio ipnotico regressivo. Lei infatti regredisce e si identifica in prima battuta in Francesca da Rimini e, successivamente, in altre donne famose come la pornodiva Moana e l'attrice Franca Valeri, esprimendo così un originale punto di vista femminile sulle vere pulsioni sessuali nelle donne.

3 - Biancanives Togliani con la pièce:
GOGHGAUGUIN

Nella pièce la giovane autrice mette in scena con ottimo ritmo teatrale il complesso sentimento di profonda amicizia che lega Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, inficiato tuttavia dall'insopprimibile gelosia di Paul verso Vincent, che egli è costretto a riconoscere superiore a lui in un dialogo immaginario a posteriori, i due raccontano e confrontano il ricordo di quel burrascoso periodo di vita in comune a cui dà il suo contributo, da saggia moderatrice, anche Sien, la prostituta amante e modella di Van Gogh...

Per la **sezione regia**, si sono succeduti sul palco i registi premiati per i loro allestimenti, ognuno dei quali ha illustrato motivazioni e genesi del loro lavoro mentre sullo schermo scorrevano i trailer dei loro spettacoli.

I registi premiati sono stati:

1 - Marco M. Pernich per lo spettacolo:
GENESI

*Produzione Studio Novecento - Milano
Marco Pernich affronta la versione teatrale del primo capitolo della Genesi biblica. Un'avventura molto complessa il cui intento è dichiaratamente ermeneutico, tale cioè da provocare nello spettatore uno stupore, uno sbigottimento, una riflessione alta e altra sulla qualità e sul significato dello stare al mondo di noi esseri umani. Uno spettacolo che, grazie anche agli interventi musicali, affascina lo spettatore e gli induce inusuali suggestioni dense di rimandi all'attualità.*

2 - Roberta Costantini per lo spettacolo:
LA CATTEDRALE

*Produzione Costellazione Teatro - Latina
Uno spettacolo "spettacolare" che, come in un pirotecnico musical da camera, cattura l'attenzione dello spettatore fin dalle prime scene in cui, sullo sfondo nero della scena, sette scale d'acciaio, a simulare la cattedrale, mutano forma e significato così come mutano i ruoli e i costumi dei bravi attori in un continuo divenire e con serrato ritmo teatrale. La regista si ispira liberamente a 'Notre Dame de Paris' di Hugo ma va oltre nel senso che supera la centralità del personaggio di Quasimodo e ingloba simbolicamente la condizione umana in tutte le sue contraddizioni, miserie e grandezze.*

3 - Laura Sicignano per lo spettacolo:
DONNE IN GUERRA

*Produzione Teatro Cargo - Genova
Laura Sicignano conduce il pubblico nel tempo tragico dell'anno 1944 quando, a bordo di un trenino che da Genova raggiunge Casella, un gruppo di sei donne che non si conoscono e diverse per età e origine si trova a condividere quello spazio, ognuna con il suo bagaglio di una vita sconvolta dalla guerra. Vediamo un'operaia, una staffetta partigiana, un'ausiliaria fascista, una levatrice, una signora della borghesia... che dialogano fra loro e con il pubblico raccontando brandelli delle loro vite con rabbia, con passione, con fiducia negli ideali, con rassegnata saggezza, con un senso di estraniamento... Uno spettacolo dal forte impatto emotivo e un eccellente esempio di teatro-documento.*

La serata si è così conclusa infine fra gli applausi del folto pubblico attento e, soprattutto, molto interessato alla produzione del nostro teatro.

OMBRETTA DE BIASE

Compagnia Teatrale Fabiano Valenti - Treia (MC)

BASTA CHE VOTI!



All'interno della rassegna di teatro dialettale **IL TORRIONE**, organizzata dal Comune di Citeria in collaborazione con la Proloco di Citeria, la Regione Umbria, il gruppo alimentare Valtiberino, la SOGEPU e la U.I.L.T. (Unione Italiana Libero Teatro), venerdì 10 aprile 2015, **LA COMPAGNIA TEATRALE FABIANO VALENTI di Treia (MC)**, ha rappresentato al **Teatro Bontempelli di Citeria** lo spettacolo **"Basta che voti!"** di Fabio Macedoni.

Il volantino di sala annuncia: «*Se votare facesse qualche differenza non ce lo lascerebbero fare*» affermava Mark Twain. Questa storia racconta una competizione elettorale ambientata in una società che comincia a fare fatica a credere nel sistema democratico, che evidenzia alcune criticità ricorrenti, che si è persuasa del distacco fra eletti ed elettori e che "legge" il voto in maniera piuttosto utilitaristica. L'animale politico, di piccole o grandi dimensioni, fa tutto per i cittadini, lo annuncia senza mezzi termini: pur di essere eletto spende tutte le energie possibili, gioca tutte le sue carte e ricorre a tutti i piccoli artifici per riuscire nell'intento.

Anche la famiglia di questa storia è coinvolta dal ciclone della politica e non si tirerà indietro di fronte agli inviti che le vengono rivolti dalle due liste che concorrono al governo del comune, addirittura ingegnandosi a trovare una soluzione molto bipartisan. Riecheggiano, nel racconto, momenti di amarcord politica, in un contesto in cui i vecchi partiti storici, insieme ai loro simboli, sono stati abbandonati in favore di bizzarre

liste civiche che hanno, sovente, la capacità di confondere l'elettore e soprattutto le sue idee. Ha ragione Mark Twain e quindi il voto non ha significato oppure c'è ancora da credere che il cittadino possa contare qualcosa? La storia non dà una risposta, solleva solo qualche piccolo dubbio.

La "Storia" è un'amara sintesi di tutti gli stereotipi legati alla politica italiota, e purtroppo dolorosamente veritieri. È ambientata in un paesino che raffigura simbolicamente un qualunque centro urbano della nostra penisola, dove i due schieramenti di "destra" e di "sinistra", "La casa trasparente (che non vi nasconde niente)" la prima, e "Democrazia sorridente (che non vi nasconde niente)" la seconda (indicativo lo stesso sottotitolo per le due formazioni antagoniste), tentano entrambi di candidare nelle proprie liste una piacente signora legata fortemente al territorio (e quindi con un grande potenziale bacino di voti). La signora, ricca di vivacità dialettica ma anche di strafalcioni madornali, è dapprima contattata dallo schieramento di "destra", e pur visibilmente lusingata, prende tempo per riflettere. In questo tempo di riflessione, anche lo schieramento di "sinistra" l'avvicina offrendole la stessa prestigiosa candidatura. L'astuta signora prende tempo anche da questi ultimi e dopo una ponderata decisione, costringe la "sinistra" a candidare suo figlio e la "destra" a candidare il fratello della moglie di suo figlio (già di per sé una bella ideologia di politica nostrana). Da qui una serie di trovate che si risolvono in un vortice di grossolani paradossi egoistici, tipici, appunto, della nostra politica.



www.compagniateatralevalenti.it

La commedia è ricca di spunti comici, uno fra tutti, la bella idea di fare campagna elettorale proprio fra il pubblico, con tanto di scheda, santini e matita. Purtroppo l'esito della votazione del pubblico non è portata a termine e quindi non c'è stato lo spoglio delle schede, né il relativo vincitore: sarebbe stato molto interessante invece, sapere chi dei due candidati fosse risultato l'eletto della serata. Forse, come annuncia il volantino di sala, non era volontà dell'autore dare risposte, ma solo sollevare dei dubbi. La Compagnia ha svolto un discreto lavoro, anche se con alcune lacune di ritmo sia nella recitazione (forse per essere più comprensibili nel loro dialetto marchigiano), sia nei cambi di scena. Occorre dire a questo proposito che non è facile gestire dodici attori in uno spazio ristretto com'è il palcoscenico del Teatro Bontempelli. Gli interpreti, infatti, nel lasciare il palcoscenico ai compagni per la scena successiva, dovevano uscire in quinta frettolosamente e da attori anziché da personaggi, sospendendo così quel filo narrativo che è sempre molto faticoso da raggiungere e da mantenere, penalizzando inevitabilmente il godimento della commedia.

Gli attori si sono fatti apprezzare per l'impegno. Il capofamiglia *Arbino* (Fabio Macedoni che firma anche la commedia) e sua moglie *Susanna* (Antonella Macedoni), hanno dato vita ad una coppia di padroni di casa molto solidi. Il figlio *Vinginzì* (Daniele Spernanzoni) e il fratello della moglie di *Vinginzì*, *Felice* (Gianfranco Piccinini), sono stati bravi e spiritosi nel caratterizzare i due candidati diversamente abili. Gli interventi della moglie di *Vinginzì*, *Angioletta* (Lucia Brasca), sono apparsi sempre piacevolmente puntuali. Il figlio di *Vinginzì*, *Valindino* (Cristiano Lambertucci), ha ben disegnato il giovincello contemporaneo perso nella vita virtuale del computer a discapito della vita vissuta. Il coordinatore della lista Casa Trasparente, *Tomasso* (Gaetano Tartarelli), ha reso gustoso il suo personaggio musoliniano. Così come gustosa è sembrata la coordinatrice della lista Democrazia Sorridente *Marina* (Mariella Tartarelli), interpretando la femminista ferma nel tempo. La sostenitrice della lista Casa Trasparente *Mercedes* (Maria Orazi) e la sostenitrice della lista Democrazia Sorridente *Concita* (Martina Paoli), hanno offerto una bella prova di militanza politica in cerca di successo. Il sostenitore della lista Casa Trasparente *Nestore* (Ivo Gismondi) e il sostenitore della lista Democrazia Sorridente *Ernesto* (Nazareno Epiri), hanno godibilmente interpretato gli ex-democristiani di turno in affanno nel trovare le ragioni della propria collocazione.



La regia e la scenografia (entrambe firmate da Francesco Faccioli), hanno ben indirizzato gli attori avvalendosi sia delle bellissime canzoni di Giorgio Gaber, sia per la deliziosa scenografia fatta di semplici elementi disegnati come in un fumetto. I costumi (Mariella Tartarelli), il trucco (Antonella Macedoni) e le luci completano egregiamente l'allestimento dello spettacolo. Pubblico, come sempre a Citerina, numeroso.



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 Todì 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.andreajeva.it; info@andreajeva.it

NEL MONDO

SETTORE INTERNAZIONALE UILT A CURA DI
QUINTO ROMAGNOLI

2005... 2007... 2015!

MALOCCHI & PROFUMI

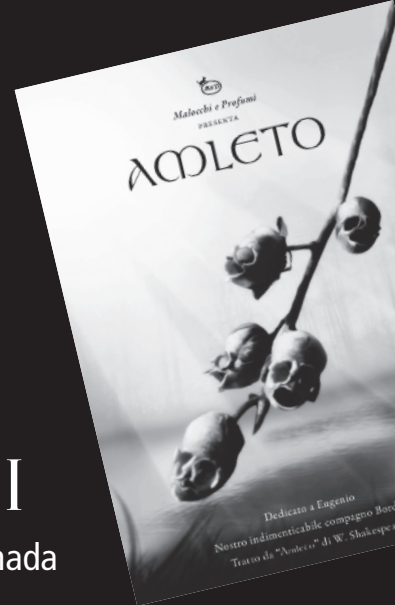
al Festival International de Théâtre de Mont-Laurier in Canada

MALOCCHI & PROFUMI ha partecipato
al Festival International de Théâtre de Mont-Laurier nel
2005 con lo spettacolo "A Midsummer night's dream"
2007 con lo spettacolo "La Recita dell'Esilio"
2015 con lo spettacolo "Amleto"

Mont-Laurier, Canada, settembre 2015: eccoci qua nuovamente, dopo sette anni, per partecipare ancora una volta al **Festival International de Théâtre de Mont-Laurier**. Dopo una lunga serie di vicissitudini, siamo arrivati in una calda sera di settembre pronti e carichi per questa avventura meravigliosa! Per me e altri due componenti di questo gruppo della Compagnia MALOCCHI & PROFUMI è la terza volta che partecipiamo al Festival, mentre per tutti gli altri è la prima; ma noi che ci siamo già stati, sappiamo che questa esperienza rimarrà nei loro cuori per tantissimi motivi e per molto tempo. L'accoglienza è stata come sempre calorosa, ed è stato bellissimo incontrare persone che si ricordavano di noi a distanza di anni, persone che ci hanno abbracciato come si fa con un caro amico che non si vede da tempo, e ci hanno accolto e ospitato nelle loro case, nel loro paese, facendoci "sentire a casa". Questa espressione così scontata in realtà non lo è mai, per noi italiani in particolare: non è facile sentirsi a casa in posto diverso dalla nostra terra, soprattutto se il

paese che ci ospita è così diverso dal nostro - il Canada - e in particolare la zona di Mont-Laurier, che è un luogo dove regnano sovrani, per la maggior parte dell'anno, il freddo e la neve... ma nonostante ciò ci siamo sentiti a casa!

Arrivare al Festival quest'anno non è stato semplice: fino all'ultimo non sapevamo se saremmo riusciti a parteciparvi, perché due attori per motivi di lavoro non sono potuti essere con noi, e quindi dopo varie discussioni si è deciso di sostituirli, il che ha comportato però, per tutto il gruppo, prove extra in piena estate! E per finire, all'interno del gruppo c'era un attrice a cui serviva il visto e che le è stato concesso solo due settimane prima di partire, la difficoltà di trovare un volo che ci ospitasse tutti a un prezzo contenuto (eravamo in quattordici), e l'annoso problema delle spade! In scena due attori fanno il duello finale con dei fioretti da scherma, ma i fioretti sono armi e quindi praticamente impossibili da portare in Canada, a meno di non pagare un costo esorbitante. Per fortuna, tramite l'organizzazione e il Presidente del Festival, Vianney Guénette, la Federazione Nazionale di Scherma Canadese ci ha concesso in prestito un paio di fioretti, che abbiamo trovato a Mont-Laurier al nostro arrivo, e alla fine di tutta questa odissea ce l'abbiamo fatta, non ci siamo dati per vinti e siamo saliti sul nostro aereo alla volta di Montreal: destinazione finale Mont-Laurier.



Come per gli anni precedenti la nostra madrina è stata Laura Tsiornas, una persona meravigliosa che avevamo conosciuto nel 2005 quando abbiamo partecipato al Festival per la prima volta, con cui da allora siamo restati in contatto e che per me in particolare è diventata, negli anni, una grande amica.

Per fortuna che assegnano ad ogni gruppo una persona del luogo che ti segue, perché questa edizione del Festival a livello organizzativo degli spettacoli e a livello tecnico è stata complessa.

A Mont-Laurier hanno realizzato uno spazio teatrale spettacolare, grandissimo, a livello tecnico attrezzato di tutto, e dove una parte di platea sparisce nel pavimento per trasformare il luogo in una enorme sala per convegni, feste ed altro ancora: una meraviglia!

Ma tutta questa meraviglia ha creato diverse difficoltà, perché, essendo l'unico spazio dove venivano eseguiti gli spettacoli, i tempi di montaggio tra uno spettacolo e l'altro erano molto ridotti, e tutte le compagnie si sono trovate con le ore di montaggio che avevano previsto per il loro allestimento ridotte: avevamo al massimo due/tre ore a gruppo per sistemare scenografie e luci.

Per noi, che già avevamo avuto dei problemi, sapere di queste difficoltà tecniche non ci ha, sul momento, aiutato molto: io che ho curato la regia della messa in scena di "Amleto" insieme a Giovanni Belvisi - che purtroppo non è potuto venire con noi - quando sono iniziate le problematiche tecniche mi sono alquanto agitata, ma per fortuna il gruppo è restato compatto e tutti insieme abbiamo affrontato le difficoltà, riuscendo a montare tutto lo spettacolo (che ha tempi minimi di montaggio di sei ore) in quattro ore, con l'ora in più concessa gentilmente dall'Organizzazione del Festival a discapito del gruppo dei tecnici del Teatro, che è stato costretto a lavorare fino alle ventitré e trenta della notte.

La mattina del 13 settembre, giorno previsto per la rappresentazione dello spettacolo, ci siamo alzati tutti molto presto, intorno alle sei; gli attori perché si dovevano truccare e arrivare pronti in Teatro per le otto e trenta, e io e i tecnici Andrea Anconelli, Daniele Crescentini e Marco Briganti dovevamo terminare il montaggio della messa in scena entro le dieci, ora in cui il pubblico sarebbe entrato in sala per assistere allo spettacolo. È stata una corsa contro il tempo, con variazioni all'ultimo minuto, discussioni, litigate - per fortuna supportati dalla nostra fantastica madrina - e alla fine, alle dieci e un quarto, con un ritardo di appena quindici minuti siamo andati in scena!

È andato tutto bene, i ragazzi sono stati bravissimi e nonostante l'agitazione hanno portato in scena tutto il lavoro fatto per questo spettacolo e tutte le loro emozioni, dando vita a dei personaggi veri e credibili. Al termine dello spettacolo il pubblico ci ha gratificato con una standing ovation e uno scroscio di applausi che non finiva più, creando in noi un'emozione tale da farci salire le lacrime agli occhi: in quel momento è scomparsa tutta la stanchezza delle ultime dodici ore e le difficoltà affrontate negli ultimi mesi per arrivare al meglio dove eravamo in quel momento, lasciando posto solo ad una grandissima gioia e soddisfazione, perché eravamo riusciti a trasmettere un'emozione a un pubblico che pur essendo abituato ad andare a teatro, comunque non parla la nostra lingua (lo spettacolo è stato recitato tutto in italiano) e per noi è stata una grande vittoria.

Al Festival erano presenti quattordici Compagnie, provenienti da diverse parti del mondo, più altre quattro Compagnie del Québec, tutte molto agguerrite e tutte con spettacoli interessanti e di livello molto alto: diverse Compagnie fanno parte del circuito professionistico, altre di quello amatoriale, ma la qualità degli spettacoli era identica, e per la Giuria del Festival scegliere i vincitori non è stato semplice. MALOCCHI & PROFUMI con lo spettacolo "Amleto" - una rivisitazione in chiave moderna di uno dei testi più classici e difficili del teatro - si è aggiudicata tre nomination e due premi. In rappresentanza dell'Italia oltre a MALOCCHI & PROFUMI c'era anche la Compagnia I NUOVI SCALZI, che hanno portato in scena uno spettacolo di Commedia dell'Arte molto rimodernizzato.

Nel corso della settimana il Festival aveva organizzato, in collaborazione con le scuole, degli incontri tra le Compagnie e gruppi di ragazzi delle varie scuole del paese. Noi siamo andati al Liceo di Mont-Laurier e abbiamo tenuto un incontro di circa due ore con un gruppo di ragazzi di seconda e terza. È stata una bellissima giornata,

ci hanno fatto moltissime domande sull'Italia, su come vivevamo il problema dell'immigrazione, sul teatro e sul nostro spettacolo. I ragazzi di Malocchi sono stati entusiasti di questa possibilità, anche perché sono tutti molto giovani e hanno da poco terminato le scuole superiori e potersi confrontare in un dibattito con altri ragazzi poco più giovani di loro è stata sicuramente una bella esperienza.

Il tempo è passato velocemente, una settimana è veramente troppo breve, e tra una gita in bicicletta, una cena con amici nuovi e vecchi, un bagno e un pic-nic al lago, risate, balli, musica, dialoghi incomprensibili fatti di parole e gesti con persone di varie nazionalità, lacrime di ragazzine innamorate del "bello del gruppo", pezzi di cuori lasciati in terra straniera, baci, abbracci, scambi di indirizzi, di numeri telefonici e promesse, siamo arrivati in un attimo all'ultima serata, la serata di premiazione!

Per la sera della premiazione, nello spazio teatrale era stata creata la magia e quello che fino a poche ore prima era un teatro si era trasformato in una incredibile sala da cerimonia, con tavoli addobbati a festa, lampadari a gocce, buffet carichi di cibo, bar con ogni tipo di bevande e spazio per la musica e i balli!

Tutti i presenti alla serata erano vestiti con abiti eleganti e anche noi, da bravi italiani non siamo stati da meno: le ragazze avevano abiti molto chic e anche i ragazzi si erano tirati a lucido.

Dopo aver mangiato, bevuto, conversato con i componenti degli altri gruppi, foto e selfie scattati all'infinito è iniziata la premiazione. Il primo premio assegnato era quello di Miglior Attore Protagonista Maschile e ci siamo aggiudicati la prima nomination data a Mattia Anconelli, che nello spettacolo fa la parte di Amleto; poi è arrivato il primo premio come Miglior Scenografia e quando hanno annunciato che l'aveva vinto MALOCCHI & PROFUMI non riuscivo a crederci, i ragazzi sono esplosi in un boato di felicità ed io tremante e abbastanza confusa mi sono recata sul palco, insieme alla nostra madrina, per ritirare il premio e ringraziare. Stavamo ancora festeggiando quando ci hanno nuovamente proclamato vincitori del Premio come Miglior Gruppo; a quel punto mi sono veramente commossa e tutti insieme siamo andati a prendere il nostro secondo premio, e tornati al nostro tavolo ho fatto un brindisi a tutti i ragazzi ringraziandoli per l'impegno, la costanza messa nella realizzazione di questo spettacolo e per averci creduto come me fino in fondo. Ci siamo abbracciati tutti forte con le lacrime agli occhi e mentre eravamo ancora commossi sono arrivate le altre due nomination ricevute come Miglior Spettacolo e come Miglior Regia.

La serata è proseguita tra chiacchiere, scambio di impressioni, pensieri, brindisi. Un ragazzo del luogo ci ha persino aperto il suo bar, perché era freddo ma nessuno aveva voglia di tornare nei rispettivi alberghi, era l'ultima sera e dovevamo dirci ancora tanto, e visto che eravamo fuori sul marciapiede lui è stato molto carino e ci ha offerto il suo locale dove ci siamo rifugiati per un'ultima birra e un ultimo abbraccio prima di ritornare tutti ai nostri paesi d'origine. La mattina della partenza le facce erano tutte molto tristi, per fortuna in parecchi abbiamo fatto insieme il viaggio in pullman verso l'aeroporto di Montreal e ne abbiamo approfittato per scambiarci gli ultimi indirizzi prima della partenza vera e propria.

Questo è il breve riassunto di un **viaggio emozionale ed emozionante** durato una settimana che è sembrata un soffio di vento, dove per raccontare tutte le emozioni vissute servirebbero ancora tante pagine, tante parole, tanto inchiostro e qualche lacrima perché ognuno di noi ha lasciato un piccolo pezzetto di cuore sotto la neve di Mont-Laurier.

Voglio ringraziare MALOCCHI & PROFUMI, Ornella Aliu, Mattia Anconelli, Andrea Anconelli, Giovanni Belvisi, Enrico Biondi, Marco Briganti, Silvia Camerani, Luca Campana, Marco Casadei, Daniele Crescentini, Francesco Dell'Accio, Barbara Errani, Ilaria Romanini, Lucia Panseccchi, Morgana Ravaglioli, perché grazie all'impegno e alla costanza di tutti è stato possibile realizzare un bellissimo sogno.

BARBARA VALENTI
MALOCCHI & PROFUMI - Forlì
www.malocchiprofumi.it



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore



Convegno ARTISTICA-MENTE

Azioni e Interazioni Pedagogiche
attraverso la Narrazione
e L'Educazione alla Teatralità

sabato 13 febbraio 2016

Piccolo Teatro Cinema Nuovo

Abbiate Guazzone - Tradate (VA)

ENTI PROMOTORI 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

CRT "Teatro-Educazione"

EdArtEs Percorsi d'Arte, Comune di Fagnano Olona (VA)

PICCOLO TEATRO CINEMA NUOVO

di Abbiate Guazzone, Tradate (VA)

COMITATO SCIENTIFICO: Prof. ALESSANDRO ANTONIETTI,
Prof. GAETANO OLIVA, Prof. ERMANNO PACCAGNINI

Coordinamento scientifico workshop:

Dott.ssa SERENA PILOTTO

Segreteria organizzativa: CRT "Teatro-Educazione"

Associazione EdArtEs Percorsi d'Arte

Finalità del Convegno è quella di offrire spunti di riflessione
e proposte operative sulla tematica dell'educazione
e della formazione attraverso l'Educazione alla Teatralità
e la Narrazione in una prospettiva teorico-pratica,
con particolare attenzione allo sviluppo dell'apprendimento
e della creatività attraverso il linguaggio
del corpo e quello della parola.

La partecipazione al convegno e ai workshop è gratuita.

I workshop pomeridiani si terranno presso il Teatro stesso

e prevedono un massimo di partecipanti ciascuno.

Ai fini organizzativi è richiesta l'iscrizione:

segreteria@crteducazione.it; Tel. 0331 616550 Fax 0331 612148

Sabato 13 febbraio 2016 - MATTINA

8.45 - *Saluti istituzionali. Apertura dei lavori:* GAETANO OLIVA

9.00 - *Saluti del Direttore del Teatro:* Don FABIO MOLTENI

9.15 - *Non solo soggetti competenti: educare
ad una "sensibilità estetica" come base della formazione*

Relatore: MARISA MUSAIO

10.00 - *Letteratura è Formazione*

Relatore: ERMANNO PACCAGNINI e DANIELA TONOLINI

11.15 - *Utilising Theatre to Educate*

Relatore: JULIE SAUNDERS

12.00 - *Discussione e domande*

Sabato 13 febbraio 2016 - POMERIGGIO

WORKSHOP - Dalle 14.15 alle 16.15 *uno a scelta tra:*

- *Parole, forme, azioni. A cura di SERENA PILOTTO*
- *La musica della mia anima alla scoperta
della propria identità sonora. A cura di DARIO BENATTI*
- *Drammaturgia della danza, come legge/re un corpo.*

A cura di WANDA MORETTI

- *Theatre to Educate. A cura di JULIE SAUNDERS*
- *Arts de la scène. Dal testo alla pratica della scena.*

A cura di ANTONIO PALERMO e ANNE FRÉDÉRIQUE BOURGET

16.15 - *Tavola rotonda: riflessioni*

Rassegna Nazionale di Teatro

IL TORRIONE

Teatro Bontempelli, Citeria (PG)

Il Comune e la Proloco di Citeria, con la collaborazione della UILT Umbria, organizzano per la primavera 2016 la **sedicesima edizione della Rassegna Nazionale di Teatro "IL TORRIONE"**, che si svolgerà al Teatro Bontempelli di Citeria (Perugia) nei mesi di marzo, aprile, maggio e giugno 2016. La rassegna è aperta a tutte le compagnie amatoriali, residenti nel territorio nazionale, con opere in dialetto e/o in lingua, preferibilmente di autori italiani viventi. Ogni compagnia non potrà iscriversi alla Rassegna più di un'opera. Saranno ammesse alla Rassegna, dopo le fasi di selezione effettuate da apposita Commissione, cinque compagnie tra quelle che avranno inoltrato domanda di partecipazione.

La domanda di partecipazione dovrà essere inviata, entro e non oltre il 5 febbraio 2016 a mezzo raccomandata A/R, a: *Rassegna Nazionale di Teatro "Il Torrione", presso UILT - Santini Domenico, Str. Pieve San Sebastiano 8h - 06134 Perugia.*

Per il BANDO COMPLETO e ulteriori informazioni:

cell. 348 7213739; umbria@uilt.it - www.uilt.it



Unione Italiana Libero Teatro Basilicata

Centro Studi UILT Basilicata

6° EDIZIONE DEL CONCORSO NAZIONALE

PER CORTI TEATRALI "RITAGLI-ATTI"

Giornata Mondiale del Teatro - 9 aprile 2016

Norme Generali: Il Centro Studi della UILT Basilicata, in accordo con le finalità della Unione Italiana Libero Teatro, che opera dal 1977 su tutto il territorio nazionale come ottimo ed efficace strumento formativo e divulgativo della cultura teatrale, indice il concorso **"Ritagli-atti" per corti teatrali**, rivolto a tutte le compagnie amatoriali sul territorio nazionale iscritte regolarmente ad una Federazione (UILT, FITA o altre federazioni riconosciute su territorio nazionale).

Il lavoro proposto deve rappresentare spettacolo completo e di durata massima di 15 minuti con tolleranza di max + 2 minuti.

Modalità di Partecipazione e Premiazione:

1) La partecipazione al concorso richiede una quota di adesione per spese di gestione di € 10 da inviare tramite assegno non trasferibile e/o Bonifico bancario (IT 21 D0538780380000000931430).

2) Si può partecipare con corti veri e propri, con atti unici o con ritagli di opere più lunghe, purché rappresentino spettacolo completo e di senso compiuto, e della durata richiesta, pena l'esclusione. Saranno ammessi anche monologhi.

3) I corti verranno visionati da una commissione di esperti di teatro che selezioneranno 6 finalisti, che saranno invitati a rappresentare lo spettacolo il 9 aprile 2016 per celebrare la Giornata Mondiale del Teatro a Matera, Capitale Europea della Cultura 2019, presso il Teatro Parrocchiale San Giuseppe Lavoratore.

4) Sono ammessi spettacoli di autori italiani o stranieri, adattamenti, in lingua italiana e/o dialetto comprensibile, a tema libero della durata massima di 15 minuti con tolleranza di + 2 minuti, editi o non editi, con un numero di attori max di 6 con materiale scenico di poco ingombro e di facile rimozione, il tutto deve essere allestito e rimosso in pochi minuti, tra uno spettacolo e l'altro.

5) L'organizzazione mette a disposizione dei partecipanti il materiale (illuminotecnica a disposizione 6 spot teatrali da 1000 w, 2 sagomatori da 500 w, 3 microfoni da palco, 1 mixer audio ed 1 computer).

6) Alle sei compagnie finaliste verrà rilasciato un attestato di partecipazione e una targa e offerto un rinfresco al termine della serata.

7) Alle prime tre classificate verrà inoltre assegnato un premio in denaro rispettivamente di € 300 alla prima, € 200 alla seconda, € 100 alla terza.

8) La proclamazione del vincitore avverrà solo ed esclusivamente da parte di una giuria qualificata di esperti del settore.

9) Verranno inoltre assegnati due premi (da definire) al miglior attore e alla miglior attrice caratterista, che saranno nominati da parte di una giuria speciale composta da giornalisti.

La proposta di partecipazione va inviata **entro e non oltre il 15 febbraio** a mezzo posta raccomandata alla: *Direzione del Centro Studi UILT Basilicata C/o Catello Chiacchio, viale Dei Peucezi 6 - 75100 Matera.*

Per il BANDO COMPLETO e ulteriori informazioni:

Direzione Centro Studi Basilicata Catello Chiacchio, lello44@libero.it - tel. 338 3572177; Presidenza UILT Basilicata Maria Adele Popolo, mariadelepopolo@teletu.it - tel. 333 5035256; Segreteria UILT Basilicata Davide Di Prima, davide.diprima@gmail.com - tel. 338 6558965.

IN SCENA

ATTIVITÀ NELLE REGIONI



LUTTO PER IL SELE D'ORO ED OLIVETO CITRA

Diffondiamo ai lettori e ai soci dell'Unione Italiana Libero Teatro la triste notizia della recente scomparsa del Presidente dell'Ente Premio Sele d'Oro di Oliveto Citra (SA), il dott. Gianfranco Cimmino, un caro e stimato amico per molti che hanno avuto modo di conoscerlo e collaborare in occasione delle iniziative legate al Premio. Ricordiamo anche il papà di Carmine Pignata, Sindaco di Oliveto Citra, che ha ospitato il nostro Festival TRACCE, al quale esprimiamo vivo cordoglio con tutto il sentimento di vicinanza ed amicizia che si è instaurato.

[da UILT CAMPANIA]

GLI APPUNTAMENTI DI G.O.S.T.

L'Associazione Culturale G.O.S.T. di Bollate (MI), riparte con i corsi per ragazzi e adulti e le repliche delle produzioni. **"Una lunga storia d'amore"** di Mohamed, Saccoman, Duridorecchio, regia di Omar Mohamed. *Sette donne, sette personaggi, sette attrici, si confrontano in altrettanti monologhi comici amabilmente accompagnati dall'ammaliante voce di una straordinaria cantante:* in scena il 14 gennaio presso il Cinema Teatro I Portici di Fossano (CN). Due repliche per **"Eva, amore a prescindere"** testo e regia di O. Mohamed con NONSOLODANZA e le coreografie di Giusy Converti. *La storia del primo amore terreno che si perpetua nei secoli, di volta in volta in ogni diversa coppia di amanti, che cerca invano di comprendere l'altra platonica e razionale parte di sé:* il 15 gennaio presso il Centro Polivalente Il Mulino di Piossasco (TO) e il 23 gennaio presso il Teatro Crystal di Collecchio (PR). **"La bisbetica domata"** di W. Shakespeare per la regia di A. Grazioli. *Il ricco Battista, padre di Caterina e di Bianca, è assillato da pretendenti che ambiscono alla mano di quest'ultima, e disdegnano quella della impossibile e caratteriale Caterina, pur bella e giovane, ma collerica, prepotente, e svelta di lingua, perciò bisbetica.* In scena il 30 gennaio presso il Teatro Sociale di Canzo (CO). Le news sulle attività sono su www.teatrogost.it.

[da UILT LOMBARDIA]

BIPLANO: STORIA DI UN VIAGGIO

E il **macchinista**? Che c'entra il macchinista in uno spettacolo teatrale?

C'entra eccome, immaginate che sia in ritardo e che nulla di quanto previsto sia a posto: né scene, né luci, niente di quanto presente normalmente in scena è pronto. Solo una cosa in sala è pronta, il pubblico. E allora si comincia, in ogni caso, e si racconta una storia, arrangiandosi come si può. Si racconta la **storia del volo narrata da Richard Bach** nel suo romanzo racconto **"Biplano"**. Bach è sicuramente noto ai più come lo scrittore del testo **"Il gabbiano Jonathan Livingston"**.

Nel racconto autobiografico scelto da **TEATROPROVA** per la sua ultima produzione l'autore compie il viaggio di ritorno dalla costa Est degli Stati Uniti, dove è arrivato per scambiare il suo moderno aereo da turismo dotato di tutti i comfort e le sicurezze con il Detroit-Parks Speedster P-2A, un biplano del 1929 che un collezionista conservava in un hangar. Comincia così il viaggio che l'autore, ai comandi del suo nuovo/vecchio aereo, intraprende per tornare a casa, in California, ad oltre 4300 chilometri, scoprendo il sapore di quel modo di volare così diverso. In questo viaggio incontrerà persone con la stessa passione per il volo ed affronterà problemi che ne metteranno alla prova la fiducia nelle proprie possibilità e il legame instaurato con il proprio velivolo.

Il **TEATROPROVA** racconta il romanzo scomponendolo su più livelli. Un livello di narrazione, affidato a quattro voci che accompagnano e descrivono le vicende cronologiche e tecniche del viaggio. Un secondo livello, quello direttamente vissuto dal protagonista descritto sul palcoscenico da un attore che interpreta la vicenda con i mezzi espressivi dell'attore, corpo e voce, portando il pubblico direttamente a bordo del biplano. Un terzo livello porta dentro la mente ed il cuore del pilota: saranno infatti coscienza e sentimento, interpretati da due attrici, che guideranno ogni scelta del pilota accompagnandolo lungo tutto il viaggio. Così il senso del viaggio, metafora del viaggio di tutta una vita, trova nelle sue fatiche, nei suoi rischi e nelle sue paure una risposta finale: ne valeva la pena. E il macchinista? Il macchinista si muove parallelamente alla vicenda costruendo in scena, pezzo dopo pezzo, un biplano con ali di legno e stoffa. Collegherà cavi e luci e darà forma ad uno spazio scenico. Finirà il tutto a spettacolo e sipario chiuso. Ne valeva la pena? Il giudizio finale come sempre al pubblico.

La riduzione del romanzo è a cura di Graziano Coltri del **TEATROPROVA**.

L'adattamento originale e la regia è curata da Graziano Coltri e Michele Teatin.

Interpretano in qualità di narratrici: Annamaria Sofia, Annalia Mazzasette, Marialuisa Albrigi e Sandra Sorio. Interpretano in qualità di attori: Elena Tessari, Giusi di Nunzio e Michele Teatin. La figura del macchinista è interpretata da Graziano Coltri.



"Biplano"
del **TEATROPROVA** di Soave (VR)
www.teatroprova.it

[da UILT VENETO]



Associazione Teatrale GATTO ROSSO
Spazio SCART di Peschiera del Garda (VR)
www.ilgattorosso.eu

[da UILT VENETO]

AMERICAN DREAMERS

Da qualche tempo **GATTO ROSSO** e gli allievi attori del **Laboratorio Teatrale Gatto Rosso – SCART** stanno affrontando un lavoro tra teoria e improvvisazione sul tema della **Beat Generation**: un recital che racconta l'America degli anni '50, '60 e '70 attraverso autori di culto come **Kerouac, Ginsberg e Ferlinghetti** su note jazz, blues e rock'n'roll. I padri della generazione dell'innovazione di stile e della sperimentazione ci trascinano nel mondo utopico, immaginifico e travolgente di "American Dreamers" di Federica Carteri, regia di Federica Carteri e Roberta Zonellini.

Sono gli anni '50 e l'America non è più la terra di libertà cara a Hemingway, è cambiata. Il secondo dopoguerra vede crescere una generazione di giovani ribelli per i quali il condizionamento è talmente totale da trasformarsi in irresponsabilità, la libertà diventa una rischiosa avventura fuori dal tempo e dallo spazio destinata a cambiare il mondo trasformandone i ritmi, sovvertendone le distanze e le relazioni, dissacrando parole e frasi. Gli *American Dreamers* dondolano in uno spazio in cui non c'è niente se non loro stessi, le loro voci contente o arrabbiate a raccontare speranze e pensieri di una bambinesca passione, intelligenza e integrità con le parole di grandi indiscussi scrittori, e il beat, il battito, il ritmo di musiche meravigliose. Una generazione che se ne va sulla strada su auto scarburate o prese a nolo o rubate per una notte. Una generazione spinta da un malessere che è curiosità, dal desiderio di cercare la vita negli angoli, oppure lungo i binari aspettando un treno merci verso il West, carica di libri da raccontare, film da amare e musica da ascoltare. L'America stregata dai consumi, inquinata dall'omologazione e a caccia del futuro si ritrova dei figli beat, anarchici e ingestibili, che vogliono vivere tutto d'un fiato una vita da inventare, esplorare, bruciare.

L'America inquadrata, conformista e un po' bigotta si avvia, quasi inconsapevole, verso nuove guerre: la Corea, il Vietnam... la caduta. E gli *American Dreamers* lasciano i fiati jazz per imbracciare la chitarra di Jimi Hendrix e usarla come una mitragliatrice di note, ma continuano a voler guardare il mondo dal finestrino di un'auto, dallo schermo gigante di un drive-in, dal mare di teste di un concerto rock o anche solo tra le righe di una poesia. La grande diga del conformismo e dei consumi di massa frantumata dalla voglia di liberare e liberarsi dalle sopraffazioni, dalle discriminazioni culturali, politiche, religiose e persino sessuali. Una rivoluzione, quella Beat, senza violenza, armata solo di musica e letteratura, armi che sembravano difettose, o forse velleitarie, e che invece si dimostrarono formidabili. Quando abbiamo iniziato a lavorare su questo progetto non avrei mai immaginato che, dopo i tristi fatti di Parigi lo scorso novembre e le agghiaccianti conseguenze, si sarebbe dimostrato così attuale. La cultura e l'arte sono la risposta, alla guerra in Vietnam e alla segregazione razziale nell'America degli anni '50 così come nel triste mondo malato in cui viviamo oggi. E allora, sulle orme degli *American Dreamers*, andiamo ad abitare la notte a cielo aperto, fuori dai bar, con un bicchiere in una mano e una poesia nell'altra, andiamo a un concerto, a uno spettacolo e dimostriamo che riscrivere la storia è possibile, a modo nostro, recitando coi versi e coi corpi perché la verità e la libertà alla fine riescono sempre a uscire fuori. (Federica Carteri)



ELLEMMETI Libera Manifattura Teatrale
di Napoli
nella commedia di Luca Giacomozzi
"Ti scoccia se ti chiamo amore?"
www.ellemmeti.it

[da UILT CAMPANIA]

TI SCOCCIA SE TI CHIAMO AMORE?

ELLEMMETI LIBERA MANIFATTURA TEatraLE

Dopo il debutto in anteprima di giugno, la Compagnia **ELLEMMETI – Libera Manifattura Teatrale** di Napoli nei mesi di novembre e dicembre è stata protagonista su tanti palcoscenici: il **Festival UILT Campania a Monteruscello (NA)**, la **XXII Rassegna "Incontri con il teatro libero" di Napoli** e poi vari spettacoli per iniziative sociali in provincia di Napoli.

La commedia portata in scena è "Ti scoccia se ti chiamo amore?", un testo comico e modernissimo scritto da **Luca Giacomozzi**, bravo autore romano che conta al suo attivo tanti successi teatrali. Si tratta di una farsa a ritmi serratissimi: in un appartamento affollato e caotico, dove sospetti, bugie e risate si susseguono in un crescendo irresistibile, il protagonista Carlo sta per fare un incontro importante per la pubblicazione del suo libro "Ti scoccia se ti chiamo amore?", ma non riesce a liberarsi del suo amico che abusivamente gli occupa il divano. E non riuscirà a liberarsi neanche di tutte le altre persone che irromperanno di lì a poco in casa sua, creando una girandola di equivoci e scambi di persona senza possibilità di fuga.

Il testo in un ambito divertente prende in giro diversi miti dei giorni nostri: la ricerca del successo, il sesso facile, l'ostentazione di personalità false. La regia ha puntato su ritmi di recitazione veloci e serrati per contribuire a rendere ancora più avvincente la sarabanda di equivoci e protagonisti che si succederanno sulla scena. I personaggi non sono stati eccessivamente caratterizzati per renderli funzionali all'azione scenica. La comicità è di battute, ma anche e soprattutto di situazioni, e la satira alla nostra società attuale viene fuori dal comportamento dei personaggi senza bisogno di eccessive sottolineature.

La compagnia è formata dagli attori: **Jenny Brascio, Carla Cuofano, Dino D'Alessandro, Mario Marino, Luana Rocco** e da **Orazio Picella**, che cura anche la regia. Dopo questa serie di spettacoli sono previste varie repliche in Festival e rassegne in tutta Italia.



L'Associazione Culturale OPERA
diretta da Gianni Pontillo
e Deborah Caroscioli

[da UILT LAZIO]

LE STAGIONI DELL'ASSOCIAZIONE OPERA

L'Associazione Culturale **OPERA**, nelle persone dei suoi due direttori **Gianni Pontillo** e **Deborah Caroscioli**, coppia non solo sul palcoscenico ma anche nella vita, può enumerare al suo attivo numerosi successi e molteplici attività. La gestione e direzione artistica dello storico **Teatro DAFNE di Roma (Ostia)** esistente dal 1993, da oltre vent'anni allestisce stagioni teatrali nelle quali si esibiscono compagnie provenienti da tutta Italia (tra cui diverse UILT), conta al suo attivo una media di **8.000 spettatori ogni anno** (tenendo presente che il teatro ha 70 posti); gestisce un'**Accademia di Teatro** per bambini e adulti (diretta dallo stesso Pontillo) che è frequentata, mediamente, da 120/150 allievi ogni anno e con la quale allestisce 8/10 spettacoli ogni anno. Un'accademia che ha formato attori giovani che stanno avendo molto successo nel panorama teatrale professionale italiano. A fare da appendice a questo ininterrotto successo, i due attori romani hanno **inaugurato lo scorso 5 Dicembre, il Teatro IL MASCHERONE a Valentano** (uno spazio di circa 100 posti), in provincia di **Viterbo**. Il Teatro presenta la sua prima, ricca stagione con un **calendario di spettacoli** che spazia dal varietà alla commedia, da Pirandello agli spettacoli per bambini, con il chiaro intento di coinvolgere tutte le fasce d'età e tutte le sensibilità. L'evento è eccezionale perché da anni la comunità di Valentano desiderava uno spazio teatrale, inesistente in città fino ad oggi e che vedrà esibirsi la stessa compagnia Opera e le compagnie locali e provenienti dalle città limitrofe. Naturalmente, oltre a questo, partirà a gennaio la **scuola di teatro per adulti e bambini** diretta dallo stesso Pontillo. Insomma un percorso disseminato di successi e positività che, siamo sicuri, non finirà qui.

IL BORGHESE GENTILUOMO DI TIRACA

La **Compagnia TIRACA di Verona** presenta la nuova produzione, il **"Borghese gentiluomo"**, capolavoro indiscusso di Molière. Protagonista è il signor Jourdain, un borghese arricchito che con i soldi vorrebbe comprarsi ciò che più desidera: la nobiltà.

Per farlo si circonda di sedicenti maestri e *"gentiluomini"* senza scrupoli, adulatori e scroccatori che lo raggirano e assecondano la sua follia pur di ottenerne un guadagno, in un continuo alternarsi di scene comiche al limite della farsa.

La versione presentata da **TIRACA** per la **regia di Michela Ottolini** è una rivisitazione in chiave moderna del testo originale: le parole sono quelle originali di Molière, ma gli abiti, la scena e la regia sono stati ripensati in chiave contemporanea.

L'accostamento tra classico e attuale restituisce al *"Borghese gentiluomo"* una nuova vita e offre molti spunti di riflessione. Molière ci racconta, infatti, una storia moderna e attuale: quanti signori Jourdain, ancora oggi, cercano fama e ricchezza, sperando di ottenerle senza alcuna fatica?



Il **"Borghese gentiluomo"** (foto P. Giacomuzzi)
Compagnia TIRACA di Verona
www.tiraca.it

[da UILT VENETO]



EFFETTI COLLATERALI
di Varese
in **"Camera con svista"**
di Michael McKeever
(foto G. Minonzio)
www.effetticollateralivarese.it

[da UILT LOMBARDIA]

EFFETTI COLLATERALI: CAMERA CON SVISTA

Solo la passione e l'amicizia ti fanno buttare anima e corpo in certe avventure; passione e amicizia, un'alchimia che moltiplica le forze e consente di raggiungere traguardi insperati. Ed è così che gli **EFFETTI COLLATERALI di Varese** - un gruppo di amici che tra le assi del palcoscenico, i costumi di scena, le luci, le quinte e i camerini trovano il loro habitat naturale e la loro ragione per stare insieme - per il terzo anno fanno centro al **Teatro Apollonio**, la sala più importante della "città giardino", accompagnati nel loro viaggio da oltre 750 spettatori e sostenuti da recensioni lusinghiere sulle testate locali.

"Camera con svista": il gioco di parole contenuto nel titolo, per il quale la Compagnia riceve i complimenti dallo stesso autore, **Michael McKeever**, lascia presagire fin dalla locandina una commedia brillante, esilarante, piena di trovate scoppiettanti e di personaggi divertenti. Un testo che gli **EFFETTI COLLATERALI** presentano per la prima volta in Italia, avendone curato direttamente traduzione e adattamento in italiano: anche questa una scommessa, ancora una volta vinta su tutta la linea dalla Compagnia nata all'Oratorio San Vittore e ormai impostasi come una realtà nel panorama culturale cittadino.

Scoppia il panico al Palm Beach Royal Hotel quando il direttore Bernard Dunlap scopre che per un disguido la suite presidenziale è stata assegnata alle due dive di una serata di beneficenza, Athena Sinclair e Claudia McFadden: due primedonne, entrambe invidiose del successo dell'altra e per questo particolarmente inclini alla rissa e allo scontro, non solo verbale. Il direttore, insieme ai due fattorini Francis e Otis, agli assistenti delle artiste Pippit e Murphy, alla mecenate signora Osgood e alla giornalista Dora Del Rio, tirerà un sospiro di sollievo quando con il classico colpo di scena la situazione finirà per chiarirsi proprio in extremis. Sul palco con la regista Laura Botter sono saliti Paolo Franzetti, Francesca Mamolo, Marta Cassani, Valeria Biscotto, Michele Barberis, Armando Molinari, Giacomo Mazzarino, Manuela Tenti e, per la prima volta in scena, il piccolo Mr. Boodles. Tutti uniti, insieme al preziosissimo scenotecnico Carlo Bosoni, per sostenere la *onlus Kivvanis Varese* e il suo attuale progetto, finalizzato a sensibilizzare i bambini e gli insegnanti delle scuole primarie sul fenomeno dell'autismo con la diffusione del meraviglioso libro *"Martino Piccolo Lupo"*, opera dello scrittore Gionata Bernasconi e dell'illustratrice Simona Mulazzani (Ed. Carthusia).



"Natale in casa Cupiello" di Eduardo De Filippo
Compagnia BOTTEGA SAN LAZZARO - Salerno

[da UILT CAMPANIA]

NATALE IN CASA CUIPIELLO

La **Compagnia BOTTEGA SAN LAZZARO** il 16 dicembre ha portato in scena presso il Teatro delle Arti di Salerno **"Natale in casa Cupiello"** di Eduardo De Filippo, per la regia di Matteo Salsano. «*Luca Cupiello è stato sempre un grande bambino che considerava il mondo un enorme giocattolo... e quando ha capito che con questo giocattolo si doveva scherzare non più da bambino da ma uomo...non ha potuto. L'uomo in Luca Cupiello non c'è e il bambino aveva vissuto già troppo*». Questo è ciò che dice il medico a Ninuccia nel finale della commedia ed è in questa battuta che c'è la tragicità della commedia. Luca Cupiello si è sempre rifiutato volontariamente di affrontare la vita reale rimanendo nel suo personale mondo, un mondo sereno e tranquillo dove l'unica preoccupazione è quella maniacale della costruzione del suo presepe. Rimane quindi aggrappato alla tradizione rifiutando la possibilità di un mutevole cambiamento, rifiutando le miserie, la possibilità di sentimenti che si evolvono e si trasformano. Ma il mondo non è un enorme giocattolo e la vita ha in sé il senso continuo del mutare, e Luca Cupiello, se ne renderà conto forse troppo tardi. (Matteo Salsano)



"Van Gogh 45" di NO, GRAZIE!
di Capanne/Montopoli Val d'Arno (PI)

www.nograzie.org

[da UILT TOSCANA]

DEBUTTA "VAN GOGH 45"

Debutta la performance della Compagnia NO, GRAZIE!: sabato **23 gennaio** presso il Teatro Comunale di S. Maria a Monte (PI) con replica sabato **27 febbraio** al Teatro del Popolo di Castelnuovo d'Elsa (FI). In scena Riccardo Sgheri, Sabina Marmeggi, Laura Ramerini, Rita Ciampa, Raffaella Micelli, Franco Giunti. Ideazione, testo e regia di Dean David Rosselli. **Vincent Van Gogh** nella sua vita creò 44 autoritratti (37 tele e 7 disegni).

Questa performance è il numero 45. Ma non è un dipinto, né un disegno, ed in esso Vincent non si autoritrae: è piuttosto l'omaggio che un'altra arte, il Teatro, ed altri artisti, sei attori ed un regista, vogliono fare ad un artista, ad un "uomo" che, seppur tanto fragile, tanto spessore ed interesse dimostrò verso l'arte, la natura, gli esseri umani, la vita. Un ritratto dunque, dipinto col pastello dei suoi umori, affrescato tra i paesaggi che ha vissuto, a tratti tingeggiato di dolore, sincero senza assorti impressionismi, acquerellato senza espressionare, com'era lui, simbolistico, avanti nello sguardo e nella guardia, immune a dogmi, mode e perbenismi. La messa in scena, ed i 23 personaggi che la colorano, ritraggono i mondi che Vincent conobbe, o subì. Perché se compito dell'artista è contraddire il proprio tempo e, soprattutto, se stesso, lui vi riuscì solo a metà, contraddicendo correnti pittoriche e religiose, convenzioni sociali e morali, ipocrisie, tutto, tutti, e mai se stesso. Ma la coerenza è un lusso che l'artista non può permettersi, perché lo rende identico a se stesso, quindi diverso, oscuro, pericoloso per l'uomo comune che, abituato al bianco e nero della vita, teme chiunque sia sfumato. È questo il tentativo di ritrarre le sfumature di un Van Gogh che tutti abbiamo guardato, ma visto... forse mai. (Dean David Rosselli)



LA PICCOLA RIBALTA

di Abano Terme (PD)

nella commedia di Corbucci

"Ulisse Saturno farmacista notturno"

www.lapiccolaribalta.it

ULISSE SATURNO FARMACISTA NOTTURNO

Le disavventure tragicomiche di una piccola farmacia notturna sono al centro di questa brillante commedia. Succede di tutto al protagonista Ulisse e alla farmacista Emma, vedova, da lui amata inutilmente da anni. Una girandola di personaggi è coinvolta in questa notte "del serpente e del veleno". Sul finire del 2007 un gruppo di amici appassionati di teatro, provenienti da esperienze diverse in campo amatoriale, fondavano l'Associazione Aponense di Teatro amatoriale: **LA PICCOLA RIBALTA**. Nello statuto, oltre naturalmente alla promozione della cultura teatrale vi era anche inclusa la missione di organizzare serate con scopi strettamente benefici mediante volontariato attivo. Presidente dell'Associazione è stato nominato Marino Massarotti, che è anche regista e primo attore con un passato a Milano - sua città natale - di alto livello filodrammatico nel quale ha conseguito numerosi premi nazionali. Ha frequentato in gioventù due Scuole di grande prestigio come quella dei "Filodrammatici" e quella del "Piccolo Teatro". **LA PICCOLA RIBALTA** si è dedicata ad un repertorio comico-brillante che ha spaziato da Gilberto Govi a Molière, a Shakespeare, a due commedie di Amendola e Corbucci ("Achille Ciabotto medico condotto" e "Ulisse Saturno farmacista notturno") e a tre commedie brillanti scritte dallo stesso regista. Una menzione particolare e motivo di orgoglio è la messa in scena nel maggio 2014 della rievocazione storica dell'apparizione della Vergine a Monteortone di Abano Terme (1428), con la regia dello stesso Massarotti su un copione tratto da un libro del 1644. La lista delle presenze in vari teatri della provincia padovana, in altre province e in altre regioni è molto lunga e necessita di una consultazione del nostro sito www.lapiccolaribalta.it.

Nel corso degli anni, numerosi attori si sono succeduti e sarebbe troppo lungo citarli tutti. Alcuni sono stati delle meteore, altri sono con noi fin dalla prima rappresentazione come Maria Pistorello, Giovanni D'Angelo, Rita Furlan, Sarah Chierichetti. Un grande contributo hanno dato fin dall'inizio Claudio Calovi, Loredana Foralosso, Roberto e Tommaso Gennaro che purtroppo hanno dovuto interrompere la loro collaborazione per motivi personali. Ma fortunatamente **LA PICCOLA RIBALTA** è un organismo vivo che si rinnova rapidamente, e così nuovi arrivati hanno arricchito il cast: Sara Lopez, Marta Venerando, Federico Montagnin, Luca Bacci, Alessandro Campolucci e Daniela Gregori. Rolando Calore, marito di Daniela, fa parte dello staff tecnico, il cui lavoro prezioso è coordinato dallo scultore aponense Enrico Ghiro. Concludendo non si può dimenticare Ilia Repossini, che svolge un insostituibile lavoro di segreteria e di assistenza alla regia. È iscritta alla UILT dal 2009.

[da UILT VENETO]

► **"L'arte della commedia"**
della **Compagnia dell'ECLISSI**
di Salerno.

FESTIVAL

CAMPANIA

► NAPOLI

XXII RASSEGNA INCONTRI
CON IL TEATRO LIBERO
TEATRO IL PICCOLO

Organizzata dalla UILT di Napoli, in scena da novembre fino a primavera tante storiche compagnie UILT con classici del teatro napoletano e alcuni testi contemporanei. Prosegue a gennaio, dopo ZEROTTANTUNO, ELLEM-METI, GLI IGNOTI, TEATROMANIA. Si avvale della collaborazione del Dopo-lavoro Ferroviario di Napoli.

9 e 10 gennaio
LE SALETTE TEATRO
"Un napoletano al di sopra di ogni sospetto" di Gaetano Di Maio

4, 5 e 6 marzo
I GIULLARI
"Gennaro Belvedere testimone cieco" di Gaetano Di Maio

11, 12 e 13 marzo
FATE VOI
"Na 'ntrechessa che pò ffa'" di Gervaso Lupini

18, 19 e 20 marzo
GLI IGNOTI
"A figliata" di Raffaele Viviani
15, 16 e 17 aprile
LUNA NOVA - Titolo da definire



LOMBARDIA

► MANTOVA

3^A RASSEGNA TEATRO
AMATORIALE MINO SERENI
TEATRO S. LEONARDO
Nove compagnie UILT mantovane e in più la Filodrammatica di Laives (BZ): sono 26 gli anni di questa Rassegna, che da tre porta il nome del suo fondatore "Mino Sereni", anima della compagnia organizzatrice IL TEATRO DEI COCCI e grande protagonista del teatro mantovano. In collaborazione con UILT Lombardia è partita il 12 dicembre con AL FILOS di Porto Mantovano. Il ricavato è devoluto al CE.P.I.A.

9 e 10 gennaio
I CUMEDIANT
"A mlà dit Sant'Antoni"

16 e 17 gennaio
L'AMBULEIO
"Cal fiol d'un can d'un gat"

23 e 24 gennaio
LA ROCCA
"Nà putela ad campagna"

30 e 31 gennaio
FIL DA FER
"Da i 80 in su...
ma che bela gioventù"

13 e 14 febbraio
FILODRAMMATICA DI LAIVES
"Il marito di mio figlio"

20 e 21 febbraio
AMICI DI SAN BIAGIO
"Al cùc in dal gnal"

27 e 28 febbraio
I BEI PUTEI "Paiàs per palàs"

5 e 6 marzo
IL TEATRO DEI COCCI
"Ma che bela giurnada!!"

► MARCARIA (MN)

8^A RASSEGNA
DI TEATRO DIALETTALE
CIRCOLO A.N.S.P.I. DI MARCARIA
Organizzata da AS FÀ PAR DÌ con il patrocinio della UILT Lombardia.

30 gennaio
AS FÀ PAR DÌ di Marcaria (MN)
"L'eredità dla siura Julanda"
di Loredana Cont

6 febbraio
AL FILOS di Porto Mantovano (MN)
"La dumanda par na' ca I.A.C.P."
di Loredana Cont

13 febbraio
FIN CLA DURA di Ospitaletto (MN)
"Supernimal - S.P.A. Mangimi per maiali" di D. Ventrice e O. Cervi

20 febbraio
COMPAGNIA SAN MARTINO
di Guastalla (RE)
"Dio al ia fa e po' al ia
cumpagna" di Luigi Pietri

27 febbraio
LA FILODRAMMATICA
di Formigosa (MN)
"Va tut ben basta chi' paga"
di Loredana Cont

5 marzo
TEATRO APERTO di Moglia (MN)
"L'amur nascost" di Camillo Vittici

12 marzo
I CUMEDIANT di Levata (MN)
"Am l'ha det Sant'Antoni"
di Giovanni Bortolotti

19 marzo
Conclusioni e Premiazioni con
Avis Teatro di Casalmaggiore (CR)

COMPAGNIA DELL'ECLISSI: UN DEBUTTO AL GENOVESI E CENTO PREMI

La **Compagnia dell'ECLISSI di Salerno** apre la decima Stagione Teatrale del **Teatro Genovesi** con il debutto dello spettacolo **"O di uno o di nessuno"** di Luigi Pirandello, per la regia di Marcello Andria. Sul sito www.compagniadelleclissi.eu è possibile tenersi aggiornati su tutta la programmazione del Teatro Genovesi. L'ingresso per gli associati UILT è gratuito su prenotazione per tutti gli spettacoli in programmazione, fatta eccezione per quelli dell'8° Festival Nazionale "Teatro XS" Città di Salerno 2016. La Compagnia diretta da Enzo Tota ha raggiunto l'importante traguardo di oltre 100 premi vinti in nove anni di attività: con **"L'arte della commedia"** di Eduardo De Filippo ha vinto il XXV Festival Internazionale "Castello di Gorizia" Premio Francesco Macedonio, unitamente al Premio per la regia a Marcello Andria e Premio Terzo Teatro. A fine anno giunge anche la vittoria al VII Festival nazionale di Montecarlo di Lucca. [da UILT CAMPANIA]

LA BETONICA AL "TEATRO IN PROVINCIA" IV EDIZIONE

Anche quest'anno **LA BETONICA di Comune di Ponte San Nicolò (PD)** porta in scena il progetto nazionale **"Teatro in Provincia"**, creato dal **CENDIC** (Centro di Drammaturgia Italiana Contemporanea con sede a Roma) per **promuovere nuovi testi di autori contemporanei viventi non in soliti teatri di grandi città, ma in non-luoghi teatrali di provincia**, per ricreare la consuetudine del pubblico alla scena e riallacciare un contatto diretto fra pubblico e autori contemporanei. La manifestazione nazionale consta di un totale di **15 corti teatrali** (brevi storie della durata di 10 minuti circa) su varie tematiche, proposti in forma di lettura recitata con votazione finale del pubblico e vincitori della serata. La rassegna viene messa in scena ogni anno in quasi ogni regione; **LA BETONICA** è balzata agli onori di cronaca come unica rappresentante per il Veneto! Vi aspettiamo **domenica 17 gennaio e 21 febbraio** al **Centro Rigoni Stern di Ponte San Nicolò, Padova**. Poi, a fine marzo 2016, celebreremo la **Giornata Mondiale del Teatro**. Vista l'importanza dell'iniziativa, e la ricorrenza in questi anni del **centenario della Grande Guerra**, i corti teatrali che verranno presentati durante questa serata saranno una **selezione dal bando "Tempi di Guerra"** creato dal CENDIC appositamente su questo tema. [da UILT VENETO]

SELEZIONE FRIULI VENEZIA GIULIA PER IL III FESTIVAL NAZIONALE UILT

Sono **quattro gli spettacoli selezionati per la finale regionale del Friuli Venezia Giulia del Festival nazionale della UILT**, che si sta svolgendo con formula itinerante in altrettante località regionali. Il primo spettacolo andato in scena il 27 novembre all'Auditorium di Farra d'Isonzo (GO) è stato **"5 X un!"** di E. Lutmann, del gruppo **TEATRO ROTONDO** di Trieste; successivamente il 6 dicembre nella sala di Torre di Pordenone **"Money, la felicità non fa i soldi"**, di Fabio Comana della compagnia **ETABETA TEATRO** di Pordenone; il 12 dicembre presso l'Auditorium di Porcia (PN) **"L'odissea di un pescivendolo"**, di Di Pauli e D'Antoni della **COMPAGNIA DELLA BROCCETTA** di Udine; ed infine il 13 dicembre sul palco del Palamostre di Udine il **TERZO TEATRO** di Gorizia con lo spettacolo musicale **"Mai Far La Lady"**, tratto da **"Pigmalione"** di G. B. Shaw. La giuria composta dal presidente UILT del Friuli Venezia Giulia **Dorino Regeni**, dall'attrice **Chiara Donada** e dalla regista Rai **Claudia Brugnatta** stilerà la graduatoria di merito scegliendo i due spettacoli che avranno accesso alla successiva fase di selezione nazionale in vista della finale, che avrà luogo a Velletri nell'autunno del 2016. [da UILT FRIULI VENEZIA GIULIA]



DI SCENA A FASANO

Quella che è terminata lo scorso 22 novembre al **Teatro Sociale di Fasano** è stata un'edizione da ricordare. Intanto perché potrebbe essere l'ultima, ma su questo si auspica la diligenza non tanto del "buon padre di famiglia" quanto del "buon gestore della cosa pubblica". Il **Festival Nazionale di Teatro Amatoriale "Di scena a Fasano"**, organizzato dal **Gruppo di Attività Teatrali P. MANCINI** con la collaborazione dell'Unione Italiana Libero Teatro e il patrocinio del Comune di Fasano, a detta di chi l'ha frequentato da concorrente - ancor più che da spettatore - non può e non deve morire.

La **settima edizione** della kermesse, sotto la direzione artistica dell'attore e regista fasanese Mimmo Capozzi, è stata una delle più seguite per numero di spettatori: rispetto agli anni passati più abbonamenti e più biglietti staccati per singolo spettacolo, segno che l'affetto e l'interesse per questa "macchina artistica" sono ancora molto forti. Quest'anno la scelta dei sei spettacoli in gara è caduta per la maggior parte sulla grande tradizione italiana e mondiale. Sulle tavole del palcoscenico del suggestivo Teatro Sociale hanno risuonato i nomi più altisonanti del panorama teatrale: da De Filippo (con due proposte) a Shakespeare, da Cechov a Euripide. Unica escursione verso il teatro più "moderno", ma ugualmente di classe, con "Oh Dio mio!" scritto da Anat Gov.

A vincere, anzi a stravinere è stata la **Compagnia ECLISSI** di Salerno, che ha portato in scena **"L'arte della commedia"** di De Filippo: una menzione speciale e tre premi portati a casa, tra cui i due più importanti. Al superbo lavoro del grande Eduardo sul teatro che parla di teatro sono andati infatti i premi come "Miglior Spettacolo" e il "Premio del Pubblico" (che hanno fruttato anche due assegni per un totale di 1.500 Euro), oltre al premio come "Miglior Attore" andato a **Felice Avella** nei panni del protagonista Oreste Camporese. Infine la menzione speciale della giuria tecnica è andata all'intero cast «*per aver restituito i personaggi della commedia con grande equilibrio attoriale e affascinante professionalità amatoriale*».

"Migliore Attrice" della rassegna è stata proclamata **Ilaria Verdini**, splendida protagonista di **"Oh Dio Mio!"**, portata in scena dal **Gruppo Teatrale C.L.A.E.T** di Ancona. Il premio alla "Miglior Regia" è andato invece a **Francesco Boschiero** dell'**Associazione ARTE POVERA** di Mogliano Veneto, per l'affascinante messa in scena di **"Troiane"** di Euripide. Il "Premio della Stampa" è invece andato a **"Oh Dio Mio!"**, «*per la messa in scena brillante e coinvolgente, grazie alla sintonia interpretativa dei protagonisti, che hanno saputo trasmettere con efficacia l'intelligenza e l'acutezza di un testo originale e quanto mai attuale*». Il "Premio UILT" è stato attribuito dalla giuria tecnica a **Eros Pascale**, giovanissimo regista (diciannove anni) della **Compagnia dei Navig@ttori** di Bologna che hanno messo in scena **"Il Mercante di Venezia"**. A questi ultimi è andata anche la "Menzione Speciale della Stampa" che ha voluto così premiare il poetico allestimento. Infine le altre due menzioni speciali sono andate a **Peppe Miccio**, protagonista di **"Non ti pago"** dell'**Associazione Teatrale IL DIALOGO** di Cimitile (NA), «*per il suo assetto spiritoso e brillante, costruito con ottima mimica e fisicità, nell'interpretazione di un personaggio simpaticamente credibile*» e alla **Compagnia Teatrale AL CASTELLO** di Foligno (PG) che ha messo in scena **"Il Gabbiani"**, «*per aver saputo armonizzare il tessuto emotivo della messa in scena con costumi, musiche e luci corrispondenti alla drammaticità del testo*».

GAT PEPPINO MANCINI di Fasano (BR)
www.gruppoteatralemancini.eu

[da UILT PUGLIA]



CORTEGGIANDO 2015

Il 3 ottobre Piacenza ha accolto nel suggestivo e rinnovato **Teatro S. Matteo**, punto di riferimento ideale per il teatro amatoriale della città, la manifestazione teatrale **"Corteggiando"**, promossa ed organizzata dal **Gruppo Teatrale QUARTA PARETE** coordinato da Tino Rossi, con il patrocinio del Comune di Piacenza. Il concorso è aperto a gruppi teatrali o a singoli attori amatoriali, con una semplice regola da rispettare: la durata dell'esibizione non deve superare **quindici minuti per i gruppi e dieci per i monologhi**.

L'obiettivo è quello di fornire occasione di confronto tra vari gruppi provenienti da realtà artistiche e regioni diverse, di cooperazione e di stimolo alla creatività teatrale. Non ultima finalità, quella di offrire semplicemente la possibilità di esibirsi, superando la cronica difficoltà nel reperire spazi disponibili. Molte le adesioni, da tutta Italia: l'edizione di quest'anno ha visto esibirsi **9 gruppi provenienti da 6 diverse regioni** della nostra penisola: **ARMATHAN TEATRO** da Verona, **COMIC CLUB** da Borgonovo V.T. (PC), **Compagnia SENZATEATRO** da

Ferrandina (MT), **LA PALESTRA DELL'ATTORE** da Gerenzano (VA), **LA POZZANGHERA** da Genova, **MICHELE CASTELLANO** da Scoppito (AQ), **MIX COMPANY** da Milano, **TEATRO STABILE DI MORDANO** da Mordano (BO), **THE ITALIAN GIOBB** da Monza.

Il Concorso prevede classifica finale e premi ai primi tre gruppi, secondo il parere di una Giuria costituita da rappresentanti della cultura letteraria e teatrale. Non senza difficoltà, per l'alto livello rappresentativo ed attoriale di tutti i corti, la giuria ha proclamato i vincitori: **1° PREMIO "Bitch"** de **LA POZZANGHERA** di Genova.

Tratto dal repertorio del giovane autore genovese Fausto Paravidino. Ha raccontato con poesia, sofferenza e verità l'intimo e collettivo dramma di una insegnante di canto arrivata in Italia con il sogno di una vita migliore e gettata poi su una strada a svuotare il suo corpo, la sua dignità e il suo dolore. Intenso monologo ottimamente interpretato da Martina Pittaluga e diretto da Lidia Giannuzzi, in scena come danzatrice, alter ego della parte recitata.

2° PREMIO "La fiacca" di **ARMATHAN TEATRO** di Verona.

Dall'omonima opera dell'autore argentino Ricardo Talesnik: il regista Marco Cantieri (in scena come attore) ha proposto un testo fresco, leggero cui non sono mancati interessanti spunti di riflessione. Due brillantissimi attori che si divertono e divertono il pubblico a rappresentare la libertà dal lavoro, a fuggire l'ossessione del quotidiano... giocando come bambini a ritornare all'infanzia, a quell'età che è passata ma che nella fantasia può ancora essere rivissuta.

3° PREMIO "The Italian Giobb" di **THE ITALIAN GIOBB** di Monza.

Testo scritto e interpretato da Lorenzo Basso, che ruota attorno all'urgenza di fare una rivoluzione assolutamente necessaria per cambiare il mondo; peccato che a minarla sia di volta in volta la tecnologia, il disinteresse, l'egocentrismo e la stupidità rappresentati da una ridda di personaggi surreali e spassosissimi che hanno divertito per tutta la durata del corto l'intera platea.

Se vi state chiedendo in cosa consistevano i premi, la risposta è facile: basta iscriversi al prossimo **Corteggiando 2016** - inviando una mail a qp87@quartapareteatro.it - chiedendo di partecipare all'ottava edizione, quella del trentennale di attività di **QUARTA PARETE**.

www.quartapareteatro.it

[da UILT EMILIA ROMAGNA]

ATTIVITÀ NELLE REGIONI



[da UILT ABRUZZO]

LA FORMAZIONE ANIMA DEL TEATRO

Fare teatro senza conoscere alcune tecniche di base non è certo facile, anzi si rischia di non comprendere nemmeno che certe regole basilari esistono e bisogna entrarci in sintonia altrimenti il prodotto è destinato ad essere scadente. La maggior parte delle compagnie merita encomi e ringraziamenti già solo per il coraggio di mettersi in gioco, giocando anche bene talvolta per la verità, ma si potrebbe giocare meglio. In Abruzzo mai si era pensato ad una formazione teatrale di base, già era difficile fare le prove e gli spettacoli... La forte motivazione di Roberto Carattoli, presidente dell'Associazione Assothor, ha indotto il Presidente della UILT Abruzzo ad assecondare e promuovere un progetto di formazione teatrale, ideato dallo stesso Roberto e declinato con dovizia di particolari.

Il Centro Studi Nazionale ne ha riconosciuto la validità e, dopo varie vicissitudini, l'attività è partita. Il riscontro ottenuto presso le compagnie associate, in particolare della Marsica, è indice che si sta procedendo nella direzione giusta, ma soprattutto c'è da sottolineare l'attenzione concessa da parte di compagnie non ancora associate che, condividendo l'iniziativa e lo spirito con il quale è stata intrapresa, si stanno avvicinando alla UILT e noi, a conoscenza del loro valore e della loro serietà non possiamo non esserne felici ed orgogliosi, pronti ad accoglierli fra noi, ma soprattutto pronti ad accogliere il contributo che esse vorranno e sapranno darci. Se in nome della formazione ci uniremo e cresceremo quantitativamente e soprattutto qualitativamente vuol dire che la strada intrapresa è quella giusta, è quella che ci porterà a fare teatro in maniera più convinta e più consapevole, ma soprattutto ci arricchirà di quegli scambi di rapporti umani che del teatro, amatoriale in particolare, è l'essenza ed il fine. Un ringraziamento di cuore va al Sindaco di Massa d'Albe Giancarlo Porrini, per la sensibilità mostrata verso le nostre iniziative e per aver messo a disposizione la sala polifunzionale del Comune per lo svolgimento delle lezioni. I primi due stages hanno visto la partecipazione di 40 allievi distribuiti in due week-end e la formazione è transitata in maniera trasversale tra le compagnie interessate, senza sottovalutare l'importanza della socializzazione e lo scambio tra le varie compagnie rappresentate. L'attività proseguirà con cadenza bimestrale sino a maggio 2016, ma già si comincia a pensare alla nuova stagione con nuove tematiche e approfondimento delle vecchie delle quali sarà reso puntualmente conto. (Carmine Ricciardi)

SEMINARIO DI TEATRO COMICO ESPRESSIVO

Si è svolto nei giorni 14 e 15 novembre 2015 presso la sede di ONEIROS TEATRO a Cinisello Balsamo (MI) un seminario offerto dal **Centro Studi Lombardia** a favore dei propri iscritti, **con il Clown professionista Sergio Procopio**. Buona la partecipazione con 21 iscritti provenienti da sei compagnie lombarde.

Premessa del corso è che comprendere e farsi comprendere da tutti è oggi più che una moda una necessità, si studiano perciò più lingue. Il linguaggio trasmesso dalla gestualità del nostro corpo è certamente il modo più eloquente per trasmettere molti messaggi e soprattutto lo stato d'animo in maniera inconfondibile. Formare la propria personalità comporta un grosso sforzo per i ragazzi ed è certamente un valido aiuto apprendere l'Arte di comunicare le nostre emozioni attraverso un corso di teatro che ci aiuta a comprendere ed a gestire alcuni dei nostri difetti, che diversamente potrebbero metterci in situazioni imbarazzanti. Il Corso di Teatro Comico Espressivo, attraverso la gestualità e l'improvvisazione, si propone di agevolare la comprensione di sé e la comunicazione tra gli individui. I temi affrontati: *tecniche di clownerie, come si veste un clown, l'improvvisazione, creatività, comunicazione del corpo e dell'anima, tecniche del riso, perché si ride di "Bergson", il teatro attimo di vita non finzione.*

Sergio Procopio ha frequentato la scuola svizzera di Pierre Bayland e quella di Marcel Marceau, e con la sua compagnia teatrale ha all'attivo 18 spettacoli e 2000 repliche.



[da UILT LOMBARDIA]

A PRATO UN LABORATORIO CON CRISTINA PEZZOLI

Il **13 e il 14 febbraio 2016** (sabato pomeriggio e domenica mattina) a Prato, la regista **Cristina Pezzoli** terrà un laboratorio su **"Il lavoro del regista"**. È previsto un numero minimo di 10 partecipanti e un massimo di 20. Per informazioni e iscrizioni rivolgersi alla UILT Toscana: uilittoscana3@gmail.com - 335 7020353. La regista teatrale Cristina Pezzoli è nata a Vigevano (PV) nel 1963. Diplomata alla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di Milano, è stata assistente di Nanni Garella e Massimo Castri, dal 2002 al 2005 direttore del Teatro Manzoni di Pistoia, dal 2009 al 2013 al Compost di Prato (con Letizia Russo e Shi Yang), docente di Regia teatrale a Pisa e a Firenze, e alla Scuola europea dell'attore "Prima del Teatro" a San Miniato.

[da UILT TOSCANA]



UILT ABRUZZO

Presidente Carmine Ricciardi
Via Colle Scorrano, 15
65125 Pescara
tel. 085.4155948; cell. 348.9353713
uultabruzzo@gmail.com
Centro Studi Margherita Di Marco
Via G. Matteotti, 115
64022 Giulianova (TE)
cell. 340.6072621
info@compagniademerlibianchi.it

UILT BASILICATA

Presidente Maria Adele Popolo
Via V. Bachelet, 7
75020 Nova Siri Scalo (MT)
cell. 333.5035256
mariadelepopolo64@gmail.com
Segretario
Davide Domenico Di Prima
Viale Mazzini, 175
75013 Ferrandina (MT)
cell. 338.6558965; tel. 0835.555166
davide.diprima@gmail.com
Centro Studi Catello Chiacchio
Viale dei Peucezi, 175
75100 Matera
cell. 338.3572177; tel. 0835.261287
lello44@libero.it

UILT CALABRIA

Presidente Angelo Latella
Via Ribergo, 2 trav. XI
89134 Pellaro (RC)
cell. 347.9953185; tel. 0965.357359
angelo.latella@tiscali.it
Segretario Antonino Denaro
Via Nazionale, 82/a
89063 Melito Porto Salvo (RC)
cell. 349.4021696
ctm.lafucina@gmail.com
Centro Studi Luigi Capolupo
Via Carlo Parisi, 26
89900 Vibo Valentia
tel. 0963.45563; cell. 347.8505673
gino.capolupo@gmail.com

UILT CAMPANIA

Presidente Orazio Picella
Via Arno, 28 - 80126 Napoli
cell. 349.7832884
orazio.picella@gmail.com
Segretario Antonella Giordano
Via Mura Rosse, 41
84036 Sala Consilina (SA)
cell. 340.5656963
nellagiordano@tiscali.it
Centro Studi Vincenzo D'Arco
Via Giocatori, 18
84036 Sala Consilina (SA)
cell. 339.4974746
enzodarco@alice.it

UILT EMILIA ROMAGNA

Presidente Pardo Mariani
Via Ermete Novelli, 2
40137 Bologna
cell. 392.7696927

pardo_268@hotmail.com
Segretario Franco Orsini
c/o Segreteria U.I.L.T.
Via E. Novelli, 2 - 40127 Bologna
cell. 335.6092909
franco.orsi17@gmail.com
Centro Studi Giovanna Sabbatani
Via A. Ristori, 12 - 40127 Bologna
cell. 349.7234608
giosabba@libero.it

UILT FRIULI VENEZIA GIULIA

Presidente Dorino Regeni
Via F. Filzi, 4
33050 Marano Lagunare (UD)
cell. 335.6692255
dorinore@libero.it
Segretario Riccardo Fortuna
Via Settefontane, 8 - 34138 Trieste
cell. 335.311693
riclofor@tiscali.it
Centro Studi Rita Carone
Via T. Modotti, 5
34075 San Canzian d'Isonzo (GO)
cell. 328.8175407
r.carone.csfg@gmail.com

UILT LAZIO

Presidente Stefania Zuccari
Via San Quintino, 5 - 00185 Roma
cell. 335.5902231; tel. 06.70453308
stefania.zuccari@libero.it
Segretario Enrico Cappelli
Via San Crispino, 39
00049 Velletri (RM)
cell. 333.7209172
enrico.cappelli@alice.it
Centro Studi
Gianfranco Iencinella
Via San Michele, 47
04011 Aprilia (LT)
cell. 328.0184666
ienci@tiscali.it

UILT LIGURIA

Commissario Duilio Brio
Corso Bramante, 66 - 10126 Torino
tel. 011.5764595
comliguria.uilt.piemonte@gmail.com

UILT LOMBARDIA

Presidente Corrado Villa
tel. 039.2301308; cell. 348.6400350
corvi53@gmail.com
Segretario Claudio Torelli
Via Cugola, 37 - 46030 Virgilio (MN)
cell. 347.3108695; tel. 0376.280378
claudiotorelli2@virgilio.it
Centro Studi Omar Mohamed
Via Mazzini, 14 - 20021 Bollate (MI)
cell. 333.7379870
direttore.artistico@teatrogost.it

UILT MARCHE

Presidente Quinto Romagnoli
Via Emanuele Filiberto, 10
62100 Macerata
tel. 0733.233175; cell. 348.0741032
romagn.quinto@libero.it

Segretario Gianfranco Fioravanti
Via Gioberti, 2
63031 Castel di Lama (AP)
cell. 335.221237
fioravantigian@hotmail.com
Centro Studi Francesco Faccioli
Via Olivieri, 35/E
62014 Corridonia (MC)
cell. 349.2511326
frascidan@alice.it

UILT MOLISE

Commissario Mauro Molinari
Via V. Cardarelli, 41
62100 Macerata
cell. 338.7647418
mauro.molinari70@gmail.com
Segreteria rivolgersi al Segretario nazionale Domenico Santini
Strada Pieve San Sebastiano, 8/H
06134 Perugia
cell. 348.7213739
segreteria@uilt.it

UILT PIEMONTE

Presidente Alba Alabiso
Via Morardo, 18/28
10040 La Loggia (TO)
cell. 392.0618386; tel. 011.9658120
uilt.piemonte@gmail.com
Segretario Guido Foglietta
Via Veglia, 37/B - 10136 Torino
cell. 349.8099462
fgmac73@gmail.com
Centro Studi Fabio Scudellaro
Via Mulino, 1 - 10060 Macello (TO)
cell. 348.0430201
centrostudi.uilt.piemonte@gmail.com

UILT PUGLIA

Presidente Teresa Taccone
Via Papa Paolo VI, 6
70013 Castellana Grotte (BA)
cell. 328.0943771
teresataccone@yahoo.it
Segretario Antonella Pinoli
Via Luigi Sturzo, 15
70013 Castellana Grotte (BA)
pinoli@email.it
Centro Studi Ornella Maria Lupo
Via Scoglio del Tonno, 70/5
74121 Taranto
marinalupo@email.it

UILT SARDEGNA

Presidente Marcello Palimodde
Via G.M. Angioy, 84 - 09124 Cagliari
cell. 393.4752490
mpalimodde@tiscali.it
Segretario Viviana Loddo
Via Giulio Cesare, 212
09042 Monserrato (CA)
cell. 349.8789579
viviana.loddo@gmail.com
Centro Studi Elena Fogarizzu
Via G.M. Angioy, 84 - 09124 Cagliari
c.studiUILTSardegna@tiscali.it

UILT SICILIA

Presidente Franco Bruno

Via Orti San Salvatore, 13
92019 Sciacca (AG)
cell. 339.2067856 - tel. 0925.82163
franbruno@tiscali.it
Segretario Vincenzo D'Asaro
Via Cava de' Tirreni, 6/A
92019 Sciacca (AG)
cell. 329.3785859
enzodasaro@libero.it
Centro Studi Gaspare Frumento
Via F.lli Bandiera, 5
92027 Licata (Ag)
cell. 327.0086810
dietrolequinte.07@libero.it

UILT TOSCANA

Presidente Moreno Fabbri
Via del Roccon Rosso, 46
51100 Pistoia
cell. 335.7020353
personae@virgilio.it
Segretario Stella Paci
Via Gentile, 590
51100 Pistoia
uilttoscana3@gmail.com

UILT TRENTINO ALTO ADIGE

Presidente Willy Coller
Via Masi, 1 - 39055 Laives (BZ)
cell. 347.4362453
trentinoaltoadige@uilt.it
Segretario Elisabetta Marcanonio
Via Resia, 16/E - 39100 Bolzano
cell. 392.1043086
bettiblu@hotmail.com
Centro Studi Dora Fronza
Via Lunelli, 62 - 38100 Trento
tel. 0461.825345
dorafronza@gmail.com

UILT UMBRIA

Presidente Lauro Antonucci
Via Quintina, 65
06135 Perugia
cell. 328.5554444
lauroclaudio@hotmail.com
Segretario Sabrina Billi
Via Settembrini, 8/c
San Mariano - 06073 Corciano (PG)
cell. 347.6730770
sabrina.billi@libero.it
Centro Studi Raffaella Chiavini
Via Quintina, 65 - 06135 Perugia
cell. 334.1327482
lauroclaudio@hotmail.com

UILT VENETO

Presidente Michele Teatin
Via degli Alpini, 7
37047 San Bonifacio (VR)
cell. 328.2212927
veneto@uilt.it
Segretario Daniela Boscato
Via G. Pascoli, 8A
37032 Monteforte d'Alpone (VR)
cell. 346.3757903
segreteria@uilt.veneto.it
Centro Studi Elena Tessari
centrostudi@uilt.veneto.it



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
SALERNITANA

Salerno
ENTE PROVINCIALE
PER IL TURISMO

8° Festival Nazionale “TEATRO XS” Città di Salerno 2016 Teatro Genovesi

PROGRAMMA

domenica 14 febbraio 2016 ore 19.00

OH DIO MIO! di Anat Gov

Compagnia Teatro Claet di Ancona

domenica 28 febbraio 2016 ore 19.00

**RADIO AUT - LA VOCE
DI PEPPINO IMPASTATO**

di Pierpaolo Saraceno

Compagnia Onirika del Sud di Augusta (SR)

domenica 6 marzo 2016 ore 19.00

TWENTYONE di Manuela Anna Greco

Compagnia I Cattivi di Cuore di Imperia

domenica 20 marzo 2016 ore 19.00

VARIAZIONI ENIGMATICHE

di Eric Emmanuel Schmitt

Compagnia Gli Ignoti di Napoli

domenica 3 aprile 2016 ore 19.00

UNDER elaborazione originale di
Loretta Giovannetti

Compagnia Grandi Manovre di Forlì

domenica 10 aprile 2016 ore 19.00

1861 - LA BRUTALE VERITÀ

di Michele Carilli

Compagnia CarMa - Risurrezione Meridionale
di Reggio Calabria

domenica 17 aprile 2016 ore 19.00

A TESTA SUTTA di Luana Rondinelli

Accura Teatro di Marsala (TP)

(spettacolo f.c. vincitore del 1° Festival
MonoDrama di Sala Consilina)

SERATA DI PREMIAZIONE

domenica 1° maggio 2016 ore 19.00

MAMMA: PICCOLE TRAGEDIE MINIMALI

di Annibale Ruccello

(adattamento Angela Garofalo e Monica Palomby)

Compagnia MaTremo Teatro di Napoli

venerdì 4 marzo 2016

IL RAPPORTO TRA TEATRO E CINEMA (ATTO I)

Film di ispirazione teatrale

THE USUAL SUSPECTS diretto da Bryan Singer

venerdì 2 aprile 2016

IL RAPPORTO TRA TEATRO E CINEMA (ATTO II)

La messinscena della messinscena del testo teatrale

LOOKING FOR RICHARD diretto da Al Pacino

venerdì 15 aprile 2016

IL RAPPORTO TRA TEATRO E CINEMA (ATTO III)

I film che riflettono sulla messinscena teatrale

come figura dell'atto creativo

BULLETS OVER BROADWAY diretto da Woody Allen





ASSEMBLEA NAZIONALE UILT

GRAND HOTEL SALERNO

15/17 APRILE 2016

