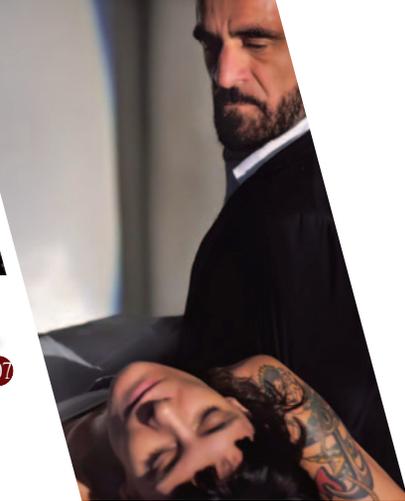


SCIENZA

107

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro





SCENA 107



Sede legale:

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

www.facebook.com/UnionelitalianaLiberoTeatro

twitter.com/uiltteatro

www.youtube.com/user/QUEMquintelemento

www.uilt.net

Consiglio Direttivo

Presidente:

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

Vicepresidente:

Ermanno Gioacchini • Roma
cell. 335.8381627; e.gioacchini@dramatherapy.it

Segretario:

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

Consiglieri:

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

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

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

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

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

Centro Studi

Direttore:

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

IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE
DI STEFANIA ZUCCARI 3

CONSIDERAZIONI
UILT, LAVORI IN CORSO
DI PAOLO ASCAGNI PRESIDENTE UILT 4

TRACCE 2022
OSTRA (AN) 5/11 SETTEMBRE 6

RIFLESSIONI: IMPROVVISAZIONE
COME DRAMMATURGIA
DI FLAVIO CIPRIANI 8

PROGETTO DONNE
FROM RICCIONE TO MONTECATINI
DI PINUCCIO BELLONE 10

LÍNGUA • FESTIVAL INTERNAZIONALE
BARCELOS, PORTOGALLO
▶ RELAZIONE
DI MARCELLO PALIMODDE 13
15

MASKA MARKE
FESTIVAL SULLA COMMEDIA DELL'ARTE 18

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19
DI ANDREA JEVA 20

CONVEGNO: SEGNI.
MAGDALO MUSSIO E UGO BETTI
DI DONATELLA PAZZELLI 22
23

▶ RELAZIONI
GIUSEPPE DE ROSA
PIERFRANCESCO GIANNANGELI
LUIGI CIUCCI
FLAVIO CIPRIANI
▶ SPETTACOLO PICCOLA RIBALTA APS
DI ANTONIO STERPI 28

IL GERIONE • RASSEGNA 28
SELETEATROFEST • IL MONDO IN SCENA 29

BENNI: APERITIVO CON INSETTI 30

L'UMORISMO E L'ATTOR COMICO
DI MARIAGIOVANNA ROSATI HANSEN 31

SPECIALE IMPROVVI-STAGE
OVVERO PROVA IL TEATRO! 34

A CURA DI ERMANNO GIOACCHINI
▶ GAETANO OLIVA
DRAMMA, IMPROVVISAZIONE
E CREATIVITÀ 35

▶ MICHELE CAVALLO:
IMPROVVISAZIONE E INCONSCIO 39

▶ PAOLO ASCAGNI:
TEATRO E VIDEO-TEATRO 43

LABORATORIO E IMPROVVISAZIONE
▶ ERMANNO GIOACCHINI
TEATRO DI RICERCA E IMPROVVISAZIONE 47

LA CAMPANILIANA TORNA IN OTTOBRE
TRE GIORNI NEL MONDO DI CAMPANILE 54

NOTIZIE DAL MONDO 55
A CURA DI QUINTO ROMAGNOLI

IN LIBRERIA 55
IL NUOVO LIBRO DI MARICLA BOGGIO

GRAMMELOT • STAGE DI FORMAZIONE 56

LIBERO TEATRO IN UN TEATRO LIBERO
AL TEATRO TOR BELLA MONACA
DI CRISTIAN ARNI 57

IN SCENA 58
ATTIVITÀ NELLE REGIONI

IN COPERTINA: "Corruzione al Palazzo di Giustizia" di Ugo Betti, PICCOLA RIBALTA APS di Civitanova Marche (MC), regia di Antonio Sterpi (foto di *Ciro Lazzarini*).

Foto nel sommario: "Naturalmente Teatro" con le Compagnie bellunesi della UILT VENETO (nella foto Beatrice e Giacomo) • Rassegna IL GERIONE "At the ark at 8:00", THEATER-STUDIO PARALLEL - Baranovich (Bielorussia) • "L'albero delle parole" di Maura Del Serra, regia di Dora Donarelli, IL RUBINO di Pistoia • "Circus Dark Queen - Ricordando Antonio e Cleopatra di W. Shakespeare", regia di Stefano Napoli, COLORI PROIBITI APS di Roma.

SCENA n. 107

1° trimestre 2022

finito di impaginare il 31 luglio 2022

Registrazione Tribunale di Perugia

n. 33 del 6 maggio 2010

Direttore Responsabile:

Stefania Zuccari

Responsabile Editoriale:

Paolo Ascagni, Presidente UILT

Sede legale Direzione:

Via della Valle, 3 - 05022 Amelia TR

Contatti Direzione e Redazione:

scena@uilt.it • Tel. 335 5902231

Comitato di redazione:

Lauro Antoniucci, Pinuccio Bellone, Danio Belloni,
Antonio Caponigro, Lello Chiacchio, Flavio Cipriani,
Gianni Della Libera, Francesco Faccioli, Elena Fogarizzo,
Marcello Palimodde, Antonella Rebecca Pinoli,
Paola Pizzolon, Quinto Romagnoli, Domenico Santini,
Elena Tessari, Claudio Torelli

Collaboratori:

Simona Albanese, Daniela Ariano,
Claudia Contin Arlecchino, Fabio D'Agostino,
Ombretta De Biase, Andrea Jeva, Salvatore Ladiana,
Francesco Pace, Francesca Rossi Lunich, Carlo Selmi

Editing: Daniele Ciprari

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Video, social e multimedia:

QU.EM. Quintelemento

Grafica e stampa:

Grafica Animobono s.a.s - Roma

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

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale 4 numeri: € 16,00

Soci UILT: € 4,00 abbonamento annuale

(contributo per la spedizione e stampa)

Informazioni abbonamenti: segreteria@uilt.it

Archivio SCENA

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

EDITORIALE

DI STEFANIA ZUCCARI

CONVIVIO



Questo editoriale prende spunto dalle celebrazioni per Dante Alighieri e dal titolo della sua opera "Il Convivio", dove l'autore intende apparecchiare un banchetto – da qui il titolo dell'opera – metaforico, offrendo agli ospiti gli argomenti del sapere.

Da qui, questo numero della rivista SCENA intende portare a conoscenza di un vasto pubblico i risultati di una serie di Incontri e Convegni che si sono svolti sotto l'egida della UILT nazionale e delle UILT regionali.

In questo periodo post Covid-19 – pandemia che ancora non è stata debellata del tutto e probabilmente continuerà a lasciare strascichi nei prossimi anni – le nostre associazioni teatrali hanno elaborato una serie di laboratori, convegni e incontri per scambiare opinioni sulle nuove modalità di

strategie culturali e sociali per il dopo Covid-19 con la partecipazione di esperti e studiosi dei vari settori.

Ne sono uscite rafforzate le tecnologie digitali che hanno permesso i collegamenti durante il *lockdown* e anche dopo quando le attività in presenza sono state limitate, riuscendo a limitare il senso di isolamento ed a potenziare le attività dal vivo, una volta riprese regolarmente.

Tutto questo per costituire un vero valore e perché la cultura teatrale svolga un ruolo determinante nella "ripresa", bisogna che un pubblico sempre più interessato e partecipe ritorni a riempire tutte le poltrone finora vuote dei teatri.

▲ **Josefa de Óbidos**, *Natura morta con dolci*, 1660-1670, Museo di Évora, Portogallo.



STEFANIA ZUCCARI

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

Materiali per la stampa, testi, immagini, progetti e notizie, oltre a suggerimenti e suggestioni possono essere inviati almeno un mese prima della pubblicazione all'indirizzo della Direzione: scena@uilt.it

CONSIDERAZIONI

DI PAOLO ASCAGNI
PRESIDENTE NAZIONALE UILT

UILT, LAVORI IN CORSO

Ci sono delle date, nella vita di una associazione come la nostra, che meritano di essere ricordate *a prescindere*, anche al di là di quel che è successo in dettaglio e nei particolari (seppur importanti e significativi). Ci sono dei momenti, in altre parole, che assurgono ad un valore altamente simbolico, perché si inseriscono in un contesto che trasforma un episodio di per sé 'normale' in un evento di tutt'altro segno.

Il *contesto* è ovviamente questo maledetto Covid che non ci dà tregua da più di due anni. L'*episodio* è la tradizionale riunione di maggio degli organismi dirigenti e delle compagnie della UILT. Ma l'*evento* che ne è scaturito è stata la prima, vera occasione per incontrarci *in presenza*, un'espressione che abbiamo imparato ad utilizzare nel linguaggio comune e di cui

siamo in grado di apprezzare, molto più di prima, il grande valore umano.

Lo abbiamo fatto a Cattolica, tra il 28 e il 29 di maggio. In termini formali, ci siamo mossi secondo le coordinate del nuovo statuto che, uniformato alle stringenti regole della riforma del Terzo Settore, tra le altre cose non prevede più quella che era la vecchia assemblea annuale delle compagnie, ma più ordinariamente una riunione del Consiglio Nazionale. Come sapete, però, al di là delle parole e pur nel rispetto delle formalità giuridiche, ci siamo ben guardati dal disperdere le nostre buone abitudini, per cui a Cattolica abbiamo comunque invitato tutti gli associati della UILT, inaugurando la prima 'edizione' di quello che d'ora in avanti chiameremo – e sarà – il *Forum delle compagnie*.

FORUM DELLE COMPAGNIE UILT • CATTOLICA, WALDORF PALACE, 28 E 29 MAGGIO 2022
Intervento del Presidente Nazionale UILT **Paolo Ascagni**, al tavolo il Segretario Nazionale **Domenico Santini**





Peraltro, com'era nelle intenzioni e come in effetti è stato, questa nuova formula, per così dire, ci ha dato l'opportunità di liberarci da certe pastoie che, già in epoca pre-Covid, ci avevano condizionato un po' troppo. Non per nostra colpa, intendiamoci; la UILT, come tutte le associazioni, deve fare i conti con obblighi statutari, burocratici, normativi... ed è giusto così, sia ben chiaro. L'approvazione di un bilancio, solo per fare un esempio, non deve essere vissuto come un 'obbligo', ma come un doveroso atto di trasparenza e di rendicontazione (non solo amministrativa) di quel che è stato fatto per onorare gli obiettivi e i programmi sociali. Ma ciò detto e ciò fatto, è del tutto legittimo – e direi altrettanto doveroso – cercare di riequilibrare i tempi associativi più dalla parte del teatro che da quella della burocrazia.

A Cattolica ci siamo riusciti; anzi, avendo risolto qualche giorno prima gli aspetti più propriamente formali (grazie ad una riunione *ad hoc* in videoconferenza, che Dio la benedica!), ci siamo presi per intero un sabato pomeriggio ed una domenica mattina tutte e solo per noi; senza vincoli di orario e senza obblighi pres-



▲ Intervento sul Progetto Giovani di **Gianluca Vitale**, Comitato Esecutivo UILT

santi, abbiamo organizzato un bel 100% di UILT come si deve. Ci siamo gustati *in presenza* la bellezza e l'emozione di rivederci e stare insieme, dopo due anni così difficili e drammatici. Abbiamo dedicato tutto il tempo a disposizione al nostro amato teatro. Abbiamo parlato dei progetti e delle attività della UILT, che sono stati una incredibile testimonianza di tenacia ed efficacia.

A tal proposito, anche da queste pagine voglio esprimere tutta la riconoscenza, mia e della UILT, alle tante persone che hanno lavorato e contribuito al buon esito dei tanti rivoli di quel grande fiume che è la nostra Unione: i settori del Teatro Educativo e Sociale, del Teatro Terapeutico, del Teatro Sperimentale e di Ricerca; il Progetto Donne e il Progetto

Giovani; la sezione *web-social* e la *UILT Web TV*; gli eventi nazionali come il Festival e la rassegna Tracce; le attività internazionali e le iniziative per la Giornata Mondiale del Teatro; la comunicazione, in particolare questa nostra magnifica rivista e la pubblicazione del primo volume di studi sul teatro amatoriale.

Da Cattolica, insomma, ci siamo rimessi in viaggio secondo le modalità a noi più consone. Adesso è il momento di riportare la rotta verso il futuro, con tutta la forza e tutta la creatività che alla nostra cara UILT non sono mai mancate. *Avanti così, noi non ci fermiamo...*

PAOLO ASCAGNI
Presidente Nazionale UILT

PROGETTI UILT: www.uilt.net/progetti





▼ Ostra (AN) – Piazza dei Martiri, tra il Comune e la Torre Civica, e l'interno del Teatro comunale "La Vittoria" – foto Davide Curatolo per SCENA

Tracce duemila22 a Ostra

STUDIO-OSSERVATORIO SUL TEATRO CONTEMPORANEO DAL 5 ALL'11 SETTEMBRE



TRACCE è un appuntamento annuale, dove si può incontrare quell'idea di situazione vicina al concetto di festival internazionale, che tuttavia noi definiamo "festival-non festival", dal momento che in tale contesto non si attua la pratica della competizione che prevede premi e riconoscimenti. TRACCE si caratterizza per il suo diversificarsi, al proprio interno, in occasioni distinte, che si incrociano e si contaminano.

Momento spettacolare

L'attenzione si rivolge alle situazioni performative di teatro contemporaneo che realizzano una idea di modernità nella composizione drammaturgica dei propri lavori.

Attore – spazio scenico

Questi sono i concetti di base: il rapporto fra il testo drammaturgico come prima creazione e la messinscena con testo performativo (il testo drammatico come una delle componenti drammaturgiche della composizione, il testo drammatu-

gico come "una parte del tutto"); il rapporto tra le diverse componenti drammaturgiche (spazio scenico – spazio illuminato – spazio sonoro), la drammaturgia intesa come composizione di diverse drammaturgie, in quel processo che porterà al testo performativo.

Momento formativo

Il punto focale è l'attuazione della partecipazione attiva e dell'interazione tra i partecipanti, attraverso un incontro preliminare per la presentazione del processo del proprio lavoro, aperto anche al pubblico: sono previsti un dialogo post spettacolo dedicato agli spettatori e l'incontro di ogni singola compagnia con esperti del settore, per una analisi tecnico-artistica dello spettacolo.

Laboratori di TRACCE

Condotti da pedagoghi di livello nazionale ed internazionale, sono riservati ai partecipanti di TRACCE ma sono aperti anche alle realtà locali. Sono previsti incontri dedicati al territorio, ai teatri ad interazione sociale e di teatro educativo, in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano ed il DAMS di Bologna.

Osservatorio sul teatro contemporaneo

È l'incontro annuale dedicato a tematiche di interesse teatrale e culturale, che continueranno e si svilupperanno sulla nostra rivista SCENA ed in vari contesti di formazione. L'Osservatorio è composto da Flavio Cipriani, regista teatrale e formatore, direttore del Centro Studi Nazionale della UILT; Gerardo Guccini e Enrico

Pitozzi, docenti del DAMS di Bologna; Francesco Randazzo, regista, drammaturgo e formatore; Moreno Cerquetelli, critico teatrale e giornalista televisivo – a cui ogni anno si aggiunge un ospite per una particolare tematica.

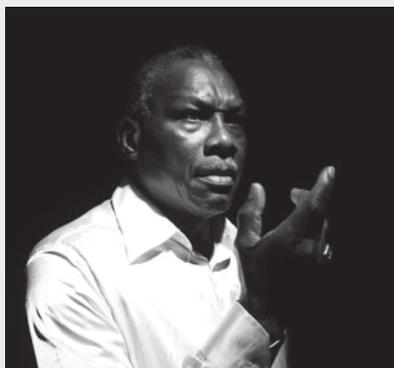
Spazio internazionale

Ogni anno aderiscono a TRACCE realtà internazionali di alto livello artistico, che partecipano con un proprio spettacolo, un laboratorio, l'incontro con il territorio.

Tutte queste attività vengono organizzate dal mercoledì alla domenica mattina, mentre i primi due giorni sono dedicati interamente alla regione che ospita TRACCE ed al territorio dove esso si svolge, in questo caso le MARCHE e la città di OSTRA (AN).

Si sono già svolte cinque edizioni di TRACCE, con un notevole coinvolgimento di compagnie teatrali e ospiti; si sono contate centinaia di presenze e l'interessamento attivo delle realtà locali.

▼ Nel programma di TRACCE 2022 la dimostrazione di **Monique Arnaud** sul Teatro Nō



▲ **Mamadou Dioume** – attore e collaboratore di Peter Brook – docente del Laboratorio di TRACCE 2022



STUDIO OSSERVATORIO SUL TEATRO CONTEMPORANEO

TRACCE ▶ Programma 5/11 settembre 2022

PARTE PRIMA • Giornata per Ostra

▶ 5 SETTEMBRE | lunedì

- **Laboratorio per le scuole** medie di Ostra, a cura di Giuliana Lanzavecchia (mattina e pomeriggio).
- Ore 11.00 – Incontro con i docenti delle scuole: **"Il sistema ludico"**, a cura di Flavio Cipriani e Aldo Manuali. *Biblioteca Comunale*
- Ore 21.30 – Spettacolo per Ostra: **"Occhi. Un pensiero per Antigone"** – Compagnia K.T.M. KILL THE MUSEUM APS di Amelia (TR), regia di Flavio Cipriani. *Teatro dei Luoghi: Piazza dei Martiri*

PARTE SECONDA • Giornata per la UILT Marche

▶ 6 SETTEMBRE | martedì

- **Laboratorio per le scuole** medie di Ostra, a cura di Giuliana Lanzavecchia (mattina e pomeriggio).*
- Ore 16.30 – **Dialogo su Ugo Betti**. Interventi: Prof. Pierfrancesco Giannangeli - *Docente presso l'Accademia Belle Arti di Macerata*, Flavio Cipriani - *Direttore Centro Studi UILT*, Antonio Sterpi - *Piccola Ribalta APS*, Arch. Luigi Ciucci - *Scenografo diplomato presso l'Accademia Belle Arti di Macerata*, Mauro Molinari - *Presidente UILT Marche*. *Biblioteca Comunale*
- Ore 21.30 – Teatro della Regione UILT Marche: **"Corruzione al Palazzo di Giustizia"** di Ugo Betti, regia di Antonio Sterpi – Compagnia PICCOLA RIBALTA APS di Civitanova Marche (AN). *Teatro Comunale "La Vittoria" di Ostra – Piazza dei Martiri*

PARTE TERZA • Giornate di TRACCE

▶ 7 SETTEMBRE | mercoledì

- **Laboratorio per le scuole** medie di Ostra, a cura di Giuliana Lanzavecchia (mattina e pomeriggio)*.
- **Accoglienza** delle compagnie selezionate e degli ospiti (mattina e pomeriggio). *Ufficio del Turismo del Comune di Ostra*
- Ore 17.00 – **Cerimonia di apertura e presentazione dei lavori delle Compagnie**. *Sala Consiliare del Comune di Ostra – Piazza dei Martiri*
- Ore 21.30 – Spettacoli delle Compagnie partecipanti a TRACCE: **"Vizio di famiglia"** di Edoardo Erba, regia di Antonella Pelloni – Compagnia ARTISTICA...MENTE APS di Loreto (AN). *Teatro Comunale "La Vittoria" di Ostra – Piazza dei Martiri*

▶ 8 SETTEMBRE | giovedì

- Ore 13.00/19.00 Laboratorio teatrale di TRACCE – **Workshop intensivo di recitazione con il Maestro Mamadou Dioume**. Prima parte. *Ex Refettorio delle Clarisse – adiacente la Chiesa di San Rocco in Piazza dei Martiri*
- Ore 21.30 – Spettacoli delle Compagnie selezionate: **"Vuoti"**, scritto e diretto da Claudio Massimo Paternò – Compagnia BREAKFAST CLUB TEATRO di Marsciano (PG). *Teatro dei Luoghi: Giardino delle Suore*

▶ 9 SETTEMBRE | venerdì

- Ore 13.00/19.00 Laboratorio teatrale di TRACCE – **Workshop intensivo di recitazione con il Maestro Mamadou Dioume**. Seconda parte. *Ex Refettorio delle Clarisse – adiacente la Chiesa di San Rocco in Piazza dei Martiri*
- Ore 17.30 – Presentazione del libro **"L'amico imperfetto"** di Rosario Galli. *Sala delle Lance, Palazzo Comunale*
- Ore 21.00 – Spettacoli delle Compagnie selezionate: **"Go Willy, Go!"** di e con Marco Cantieri, regia di Adriana Giacomino e Franca Guerra – Compagnia TEATRO ARMATHAN di Verona. *Teatro dei Luoghi: Giardino delle Suore*
- Ore 22.15 – Spettacoli delle Compagnie selezionate: **"Circus Dark Queen"**, scritto e diretto da Stefano Napoli – Compagnia COLORI PROIBITI APS di Roma. *Teatro Comunale "La Vittoria" di Ostra – Piazza dei Martiri*

▶ 10 SETTEMBRE | sabato

- Ore 9.00/13.00

Studio-osservatorio sul Teatro Contemporaneo

Argomento 2022: ESPERIENZA TRAGICA NEL CONTEMPORANEO

Prima parte – Moderatore: Moreno Cerquetelli, *giornalista e critico teatrale*, Resp. *UILT Web-Tv*. Interventi: Prof. Gerardo Guccini - *DAMS Bologna*, Prof. Enrico Pitozzi - *DAMS Bologna*, Prof. Matteo Casari - *DAMS Bologna*, Francesco Randazzo - *Regista e drammaturgo*, Flavio Cipriani - *Direttore Centro Studi Nazionale UILT*, Monique Arnaud - *Teatro Nō*

Sala Consiliare del Comune di Ostra, Piazza dei Martiri

Seconda parte – Presentazione del libro di Hans-Thies Lehmann **"Tragedia e teatro drammatico"** a cura di Gerardo Guccini.

Sala Consiliare del Comune di Ostra – Piazza dei Martiri

Terza parte – **Dimostrazione di Monique Arnaud** sul Teatro Nō, a cura di Matteo Casari. *Sala Grande del Palazzo Comunale*

– Ricordo di Peter Brook – Ricordo di Hans-Thies Lehmann

- Ore 17.30 – TRACCE di TRACCE: **"Triangle 25.3.1911"** di Paolo Ascagni, regia di Francesca Rizzi – Compagnia QU.EM. quintelemento di Cremona.

Teatro Comunale "La Vittoria" di Ostra – Piazza dei Martiri

- Ore 21.30 – **Spettacolo Compagnia Internazionale ospite: "Hamlet"** di W. Shakespeare, regia di Tatjana Timko – Compagnia ARLEKINAS di Vilnius (Lituania).

Teatro dei Luoghi: Piazza dei Martiri

▶ 11 SETTEMBRE | domenica

- Ore 10/12 – **Incontro tecnico-artistico con le Compagnie**. Chiusura dei lavori, *Palazzo Comunale di Ostra*

La UILT Web TV sarà presente con un proprio spazio dedicato, a cura del giornalista Moreno Cerquetelli. Lo staff tecnico di QU.EM. quintelemento garantirà i servizi video, web e social. L'assistenza organizzativa e logistica sarà integrata anche dai componenti del Progetto Giovani UILT.

*Laboratori per le scuole elementari attualmente in via di definizione.

RIFLESSIONI

DI FLAVIO CIPRIANI
DIRETTORE CENTRO STUDI UILT

IMPROVVISAZIONE COME DRAMMATURGIA



Vorrei focalizzare e quindi restringere il campo della mia riflessione rispetto all'argomentazione a quella definizione a cui sono indissolubilmente legato, che ci parla di una *drammaturgia dell'attore*.

Nella riformulazione del concetto di *drammaturgia*, che da quel momento non fa riferimento solamente ad una drammaturgia del testo, ma coinvolge tutte le altre componenti di una composizione drammatica e che rivela il senso del termine, riportandolo al suo significato originario *azioni al lavoro* – assume importanza il concetto appunto di composizione di diverse drammaturgie, ed in modo importante ed impattante rispetto alle dinamiche di lavoro che necessaria-

mente si compenetrano ed intrecciano, quella che abbiamo indicato come *drammaturgia dell'attore*.

Questo mio pensiero, che viaggerà tra le teorie ed esperienze acquisite, vuole essere un contributo anche pratico rispetto a percorsi che necessitano di essere conosciuti e frequentati in quanto lavorano per un concetto essenziale, il *bios* scenico, la vita, che richiama sempre la complessità della vita quotidiana, ma che è qualcosa di altro e che si esprime attraverso una presenza che è innervata da un processo energetico che la caratterizza, sino a poter affermare che essenziale è quell'essere in vita che si esprime appunto "in presenza".

Proseguendo su questo pensiero, danzeremo insieme a dei concetti che hanno

accompagnato le riflessioni messe in moto dalla riforma del '900 teatrale, ma che ancora, come spesso affermo, continuano a scorrere nel sottosuolo come un torrente sotterraneo: rapporto tra tecnica e creatività – spontaneità / spontaneismo / autonomia artistica del fatto teatrale rispetto ad una realtà prettamente letteraria, ma che continua in ogni caso ad avere la sua importanza come "prima creazione".

Certamente è ormai evidente che il mio interesse rispetto al concetto di improvvisazione si focalizza su quel concetto di drammaturgia dell'attore e che si delinea in un interesse teorico-pratico riguardo ad un percorso pedagogico e compositivo, che è interno ad un agire in fase di composizione ma che poi interessa anche una fase performativa.

Per limitarci al fatto prettamente teatrale, è stato sempre difficile il rapporto tra tecniche e creatività, sino a volte a demonizzare le tecniche come elemento limitante od addirittura incompatibile rispetto ad una condizione essenziale come la creatività, sino a concettualizzare la possibilità di esistenza di un attore spontaneo, avvicinando i due concetti di creatività e spontaneità.

Quando mi trovo a riflettere su questa questione essenziale nella pratica teatrale, mi soccorre un concetto chiaro che ha accompagnato la mia idea di creatività: «la creatività è la precisione oltre la precisione»; ed ancora: come accedere alla comparsa di un attore-persona che agisca in spontaneità? Il processo di improvvisazione emerge sempre attraverso stimoli indotti dall'esterno da una propria soggettività neurosensoriale, che formula un'idea che mette in movimento un'azione del corpo e della mente che in ogni caso necessita di altro per arrivare a definirsi *creativa*.

Ma si può accedere ad un percorso che possa portare alla evidenza di spontaneità? Vorrei accennare a dei concetti mutuati dalla antropologia teatrale che delineano questo percorso indicando una metodologia troppo spesso non ben compresa e criticata, forse perché non adeguatamente approfondita, che parla di precisione, partitura-sottopartitura-ripetizione della partitura-innervazione del corpo, che porta alla spontaneità in quel percorso che inizia sempre in fase di composizione da quella idea di improvvisazione dove i materiali sono dati sempre dall'attore-persona, in quel laboratorio drammaturgico che viene definito «teatro degli attori».

Particolarmente interessante il concetto di innervazione, che passando attraverso la precisione sembra un ostacolo alla spontaneità, che invece si manifesta in un corpo innervato che diventa autonomo con la possibilità di accedere alla creatività.

«Il lavoro dell'attore è il risultato di una tensione dialettica fra due poli: la *tecnica* e la *creatività*. Il polo della *tecnica* viene dato dagli strumenti professionali che l'attore utilizza (i principi-le regole-i concetti con i quali lavora), quello della *creatività* dal modo di utilizzare questi strumenti. La tecnica è ciò che decide l'appartenenza di un attore ad un determinato contesto (una tradizione, un gruppo, una scuola), la *creatività* è ciò che determina la sua unicità in questo contesto, è la dinamica attraverso la

quale l'attore personalizza la tecnica, materializzandola in una realtà individuale» (Luis Masgrau).

Ritornano quei concetti che reputo appunto irrinunciabili, «presenza scenica ed energia», che ci introducono a quella metodologia compositiva innescata dall'atto di improvvisazione: il lavoro creativo che usa materiali drammaturgici individuali di improvvisazione che tendono alla formazione di una presenza scenica. «Il lavoro creativo dell'attore consiste principalmente nello sviluppare metodi drammaturgici individuali per comporre una presenza scenica pronta a rappresentare qualcosa appena il regista la struttura in un registro narrativo». Un lavoro sulla *energia*, sulla propria energia verso la generazione di «una qualità di presenza superiore a quella del comportamento quotidiano».

Prima di affrontare una situazione di due metodiche di lavoro dove è in uso l'improvvisazione, pratiche a me vicine anche per frequentazione, vorrei riportare una definizione del concetto di *precisione* che ci aiuta a comprendere i processi di composizione drammaturgica: *precisione* come *azioni* che l'attore sa ripetere in maniera esatta, azioni in cui anche i minimi dettagli rispondono ad una visione generale.

Sembra una costrizione, ancor più una perdita di libertà, una azione avversa alla spontaneità. A questo punto due considerazioni, una personale che nasconde anche un significato tecnico e riguarda la libertà. Non si può dichiararsi liberi in modo astratto – sempre domando, libertà da chi e da che cosa? L'acquisizione della libertà passa sempre attraverso dei percorsi, anche attraverso costrizioni ed è anche sempre un processo che spesso ha messo in gioco anche la propria vita.

A questo punto emerge il concetto di partitura, che non è qualcosa di astratto ma pratica condivisa con altre arti come nella musica nel canto nella danza: «per l'attore che lavora componendo e apprendendo la propria partitura, il 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 fosse il suo corpo. Nel caso della partitura il corpo fittizio si costruisce direttamente su quello dell'attore, di colui che agisce».

Ma torniamo a quelle due esperienze di cui accennavo, che per studio e frequentazione hanno segnato le mie idee ed il

mio fare e che reputo paradigmatiche in quel contesto che definisce una pratica di lavoro: l'*improvvisazione*.

Come osserviamo, ci troveremo sempre in quel contesto che si muove sempre tra i due concetti tecnica e creatività.

«Grotowski colloca la totalità dell'attività dell'attore in quella zona che Stanislavskij chiama "il lavoro dell'attore su se stesso", però mantiene ed addirittura intensifica la distinzione operativa fra il campo della tecnica e quello della creazione e creò uno spazio indipendente dalle prove, il training, riservato espressamente alla tecnica dell'attore. La tecnica e la creatività si articolano come due vie logiche di lavoro e sviluppi paralleli. Il lavoro dell'attore su se stesso appare articolato nel binomio training-prove. Nel contesto delle prove Grotowski definisce un nuovo spazio fisico- concettuale alternativo al personaggio per incalzare la creatività dell'attore: l'*improvvisazione*».

«Quando l'Odin comincia a lavorare nel 1964 prende come riferimento la rivoluzione di Grotowski con una dinamica molto simile: esiste il training come spazio separato nel quale si lavora a livello tecnico con esercizi, ed esistono le prove dove si lavora a livello creativo con improvvisazioni che poi sono montate dal regista. Le improvvisazioni costituiscono una esplorazione della propria soggettività e non hanno niente da spartire con l'idea tradizionale del personaggio. "Ma poi accade qualcosa, un altro passo ancora verso la creatività, quella separazione che sino ad ora aveva contraddistinto quel concetto ereditato, viene sempre più a ridursi. Il training si trasforma nello spazio in cui invece di compiere una serie di esercizi stabiliti si lavora individualmente sulla propria energia fissando partiture. Questo lavoro sulla presenza scenica comincia ad entrare nei processi creativi. L'improvvisazione prende una rotta completamente diversa, perde la sua carica di esplorazione soggettiva per tramutarsi in una strategia destinata a produrre materiali scenici, ovvero ad elaborare consapevolmente una presenza scenica, dove il regista elabora e monta le partiture composte dai suoi attori. Training come teatro degli attori».

Quindi *training* e *prove* come due momenti di uno stesso lavoro centrato sullo sviluppo della creatività personale. «Mettili in condizione che i santi ti possano cavalcare».

FLAVIO CIPRIANI

Direttore Centro Studi Nazionale UILT

PROGETTO DONNE

DI PINUCCIO BELLONE

FROM RICCIONE TO MONTECATINI

Il tragitto più breve tra le due città è di 231 km...

Basta scavallare l'Appennino ed è cosa fatta!

Il nostro viaggio è durato 20 mesi. Siamo partiti da Riccione nel settembre 2020 per arrivare in Toscana dopo 600 giorni costellati da dirette *web*, riunioni *on line*, amici persi strada facendo, altri recuperati perché chiedevano un passaggio. Alla fine, però, abbiamo raggiunto la meta e la nave **PROGETTO DONNE** è finalmente approdata nella bellissima città termale lo scorso 10 giugno.

Sono stati tre giorni difficili da descrivere perché le emozioni, gli incontri, gli abbracci, i sorrisi, le strette di mano, le chiacchiere potrebbero riempire pagine e pagine. Sono stati momenti davvero unici che ci hanno fatto gustare nuovamente l'immenso piacere della condivisione, della conoscenza, del rivedere persone squisite, del fare teatro e del "far fare" teatro, delle piacevoli discussioni e della scoperta (conferma) che il mondo UILT, il nostro mondo, è un caleidoscopio che quando gira per il verso giusto regala colori meravigliosi e commistioni uniche ed irripetibili.

Abbiamo riso, pianto, ballato, sudato, mangiato (*sono il recordman dell'evento*

e me ne vanto), cantato, parlato, visto ed ascoltato cose stupende ma soprattutto abbiamo avuto contezza che la UILT è viva, vegeta, attiva, intraprendente e decisamente capace quando si mette in gioco e sa riunire, con un unico obiettivo, molte persone diverse tra loro ma "anodate" dalla passione, dalla bellezza, dalla caparbieta e dalla voglia di realizzare.

Proprio per questo il nostro evento aveva per titolo "**NODI**" perché, al di là dello specifico riferimento ai tanti nodi che ancor oggi, purtroppo, tengono avvinghiato l'universo femminile ci piaceva l'idea di provare a scioglierne alcuni, quelli alla nostra portata, quelli che per due anni ci avevano costretto a rinunciare a tante cose.

Presentando l'evento, nel marzo scorso, avevamo dato voce alle vere artefici di tutto questo, le donne UILT che coordinavano il Progetto affiancando **Stella Paci**. A "**NODI SCIOLTI**" mi pare giusto riportarvi le loro dichiarazioni perché sono state loro la vera spina dorsale delle 72 ore vissute tra spettacoli, incontri, libri, teatro, eventi e... fatica!

STELLA PACI ▶ È stata un'esplosione di energia, di entusiasmo, di passione oltre che di condivisione e di solidarietà. Siamo stati letteralmente coccolati dalla bellezza degli artisti e degli ospiti che con grande disponibilità hanno accolto il nostro invito, dalla curiosità genuina di chi, da spettatore, ci ha accompagnato nei tre intensi giorni di Montecatini e nonostante il caldo, le tante cose da fare e da dire, eravamo avvolti da un'atmosfera magica, quasi surreale: eravamo nel "nostro mondo". Nessuna formalità, solo spontaneità, bellezza e emozione e tanta voglia di trasmettere energia e positività, questo era l'obiettivo principale dell'evento e poco conta tutto il resto. Ognuno ha dato il massimo, ognuno ha fatto la sua parte e non smetterò mai di ringraziare tutti coloro che si sono adoperati per la realizzazione di questo evento; tutti insieme abbiamo fatto sì che un'idea sia diventata realtà. Insieme abbiamo dimostrato che uniti si può fare molto, che il teatro può fare molto, talvolta anche spogliandosi delle sue vesti ordinarie facendo da cassa di risonanza, da portatore di messaggi per dare voce a chi ha tanto da dire, a coloro che nella vita hanno scelto di stare dalla parte degli ultimi, attraverso l'arte o in qualsiasi altra forma.

CRISTINA VIGLIETTA ▶ Un gruppo di persone, mosso da una motivazione ed un obiettivo comune, inizia un percorso seguendo una linea di lavoro condivisa. Non si conosce, non ha mai lavorato insieme, vive in regioni diverse che toccano i punti più lontani dell'Italia. Questo è il gruppo coordinamento del Progetto Donne UILT. Questa è la forza di donne e uomini che si sono "scelti" e che hanno messo al servizio del Progetto, con grande umiltà, la propria esperienza, il proprio tempo, i propri talenti, condividendo gioie, fatiche e anche piccole discussioni, come una grande famiglia sa



▲ Maria Ansaldo e i ragazzi dei TEATRANTI INSTABILI di Capaci (PA) in "Antigone"



fare. Con tutti questi ingredienti non poteva che uscirne qualcosa di unico e grande. Sinceramente ne sono uscita fisicamente distrutta, una fatica immane dovuta all'organizzazione a distanza e alla tensione, perché tutto doveva essere perfetto. Mi sono però portata a casa forti emozioni, i sorrisi, gli sguardi, la gioia, l'unione di cuori-mani-corpi-menti, le lacrime, la voglia ed il piacere di vedere realizzato qualcosa che abbiamo

creato insieme e di condividerlo con tutte le persone che hanno scelto di essere lì con noi... E in ultimo, ma non ultima, l'amicizia che si è creata tra questo gruppo di pazzi sognatori che, tenendosi per mano, spronandosi, supportandosi e sopportandosi ha permesso che questo sogno diventasse una splendida realtà.

PAOLA PIZZOLON ▶ Se penso a quanta strada abbiamo fatto insieme, inevitabilmente nel mio volto si disegna un sorriso. Dopo due anni di attesa, ecco che il sogno prende vita e diventa realtà... «Chi la dura, la vince»? ... La tre giorni ha rappresentato molto più che un evento, è stato quello che non avremo mai potuto immaginare... la presenza, la vicinanza... di quelle persone che fin dal primo passo, ci hanno accompagnato in questo viaggio che non potevamo non portare a termine. Oggi scorrono le fotografie davanti a me, quelle che mi fanno rivivere momenti UNICI, che non torneranno mai, ma che PER FORTUNA ho avuto il privilegio di vivere e di condividere con quelle anime positive ed intraprendenti. Mentre le ripasso una ad una, mi sento invadere da un gran senso di gratitudine, tanta, tantissima GRATITUDINE. Quando è nato "NODI" Percorso Esperienziale, non avevo idea che alla fine, una volta spente le luci e caricato la valigia in auto per tornare a casa, avrei compreso cos'è per me questo sentire che da tempo non aveva un significato completamente chiaro e comprensibile. Mi sono sentita parte di qualcosa di davvero grande, come grande è stato il cuore di chi l'ha ideato, come grande è stato il cuore di chi ha creduto in noi e nel nostro progetto. Il Progetto Donne UILT che ha messo in luce il talento e la passione di un mondo tutto al femminile con un grande aiuto da parte dei nostri maschi che hanno completato in pieno il tutto.



▶ Stella Paci e Pinuccio Bellone

MIRIAM SANTOPOLO ▶ Un regalo improvviso in mezzo ai sogni, alla fatica, al sudore e alla bellezza questo, è stato ed è, per me, "La forza delle donne", una tre giorni – finalmente dal vivo – nata dalla mente di un gruppo di visionari, geograficamente lontani, che con passione, impegno, entusiasmo e lavoro ha saputo creare un evento unico e speciale. A Montecatini, dopo 4 mesi di videochiamate e di messaggi in chat, abbiamo visto farsi carne, finalmente, tutto ciò che per mesi era stato solo parole e teoria. Abbiamo lavorato fianco a fianco e ci siamo scambiati attrezzi e abbracci, sorrisi e difficoltà. Abbiamo riso, pianto, ci siamo emozionati, arrabbiati. Siamo stati travolti dall'adrenalina e dalla stanchezza. Ognuno di noi aveva dei compiti da portare a termine (tanti...) e il tempo correva via veloce come noi che ci spostavamo continuamente in zone diverse per far sì che tutto andasse per il meglio.



▶ Montecatini Terme, 10/11/12 giugno: prima edizione di "Nodi Percorso Esperienziale", evento promosso da Progetto Donne UILT



La complicità sempre accompagnata da un sorriso, era nei nostri sguardi. Davvero tanti sono stati gli eventi, gli incontri e i momenti di convivialità, arte e spettacoli dal vivo che hanno saputo parlare di Donne in modo non tradizionale, mescolando stili e generi e alternando tradizione a innovazione. Di questa esperienza mi porto dietro principalmente le emozioni che hanno costellato tutte le giornate, in modo particolare l'incontro meraviglioso con una donna speciale come l'attrice Serra Ylmaz e le lacrime versate dalla pittrice Teresa Della Monica, fortemente emozionata dopo aver vissuto il percorso esperienziale "Risonanze - fremiti e ribellioni di arte e di suoni", realizzato da Makrós e da Novelty srls. Ma la cosa più bella che porto con me è l'amicizia, sempre più forte, di persone splendide con cui ho condiviso gioie e difficoltà e la bella esperienza di un lavoro corale, organizzato da lontano, e poi reso finalmente vivo e palpitante dalla presenza fisica e dalla passione.

MARIA ANSALDI ▶ È stato bello ed emozionante ritrovarsi insieme a Montecatini per condividere la gioia del primo evento in presenza. Energia, determinazione, passione ed obiettivo comune hanno azzerato le distanze ed il sogno è divenuto realtà. Una squadra instancabile e coesa ha dato vita a una tre giorni ricca di arte, cultura e tanta bella gente. Sono davvero orgogliosa di esser stata parte di tutto questo e di aver potuto far vivere di persona, ai miei Teatrantisti Insta-

bili Junior, un'esperienza davvero unica. Vederli in scena di fronte ad un pubblico attento ed emozionato, ha ripagato loro e tutti noi per il lungo viaggio dalla Sicilia. Ogni evento è stato unico, gli ospiti ci hanno emozionato e fatto sorridere, le attrici in scena hanno onorato al meglio il grande Aldo Nicolaj e l'evento conclusivo del sabato sera ci ha fatto letteralmente immergere in una atmosfera onirica dalla quale ci siamo staccati tutti con molta fatica. La UILT si è riunita a Montecatini nel segno del teatro, della cultura e della bellezza e tutti noi ne siamo felici e lusingati.

Cinque donne (la sesta, la più giovane, la nostra **MARTA BALDESSARI** è stata bloccata in Trentino dal turno elettorale ma era presente nei nostri pensieri e con i suoi "effetti sonori") che con altre donne (impossibile citarle tutte) hanno colorato con la delicatezza e la bellezza, con la caparbieta e l'entusiasmo di cui sono "portatrici sane", un luogo magico reso anco più bello da questi **NODI** che si sono sciolti per far spazio agli abbracci che hanno riunito le realtà UILT di tutta Italia.

Vorrei, consentitemi, dare il giusto riconoscimento anche ai tanti maschietti che hanno lavorato sodo e che con il loro contributo hanno regalato quel "quid", quelle tessere che hanno completato un mosaico davvero unico.

Nuccio Pasquale, Christian Colombero, Francesco Davi, Maurizio Ornamenti, Moreno Scoscini e Fausto Marzo sono stati unici ed infaticabili ed hanno impreziosito il tutto con la loro maestria.

Tanti ospiti. Tanta arte. Tanta bellezza. Siamo stati fortunati e privilegiati a poter vivere concretamente tutto quanto ed è per questo che **PROGETTO DONNE** continuerà con altri eventi, altre sorprese, altre e nuove emozioni per poter condividere con chi non c'era esaltanti momenti come quelli appena vissuti.

Noi ci siamo e siamo una «casa aperta»... veniteci a trovare... perché saremo sempre... #piùfortinsieme.

PINUCCIO BELLONE

Foto di Roberto Rizzotto
e Manuela Rasotto



«LÍNGUA»

Primo Festival Internazionale di teatro delle lingue minoritarie

BARCELOS (PORTOGALLO) • 10-11-12 GIUGNO 2022

«Il teatro, come tutti sappiamo, si può esprimere in tanti modi, ma indubbiamente quando diventa lo strumento per promuovere e proporre temi e valori profondamente umani, assume un significato e una forza che lo proietta oltre se stesso, lo trasfigura nella dimensione alta e nobile dell'etica e della comunitarietà. In tal senso, dedicare un festival alla tutela delle lingue minoritarie è un compito, un impegno, un simbolo esemplare della sacralità più profonda del teatro».



▲ Il simposio: il presidente nazionale UILT **Paolo Ascagni** fra **Marti Peraferrer**, direttore artistico del Festival di Girona, e **Aled Rhys-Jones**, presidente dell'AITA-IATA

È con queste parole che il nostro presidente nazionale, Paolo Ascagni, ha iniziato il suo intervento durante il simposio organizzato nell'ambito del *festival LÍNGUA*, una *tre giorni* veramente straordinaria. È stata la compagnia TEATRO DE BALUGAS di Barcelos, una graziosa cittadina del nord del Portogallo, ad allestire questo evento di grande qualità artistica ed umana, dedicato ad un tema estremamente significativo: la promozione e la tutela delle cosiddette lingue minoritarie, in modo specifico nel contesto del mondo del teatro.

È bene precisare che il termine *lingua minoritaria* non è di immediata traduzione pratica, per così dire. Il fatto è che ogni Paese, in questa materia, ha le proprie dinamiche interne, le proprie legislazioni, a volte anche le proprie contraddizioni, spesso di natura politica. Esiste comunque un riferimento ufficiale autorevole e sovranazionale, vale a dire il grande lavoro di monitoraggio da parte dell'UNESCO, che ha stilato ed aggiorna una sorta di atlante delle diversità linguistiche; tuttavia il dibattito sulle differenze e i legami tra le lingue, i dialetti e le parlate locali rimane aperto e molto complesso.

Per quel che riguarda l'Italia, sono riconosciuti e tutelati da apposite leggi 12 gruppi linguistici, distribuiti in 14 regioni, per un totale stimato di circa 3 milioni di persone (su una popolazione di 59 milioni); le comunità più numerose sono presenti in Sardegna, Friuli Venezia Giulia e Alto Adige. Ma dobbiamo ricordare che, secondo alcune statistiche, a parlare esclusivamente in lingua italiana è meno del 50% della popolazione; oltre il 30% alterna l'italiano e il dialetto, mentre quasi il 15% parla solo in dialetto.

È inutile sottolineare quanto sia importante, per la UILT, il contesto del teatro

dialettale e, più nello specifico, anche il teatro legato alla preservazione delle vere e proprie lingue minoritarie. E dunque, quando gli amici del TEATRO DE BALUGAS, durante il festival di Monaco dello scorso anno, presentarono al nostro presidente il progetto di questo evento, l'adesione fu immediata e convinta; da quel momento la collaborazione della UILT si è espressa a vari livelli, ed è motivo di orgoglio aver dato il proprio contributo alla riuscita di un festival così importante.

La nostra federazione si è distinta con la presenza, fra le tre compagnie selezio-



▲ Il discorso d'apertura del Festival di **Cándido Sobreiro**



▲ **Paolo Ascagni** insieme ai direttori artistici del Festival: **Cristina Faria** e **Cândido Sobreiro**
 ▶ Il laboratorio di **Francesco Faccioli** e **Scilla Sticchi**
 ▶ Lo staff organizzativo del **Teatro de Balugas**

nate, della nostra PACO MUSTÈLA di Sassari, che ha portato in scena la commedia *"Fozzia lésthra zia Ciccita"*, conquistando il pubblico con una recitazione brillante e una collaudata corralità d'insieme. Il laboratorio teatrale proposto a tutti è stato affidato a Francesco Faccioli e Scilla Sticchi, che hanno 'lanciato' i partecipanti – in gran parte ragazzi – nell'affascinante mondo della Commedia dell'Arte, ovviamente nei limiti del tempo a disposizione, ma comunque con esiti, come di consueto, di alta qualità.

Altrettanto incisiva è stata la partecipazione della UILT e della delegazione italiana al convegno, che il TEATRO DE BALUGAS ha arricchito con la presenza di una quindicina di docenti universitari, ricercatori, studiosi ed esperti in materie linguistiche di notevole spessore culturale, provenienti da Portogallo, Spagna e Italia; vogliamo ricordare, per l'ambito propriamente teatrale, Marti Peraferrier, direttore artistico del prestigioso Festival



di Girona, e Aled Rhys-Jones (dal Galles), presidente dell'AITA-IATA, la federazione mondiale del teatro amatoriale. Per quanto riguarda la nostra Unione, hanno preso la parola il presidente nazionale Paolo Ascagni ed il presidente della UILT Sardegna, Marcello Palimodde. Tra i relatori c'erano anche i rappresentanti della *Fondazione Maria Carta*, Giacomo Serreli e Leonardo Marras, ed era presente l'assessore alla cultura del Comune di Sassari, Laura Useri; è il caso di precisare che hanno dato il loro patrocinio anche i comuni di Tempio Pausania (Sassari), Oliena (Nuoro) e Cagliari, a conferma di una adesione istituzionale che ha coinvolto gran parte della Sardegna.

In definitiva, va tributato un grande plauso agli organizzatori di questo magnifico festival, che hanno assicurato un'accoglienza impeccabile, hanno curato anche i minimi dettagli e hanno dimostrato uno stile ed una cortesia veramente ineccepibili. *«È stata una bella avventura – ci ha detto Cristina Faria, direttrice artistica – Una grande festa di teatro, e non solo. Le lingue minoritarie devono essere preservate ma devono essere anche rivitalizzate. Dobbiamo pensare, ascoltare e parlare queste lingue, ed il teatro è uno strumento bellissimo, importante e pertinente, anche per divulgarle».*

Siamo stati molto lieti di aver avuto la conferma, nel discorso di chiusura del direttore Cândido Sobreiro, che si sta già lavorando per la prossima edizione, che si terrà fra due anni. La UILT sarà ovviamente a disposizione per dare la propria collaborazione, perchè il festival LÍNGUA ci è entrato nel cuore, come tutti gli amici portoghesi del TEATRO DE BALUGAS.



Il video dell'evento è disponibile al link:
<https://www.youtube.com/watch?v=tWbmnh-kYXw>



SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE TEATRO EM LÍNGUAS MINORITÁRIAS

L'IMPORTANZA DEL TEATRO PER LA LINGUA SARDA E IMPORTANZA DELLA LINGUA PER IL TEATRO

RELAZIONE

di **Marcello Palimodde**

Presidente UILT Sardegna

Consigliere Comitato Nazionale UILT



con il patrocinio di:



▲ L'intervento di **Marcello Palimodde**

▼ La Compagnia **PACO MUSTELA** di Sassari e la delegazione della Sardegna a Barcelos: **Mirko Marongiu** (Resp. web UILT Sardegna), il Presidente UILT **Paolo Ascagni**, **Marcello Palimodde**, **Elena Fogarizzu** (Dir. Centro Studi UILT Sardegna)

B'a' cosas chi pro la cum- prendere bi chere' tempus e isperienza; e cosas che cand'un'at ispe-rienza no las-cumprende' prusu. Cosas chi pro vortuna s'irmenticana e cosas chi pro vortuna s'ammentana; cosas che si credene irmenticatas e chi imbezzes una die a s'improvisu tonrran'a conca.

«Ci sono cose che per essere capite ci vuole tempo ed esperienza; e cose che quando uno ha esperienza non le capisce più. Cose che per fortuna si dimenticano e cose che per fortuna di ricordano, cose che si credono dimenticate e che invece un giorno all'improvviso tornano in mente»

Perché partire con una frase simile?

L'autore di quest'opera ci dice che le cose devono essere affrontate al momento giusto, molte di queste cose tante volte non le comprendiamo perché non abbiamo l'esperienza per capirle, a volte quando maturiamo questa esperienza non le si capiscono più tanto sono cambiate con il tempo.

Se non riusciamo a capire che qualcosa sta cambiando talmente tanto da non essere riconosciuta, se non abbiamo questa esperienza da poter proteggere questo qualcosa rischiamo, malgrado l'esperienza che matura nel tempo, di non riuscire a capirle più.

Questo accade anche alle lingue. Il mondo è in continua evoluzione, siamo in piena globalizzazione. Tante lingue sono a rischio, non solo le lingue o le parlate minoritarie ma anche lingue nazionali che hanno una nazione e uno Stato rischiano di essere compromesse. Basti pensare a quanto oggi sia inquinata la lingua italiana dalla lingua inglese. Molti di noi, arricchiscono la propria terminologia con inglesismi forse per avere un'aria più colta... *Caregiver* (badante), *Hot Spot* (Centro di accoglienza), *Pattern* (schema o modello), *Trend* (tendenza)...

Una domanda: se è a rischio di compromissione una lingua che ha visto dei giganti della scrittura come Dante, Leopardi, Manzoni, Goldoni, Deledda, Pirandello ecc., le lingue delle nazioni senza Stato, dette molte volte lingue minoritarie o meglio minoranze linguistiche, rischiano immancabilmente di morire?

Mi approprio della domanda «**O que perdemos quando morre uma língua?**». Già, cosa perdiamo?

L'analisi filosofica di quello che perdiamo si lascia ad altri. A me piacerebbe capire cosa possiamo fare per proteggere le nostre lingue, la nostra cultura, la nostra identità, la nostra civiltà.

La **UILT (Unione Italiana Libero Teatro) Nazionale** già nel suo nascere tra i



suoi punti programmatici vede un impegno verso «*il teatro dialettale inteso come recupero linguistico della cultura popolare*».

La **UILT SARDEGNA** ha fatto propria la volontà della difesa della cultura e della lingua sarda. Nello statuto, tra le finalità, viene testualmente riportato: «promuovere tutte le attività tese a valorizzare e diffondere lo studio la conoscenza e la diffusione *della lingua, della storia e della cultura della Sardegna* organizzando, promuovendo, patrocinando le iniziative ritenute utili in merito».

Questo a testimonianza di quanto stiamo cercando di fare nella nostra terra per proteggere la nostra lingua, o oserei definire, le lingue della nostra terra.

Mi piacerebbe tanto poter raccontare nel dettaglio la storia del teatro sardo, della sua evoluzione, della sua struttura. Per avere una interessante e importante analisi di questo vi rimando all'articolo scritto dalla nostra direttrice del Centro Studi UILT Sardegna, **Elena Fogarizzu** «*Il Teatro all'ombra dei Nuraghe – Tradizioni e teatro in Sardegna*», pubblicato nella rivista *SCENA* (n. 90/91).

Si scrive tanto e si discute se esiste un teatro sardo, una "corrente" teatrale dell'isola nelle sue varietà. Sarei troppo di parte per dare una risposta, una risposta che valenti intellettuali, poeti e scrittori sardi come Leonardo Sole, Francesco Masala, Francesco Casula e tanti, tanti altri hanno dato.

La mia domanda è un'altra: quale contributo il teatro ha dato per la difesa e la purezza della lingua sarda? Quale contributo ha dato nel passato, quale contributo sta dando oggi e quanto potrà (e dovrà) fare nel futuro per raggiungere questo obiettivo?

Attualmente in Sardegna moltissime compagnie fanno teatro *in limba* (per *limba* si intende lingua sarda). Veramente tante. Nel 2019, anno di massima espansione della nostra federazione in Sardegna (poi, purtroppo la pandemia ha causato la cessazione di tante attività amatoriali) di 21 compagnie affiliate solo 5 non hanno mai proposto nessuna opera *in limba*.

Quindi facendo una proiezione sull'intero territorio regionale considerando tutte le compagnie facile capire che la spina dorsale del teatro amatoriale basa la sua struttura sulla lingua sarda. E qui si parla di compagnie teatrali che "fanno" spettacoli e operano in un ambito codificato, ove si presenta una domanda e un'offerta, ove c'è qualcuno

che sale sul palco e un utente che usufruisce di tale arte. Ma se a questo aggiungiamo tutti quei gruppi che si riconoscono in un *ethnos*, ossia in quella che è una comunità, gruppo, società e sono guidati da un *etos*, ossia tradizioni, usanze ecc. e sono legati da un *logos*, ossia da una lingua, il numero di gruppi che possono ricondurre le loro attività ad un "qualcosa di teatrale", i numeri sono davvero impressionanti.

Tali concetti sono bene espressi da Flavio Cipriani nella rivista *SCENA* (numeri 104/105/106), da Bepi Vigna in *Storia delle Storie*^[1], e da tanti altri.

Già: Mito/Rito/Stereotipo! Sono l'essenza degli spettacoli teatrali ma anche di quei riti religiosi ove vi sono dei riti, codificati, ripetuti, interpretati che sono degli autentici pezzi teatrali. Gran parte di questi eventi sono *in limba*. Se a questo aggiungiamo i riti laici del carnevale con tutto il rituale dei *Mamuthones, Sos Merdules, Sos Turphos, ecc.*^[2] non abbiamo ancora completato il quadro. Infatti a tutto questo, sempre prendendo per esempio la sola Sardegna, dobbiamo aggiungere tutto il rituale delle manifestazioni equestri, due su tutte "Sa Sartiaglia" di Oristano e "S'Ardia" di Sedilo. Ma ancora a queste occorre sommare la festa de "Li Candelieri" di Sassari e mi fermo qui perché altrimenti rischio di dire che tutto è teatro, che tutte le manifestazioni sono teatro e che tutta la nostra vita è teatro. Ma se lo dicessi sarebbe così sbagliato?

Torniamo al teatro, cosiddetto, formale. Dicevo che ci sono tantissime compagnie nell'intero territorio nazionale che recitano nella lingua locale (non è compito mio in questo caso evidenziare la differenza tra lingua e dialetto), quale importanza questa attività ha per la protezione e la diffusione della parlata locale?

Facendo un po' di storia, secondo alcuni studiosi gli autori che storicamente possono essere annoverati come primi drammaturghi sardi, sono della fine della prima metà del 1700. Il già citato Francesco Casula nella sua opera "parte" da Padre Luca nato a Pattada (SS) nel 1743. Non credo che sia il caso in questa sede fare una cronistoria degli autori che si sono succeduti nel tempo. Faccio un salto energetico. Parlo di Leonardo Sole (1934/2014), professore di Linguistica generale dell'Università di Sassari.

È stato per molti anni membro del *Bureau européen pour les langues moins répandues* (Ufficio europeo per le lingue meno diffuse) e presidente del *Confemili*

(Comitato nazionale federativo minoranze linguistiche d'Italia) ed è proprio per questi incarichi che mi pare interessante nominarlo in questa sede, proprio per sottolineare quanto gli autori, quanto il teatro sardo sia impegnato sul fronte della difesa della lingua.

Come critico teatrale e drammaturgo si è impegnato in un lungo lavoro di ricerca e di analisi dei modi tradizionali del comunicare, visti anche in relazione ai contesti attuali della comunicazione sociale e in funzione di nuove forme di comunicazione teatrale. Scriveva in italiano e in sardo, badando però a valorizzare anche *i sistemi segnici non verbali* della cultura sarda, compresi quelli "naturali" e del paesaggio. Delle sue opere sarde è stato scritto che danno un contributo «*di grande rilievo alla formazione di un teatro sardo*», e che possono fornire un'ottima base di partenza per avviare un **processo di unificazione della lingua sarda**: «*Leonardo Sole utilizza nei suoi drammi una forma di linguaggio in cui i parlanti delle più diverse varianti possono riconoscersi e che potrebbe servire da modello per l'elaborazione di una koiné interdialettale, indispensabile in futuro... Anche se è innegabile che la lingua sarda si sia arricchita, con Leonardo Sole, di un autore drammatico di scala tutt'altro che provinciale*».

Egli ha lavorato alacremente in lingua logudorese e sassarese. Non importa quali siano le tematiche che egli affronta, quello che conta è che con il suo linguaggio parla alla gente, parla agli utenti che sentono una "storia" raccontata nella lingua di tutti i giorni, nella lingua di casa, quella abituale.

E questo attira, questo aiuta a comunicare, aiuta a far incontrare il popolo con il teatro (quello "formale" intendo).

Non ci interessa in questo contesto se l'opera è scritta *in limba* per la gente o per un genere. Ci interessa capire quale, appunto sia, l'importanza della lingua locale.

«**Noi siamo la lingua che parliamo.** Il rapporto che esiste tra la definizione dell'identità e il linguaggio è il nesso che ci costituisce a partire dal momento in cui pensiamo "io": non possiamo pensarci al di là della lingua»^[3].

Una cosa è fondamentale per una corretta rappresentazione e diffusione della lingua: la parlata deve essere naturale, anche se teatrale, adatta alla situazione. Non si deve inserire la *limba* solo per dire che il fenomeno è di moda e quindi fa tendenza dire qualcosa *in limba*. No, la

parlata deve essere funzionale all'insieme, altrimenti il tutto si trasformerebbe in una farsa che renderebbe la parlata locale un qualcosa vicino alla burlesca e avrebbe un effetto decisamente più negativo che positivo rispetto alla finalità del teatro cultore, conservatore, tutore della *limba*.

Abbiamo alcuni autori che non hanno scritto opere originali ma hanno tradotto grandi opere in *limba*. Solo per ricordarne alcuni "Malaidu?... A Conca!" (*Il Malato immaginario* di Molière), "Non funtis contos de furredda" (libero riadattamento di *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo), "Su Susuncu" (*L'Avaro* di Molière), "Su Prinzipeddu" e "Salomè" (*Il Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry e "Salomè" di Oscar Wilde).

Questo per sottolineare che l'attività teatrale nell'isola non è "isolata", rinchiusa nell'alveo dei propri autori, della propria tradizione e cultura, ma va decisamente oltre, e anche per capire che soprattutto nel teatro, lo spettacolo assume il volume e la cadenza della parlata della gente che lo interpreta.

Siamo arrivati al punto di citare un'opera adattata e arricchita dalla *limba* e dalla cultura sarda che ha saputo varcare non solo il mare che circonda l'isola e raggiungere il continente ma ha saputo varcare l'oceano e andare in giro per il modo. Parlo del "MacBettu" di Alessandro Serra, vincitore del premio UBU nel 2017.

Un pensiero su questa opera la traggo dal citato articolo di Elena Fogarizzu (Scena n. 90/91, p. 25):

«Arrivando ai giorni nostri è evidente il fermento teatrale che attraversa l'isola, generato sia dalle compagnie amatoriali che ovviamente professioniste, sia in lingua italiana che in lingua sarda. Ultima testimonianza di una radice originale è l'ultimo lavoro di Alessandro Serra, regista di origini sarde, il "MacBettu", traduzione in lingua sarda del "Macbeth" e vincitore del premio UBU e della critica quale miglior spettacolo dell'anno 2017. Un'eccellenza ma non un'eccezione. [...] Il progetto del Serra, regista, autore, propone lo spettacolo, interamente in lingua sarda, crea una cupa connessione tra il "Macbeth" di Shakespeare e i carnevali della Barbagia, anche i rumori delle pietre sonore di Pinuccio Sciola e i suoni feroci e potenti di una lingua [...] trasformano in canto la forza dirompente della natura.

Un'importante conquista, che ha inve-

stito nel tempo lungo in una creazione di livello, e per la Sardegna si proietta al di là dei confini locali e dichiara la sua esplicita qualità produttiva e artistica».

Lo stesso regista Alessandro Serra, in merito a *sa limba* afferma: «La lingua sarda non limita la fruizione ma trasforma in canto ciò che in italiano rischierebbe di scadere in letteratura».^[4]

A conferma della ricchezza e completezza della *limba* della nostra isola e quanto l'utilizzo della stessa non solo non toglie ma addirittura aggiunge un qualcosa al teatro.

Già, oltre i confini dettati dalle acque!

Vorrei concludere con un autore contemporaneo: Antonio Contu.

Una delle sue opere parla di un giovane sardo che frequenta l'università del continente e si vergogna dei genitori, poveri, gente semplice che non parla l'italiano. Evita che la sua fidanzata *continentale* li frequenti. Per uno dei tanti casi della vita la fidanzata del ragazzo viene a conoscere i futuri suoceri. Scoperto il tutto la ragazza lo aggredisce per le tante bugie e finzioni. Soprattutto lo apostrofa perché lui lungi dal vergognarsi della non conoscenza della lingua italiana dei genitori dovrebbe essere orgoglioso del fatto che i genitori parlino il sardo, una vera lingua che non ha certo bisogno di essere completata o arricchita da altre lingue.

Ma Corrado (il giovane in oggetto) perché si vergogna della sua lingua? Perché si vergogna che i genitori non sappiano parlare la lingua italiana? Forse è una vergogna ancestrale che molti sardi hanno? Quasi si vergognano di quello che sono e di quello che fanno. Una sorta di pregiudizio, una forma di imposizione che subisce il dominato il quale deve "assomigliare" sempre più al dominante.

Ma è vero e più frequente il contrario: molti genitori, i genitori "dotti", i medici, maestri, professori pretendono che i figli parlino la lingua del conquistatore, la lingua dotta. È una vergogna parlare la lingua del popolino, la lingua dei loro padri! Molti altri genitori non sentendosi "meno" del medico o del maestro, impongono ai figli di parlare l'italiano. Impongono una lingua che non è la loro. Questa specie di servilismo forse, finalmente, si sta spezzando: ciascuno di noi deve essere quello che è e ciascuno di noi è anche la lingua che parla. Continuiamo in questa strada e difendiamo con tutte le nostre forze il nostro idioma e la nostra "parlata".

Piccolo inciso: riprendo un passo integralmente un articolo su un quotidiano in seguito ad una rappresentazione. «Un successo di pubblico come non si era mai visto da momento che i trecento posti a sedere erano tutti occupati ed almeno altre 150 persone hanno dovuto seguire la rappresentazione in piedi. A testimoniare il fatto che le commedie in sardo [...] riescono ad entrare in sintonia con un pubblico molto più vasto di quello degli appassionati di teatro: segno che la lingua sarda è viva ma soprattutto ancora amata dai sardi».

Il teatro *in limba* è un potentissimo strumento per la divulgazione della lingua dei nostri padri, essendo testi scritti rammentano le parlate nel tempo e ne conservano il valore per le future generazioni. Molti utenti sono incuriositi e si divertono nel sentire parlate che solo apparentemente appartengono al passato e ne rimangono sempre più ammaliati ed incuriositi.

Con *sa limba* si parla direttamente alla gente, non vi è mediazione linguistica, si parla e si sviluppano interessi e, si spera, passioni nuove. Non per niente durante le rappresentazioni *in limba*, è facile sentire frasi tipo «*Allegana che a mannoi*» (parlano come mio nonno).

Ma la *limba* ha anche un'altra forza: aiuta la "gente comune" a fare teatro, a salire sul palco, a fare l'attore. Soprattutto nelle opere popolari che rispecchiano il focolare domestico, sembra non si debba recitare ma portare sul palco la vita di tutti i giorni. Questo entusiasmo sia gli spettatori che i protagonisti in un grosso abbraccio nella vita vissuta quotidianamente.

Qual è quindi l'impegno che tutti dobbiamo prendere? È quello, prima di tutto di amare la nostra minoranza linguistica, di rispettare e far rispettare tutte le minoranze, poi di spronare l'attività che tanto ha dato e che tanto ha avuto dalla *limba*. Ogni rappresentazione teatrale *in limba* è come un seme lanciato in un campo: se arriva nel punto giusto al momento giusto è in grado di sviluppare imponenti ramificazioni che consentono di preservare il preziosissimo patrimonio culturale.

MARCELLO PALIMODDE

NOTE

[1] "La storia delle storie. Viaggio nei segreti della narrazione" è un libro di Bepi Vigna edito da Arkadia nella collana Paideia, 2013

[2] Maschere carnevalesche che seguono un preciso rituale in occasione delle loro manifestazioni

[3] Macbettu | Lingua dell'io e corpi sonori. Recensione di Marco Gandolfi, 9 aprile 2019. <https://www.locacritica.com/post/macbettu-lingua-dellio-e-corpi-sonori>

[4] <https://www.sardegnaiteatro.it/spettacolo/macbettu>

NEL TERRITORIO

UILT MARCHE • Compagnia Teatrale Fabiano Valenti

MASKA MARKE

Festival Teatrale sulla Commedia dell'Arte

dal 1° al 6 agosto • Castelraimondo (MC)

MASKA MATER: maschera e territorio • Workshop sulla Commedia dell'Arte
diretto da Claudia Contin Arlecchino e Francesco Faccioli

«... LA MASCHERA NON SIAMO NÉ NOI NÉ GLI ALTRI,
MA QUALCHE COSA CHE STA GIUSTO IN MEZZO. E MENTRE È GUARDATA, GUARDA.
GUARDA VERSO DENTRO E VERSO FUORI NELLO STESSO MOMENTO».

[M. SANTANELLI]



UILT
compagnia teatrale
Fabiano Valenti

maska marke
FESTIVAL TEATRALE SULLA
COMEDIA DELL'ARTE

presenta

MASKA MATER: maschera e territorio

workshop sulla Commedia dell'Arte
diretto da
Claudia Contin Arlecchino e Francesco Faccioli

dal 1 al 6 agosto 2022 - Castelraimondo (MC)
info: maskamarke22@gmail.com - 3357681738 - 3492511326

con il sostegno di

REGIONE MARCHE

Unione Montana
Potenza Esino Musone

Comune di Castelraimondo

Comune di Fano

Comune di Gaglianico

Comune di Fano

Comune di Sarnano

Foto by Fausto Tagliabue 1999

**Perché un laboratorio
sulla Commedia dell'Arte?**

**Che cos'è la Commedia dell'Arte
e cosa rappresenta per l'attore oggi?**

Lavorare sulla Commedia dell'Arte non significa fare una operazione di recupero o di storia del teatro. Lavorare sulla Commedia dell'Arte significa lavorare sull'attore.

Tutti i grandi maestri del '900 hanno sottolineato l'importanza per l'attore contemporaneo di conoscere e misurarsi con questo mondo. I canovacci, i lazzi, lo studio dei tipi e l'uso della maschera, rappresentano una palestra fondamentale, la sua disciplina, ferrea e precisa fatta di una fisicità elementare ma dura, si coniuga con un senso di libertà e di coscienza di sé che aprono all'attore orizzonti di indipendenza e di creatività. Lo sforzo che si fa a limitare il proprio corpo in precisi movimenti, in particolari posture, restituisce all'attore una consapevolezza delle proprie potenzialità e dei propri limiti. Nella Commedia dell'Arte ogni carattere è un preciso schema corporeo. Una mappa di sentimenti e impulsi che la maschera sul volto poi riassume ed enfatizza perché la maschera non cela ma svela.

Il laboratorio, offre una conoscenza dei principali caratteri, della loro espressività, della loro voce e del loro stare in scena. Aprendo così delle finestre di possibilità, dei dubbi, degli stimoli sulla concezione che ognuno ha di sé e del proprio essere attore.

Programma • Cenni storici: nascita, successo e decadenza della Commedia dell'Arte • Training corporeo • Mimica e gestualità • Pose e figure • Maschera: come, quando e perché • Composizione e struttura dei caratteri principali: i vecchi, gli zanni, gli innamorati, i capitani • Uso della Maschera • Iconografia • Elementi basilari di improvvisazione.

FESTIVAL MASKA MARKE

PRIMA EDIZIONE

Il progetto **MASKA MARKE** si propone di aprire una finestra di ricerca, formazione e spettacolo su un genere teatrale che ha fatto grande il teatro italiano in tutta Europa e che viene definita dal Molinari, nella sua "Storia del teatro" come "il frutto più maturo" del Rinascimento Italiano.

In particolare l'aspetto del progetto che più interessa sottolineare è la capacità che ebbero i commedianti dell'arte di portare il teatro dalle grandi città, dalle corti aristocratiche fino ai più piccoli paesini nei luoghi più remoti.

Come si può leggere nell'atto notarile del Notaio di Padova Vincenzo Fortuna datato 21 febbraio 1545, un gruppo di attori decidono di fondare una "fraternal compagnia" e di "recitar de le sue comedie di loco in loco dove si troveranno il predito Ser Maphio, a el qual tutti li compagni preditti".

Questo atto notarile è riconosciuto come il documento che sancisce la nascita della Commedia dell'Arte e del teatro come professione.

Il recitar di loco in loco è testimone del carattere itinerante dei comici dell'arte. Portare il teatro in ogni luogo fu la caratteristica principale di questo genere teatrale. I commedianti dell'arte partirono dai paesi e dalle città italiane e "invasero" tutta l'Europa sia nelle corti che nei borghi più remoti.

Il nostro territorio si distingue e "brilla" per la bellezza dei suoi borghi. Per la capacità di creare cultura e turismo nei piccoli centri.

MASKA MARKE si propone di ricreare quel legame tra gli abitanti del borgo e "l'arrivo dei comici".

L'arrivo dei comici in un paese era vissuto come un evento straordinario, come una finestra aperta sul mondo. I tempi moderni e le nuove tecnologie hanno cambiato tutto questo, ora il mondo è un'unica grande piazza; ma la magia del teatro ed in particolare un teatro popolare come quello della Commedia dell'Arte può ricreare quell'atmosfera di favola, di esperienza "altra" che vissero un tempo i nostri borghi.

In una settimana si porteranno nel territorio spettacoli di **Commedia dell'Arte**, da offrire agli abitanti e ai turisti del territorio in un clima di scambio e condivisione tra cultura, turismo e gastronomia. Il progetto prevede un workshop residenziale di formazione teatrale **MASKA MATER** condotto da **Claudia Contin Arlecchino** e **Francesco Faccioli**.

Parallelamente si svolgerà un laboratorio dedicato agli allievi della scuola primaria dell'Istituto comprensivo Strampelli, **MASKA FRIKÌ**.

Entrambi i momenti di formazione produrranno una performance con cui gli "studenti" condivideranno la loro esperienza con il borgo ospitante.

Ricreare insomma quel circolo virtuoso tra territorio, arte, gastronomia e spettacolo che può essere chiave di rilancio e di identità dei nostri favolosi borghi e dei suoi abitanti.



**Da lunedì 1 agosto
a sabato 6 agosto 2022**

Comune Castelraimondo: sede operativa. Comune di Gagliole: foresteria. Comuni di Pioraco, Sefro, Fiuminata: spettacoli serali. Direttore artistico del corso: Francesco Faccioli, attore, operatore teatrale e regista. Responsabile dell'organizzazione e della comunicazione: Fabio Macedoni, presidente della Compagnia Teatrale Fabiano Valenti APS.

**WORKSHOP DI FORMAZIONE
MASKA MATER: maschera e territorio
Workshop di formazione e ricerca sulla
Commedia dell'Arte per attori e danzatori
dal 1 al 6 agosto. Docenti: Claudia Contin
Arlecchino e Francesco Faccioli**

PROGRAMMA

Domenica 31 luglio
arrivo e sistemazione iscritti al workshop
nella foresteria di Gagliole

Lunedì 1° agosto
Inizio Workshop MASKA MATER
17,30 ▶ Conferenza "È obbligatorio l'uso
della maschera: mitologia, pedagogia
e animalità di un vaso di pandora"
di Daniele Faccioli

21,00 ▶ Apertura ufficiale del festival
e parata inaugurale; "Pulcinella sulla
luna" di Compagnia Teatrale Accademia
Creativa

Martedì 2 agosto
Workshop MASKA MATER
21,30 ▶ Compagnia Teatrale Accademia
Creativa, "Pulcinella cornuto
immaginario", Gagliole

Mercoledì 3 agosto
Workshop MASKA MATER
21,30 ▶ Teatrolimmagine, "La strana
storia del Dr. Jekyll & Mr. Hyde", Sefro

Giovedì 4 agosto
Workshop MASKA MATER
21,30 ▶ "Né serva né padrona"
Confessione buffa sulle donne, di e con
Claudia Contin Arlecchino, musiche di
Luca Fantinutti, Pioraco

Venerdì 5 agosto
Workshop MASKA MATER
21,30 ▶ APS Il Teatro dei Picari,
"Inganno in maschera", Fiuminata

Sabato 6 agosto
Workshop MASKA MATER
21,30 ▶ Dimostrazione finale
Laboratorio Maskafrikì e workshop
MASKA MATER, Castelraimondo

L'OPINIONE ALL'EPOCA DEL COVID-19

Fine maggio 2022. Kit Kot ha colpito ancora. Sì proprio l'App assurda che ho sul mio telefono nuovo e che mi fa comunicare contro voglia col futuro. Ho provato a disinstallarla, come mi ha spiegato un amico che se ne intende, ma pare che sia un'App di sistema e non si disinstalla... Il mio amico dice che dovrei fare "ruttare" il mio telefono, così ha detto, giuro. Così che poi posso disinstallarla. Ma come si fa a far "ruttare" il proprio telefono, dovrei forse mettergli un dito da qualche parte, in gola per esempio? E dove ce l'ha una gola il telefono?... Gli ho domandato io un po' scherzando e lui mi ha detto che non avevo capito un bel niente e che intendeva la parola "ruttare" con la lettera "o"... Cioè? Ho domandato io. Ti faccio lo *spelling*... Lui. Va bene fammi lo *spelling*... Io. "R" di Ragusa... Lui. "O" di Otranto, "O" di Otranto, "T" di Torino, "T" di Torino, "A" di Ancona, "R" di Roma, "E" di Empoli... Sempre lui.

Ahhh... Io, ROOTTARE... Non RUTTARE... Sempre io. Giusto, bravo! Lui. Devi ROOTTARE il telefono così puoi disinstallare le App di sistema. E come si fa a ROOTTARE il telefono? Io. Breve pausa. Lascia perdere... Lui. Tieniti Kit Kot e non rompere... Sempre lui. Così ho dovuto tenermi Kit Kot.

Sì, d'accordo Kit Kot me lo tengo senza rompere, ma il problema rimane! Anche perché a rompere sono i messaggi che iniziano con "Caro Uomo Antico". Tutti provenienti dal "Caro Postero", in effetti gli unici messaggi che ricevo su Kit Kot... Porca miseria me n'è arrivato uno proprio adesso! ...A proposito, il vero problema è che quando mi arrivano questi messaggi, seppur contro voglia, non riesco a fare a meno di leggerli!

- AhAhAh...

- Ha cominciato il messaggio con una risata... - ho notato subito io.

- AhAhAh... Caro Uomo Antico... A proposito, se lei mi chiama "Caro Postero" io la chiamo "Caro Antenato", ricorda il nostro patto?

- Ma perché lei legge anche fuori dai messaggi di Kit Kot? - ho subito scritto io stupito.

- Sì, certo!

- Sì, certo? ...Mi scusi, pensavo che lei potesse leggere solo all'interno dell'App. - Io posso leggere tutto... AhAhAh.

- Diavolo di un Postero... Cioè Uomo del Futuro! Scusi... - mi sono subito corretto - Lei davvero mi sorprende ogni volta...

Però, lasci che glielo dica, leggere fuori dai messaggi di questa App comunque non è corretto, anzi è proprio contro ogni elementare regola di comportamento.

- Regola di comportamento? ...Ma di cosa parla... AhAhAh.

- E dagli con la risata!... Caro il mio Uomo del Futuro, parlo di Privacy, parlo. E la smetta con le risate che mi urtano!

- Privacy? Ma da noi è abolita da almeno un paio di secoli, vietata! AhAhAh.

- Un paio di secoli? Ma da che tempo mi scrive?

- Sì e glielo vengo a dire proprio a lei... AhAhAh.

- La smetta con queste risate le ho detto! - Ma allora lei, oltre a essere Antico, è anche permaloso?... Le ha proprio tutte! AhAhAh.

- E dagli ancora con le risate!... Senta si sbrighi. Adesso c'ho da fare, cosa voleva dirmi?

- "Voleva"? ... Le voglio dire AhAhAh... Caro Uomo Antico... Voglio dirle che...

Breve pausa.

-... C'avete pure la guerra adesso, e poi dice che non siete sfigati! AhAhAh - e ci ha messo anche tre faccine insulse, quelle che ridono con le lacrime.

- Perché lei che ne sa della guerra? - l'ho sfidato io.

- Io so tutto! Scruto dal futuro, lo ha capito questo, no? AhAhAh - ha risposto lui rimettendoci ancora le tre faccine insulse chiaramente per deridermi.

- E invece lei non sa un bel niente, non è



una guerra, è un'invasione! – l'ho placato subito io.

- Sì, d'accordo ma un'invasione non è forse una guerra?... Mio caro Uomo Antico, noi da qui soppesiamo come stanno le cose, non mi faccia parlare...

- Perché, come stanno le cose caro Uomo-del-Futuro-non-si-sa-di-quando? Parli, parli pure...

- Veda, non se la prenda, ma non posso venirlo a raccontare a lei, non posso raccontarle niente.

- Perché che ci sarebbe di male?

- È vietato!

- Vietato? Ma cosa c'è di male?

- C'è di male che noi non possiamo parlare di futuro agli Antichi come lei... Potreste essere tentati di modificare il passato per influenzare il futuro, capisce? Sarebbe una catastrofe.

- Sì, ma lei parla di passato dal futuro, no? Anzi lei mi chiede di continuo informazioni del mio presente, cioè del suo passato. Quindi se io le chiedo qualcosa di futuro dal passato non ci vedo proprio niente di male, caro il mio Uomo del Futuro!

- Non sia ingenuo, non è la stessa cosa...

- Come non è la stessa cosa, perché voi non potreste essere tentati di modificare il futuro per influenzare il passato?

- Questo è impossibile, lo capisce da solo no?

- "Impossibile" lo dice lei, noi teatranti possiamo!

- Mi sta dicendo che voi teatranti potreste modificare il futuro per influenzare il passato?

- Sì, esattamente, noi teatranti possiamo tutto!

- E come fareste? Sentiamo...

- "Sentiamo"?... Di certo non lo vengo a raccontare a lei, non se la prenda... AhAhAh... E se mi spiega come si mettono le faccine insulse gliele metto anch'io, quelle con le lacrime dal ridere!

- Sì è offeso?

- Neanche per sogno!

- Ho capito, si è offeso. Non se la deve prendere... Il problema è che voi Antichi non dovete sapere niente di Futuro, già vi fate le guerre senza sapere niente, figuriamoci se sapeste qualcosa AhAhAh... - con le tre faccine insulse però oblique questa volta che sono ancora più insulse.

- Lei è proprio un bel tipo sa, Uomo del Futuro? – io piuttosto seccato – ... E allora non mi chieda più niente del passato, né di guerre né di pandemie perché tanto non le rispondo più! Anzi sa cosa

le dico? Mi rincresce molto il suo comportamento, non mi aspettavo che voi Uomini del Futuro foste ficcanasi fino a questo punto!

- E allora io le dico che non mi aspettavo che voi Antichi foste permalosi e attaccabrighe!

- Io attaccabrighe?

- Esattamente!

- Ficcanaso!

- Attaccabrighe!

Pausa.

- Okay, ne vogliamo parlare? – ha chiesto lui.

- No! – ho risposto perentorio io.

- ... Potremmo parlare di teatro?... Vuole?

- No! – ho risposto scrivendo svelto io.

- ... Allora lo vede che è un attaccabrighe?

- ...Allora lo vede che se vuole parlare anche di teatro lei è un vero ficcanaso?

A questo punto mi è venuto un dubbio. Ho fatto una pausa e poi gli ho chiesto a bruciapelo – Scusi, caro il mio Uomo del Futuro, ma lei, con tutte queste domande a vuoto, è forse un teatrante?

Breve pausa.

- Lo vorrei, sì... – e ha messo una faccina triste.

- Lo sapevo! Ecco perché viene qui soprattutto quando sto scrivendo per SCENA.

- Sì, è proprio così, mi ha beccato!

- Ma perché, scusi, da voi non ci sono pubblicazioni come SCENA?

- No.

- Sono vietate?

- Sì.

- Interessante... Allora non siamo sfigati solo noi Antichi. – ho scritto piuttosto soddisfatto io.

- È vero purtroppo, in un certo senso siamo sfigati anche noi qui nel futuro.

- Che "certo senso"! Siete sfigati pure voi, punto e basta!

- Non infierisca, mi dica invece di cosa scriverà questa volta. Ha visto qualche spettacolo?

- No purtroppo. Gli spettacoli non sono ancora numerosi come prima della pandemia.

- E di cosa parlerà allora?

- Di cosa parlerò? Di niente perché lo spazio è finito.

- Come finito?

- Finito!... Abbiamo usato tutto lo spazio per litigare, la prossima volta stia zitto. Anzi no, la prossima volta mi parli del teatro del futuro, potremmo influenzarci costruttivamente a vicenda.

- Non credo.

- Perché?

- Il teatro qui nel futuro è vietato.

- Ah sì? Lo vede allora che voi siete molto più sfigati di noi? Caro il mio Ficcanaso del Futuro... AhAhAh.

- Sì ha proprio ragione, caro Attaccabrighe Antico. È meglio però se ci salutiamo adesso... Quindi come dite voi... A subito! – e c'ha messo di nuovo una faccina triste.

- Macché "a subito", a presto!... Noi diciamo "a presto" ...AhAhAh. Non sa proprio niente!

- Scusi. "A presto" allora, caro Attaccabrighe Antico – e ha messo un cuoricino rosso stavolta.

- Sì, a presto! Caro Ficcanaso del Futuro! ... Cuoricino rosso – ho scritto io un poco commosso, non sapendo come mettere l'icona "cuoricino rosso".

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 "Aiatami, aiuto, aiutami" viene rappresentata al Teatro Sette di Roma. Nel 2002 la tragicommedia "Isole" viene rappresentata al Theater Im Keller di Graz. Nel 2004 la tragicommedia "Quartetto blues" viene rappresentata al Festival delle Nazioni di Città di Castello. Nel 2005 scrive la tragicommedia "Etruschi!". Nel 2008 è organizzatore per il Todi Arte Festival. Nel 2011 cura l'elaborazione drammaturgica dello spettacolo "Discovering Pasolini Appuntati da un film mai nato" coprodotto da La MaMa E.T.C. di New York e La MaMa Umbria International di Spoleto, regia di Andrea Paciotti, rappresentato al Teatro della Pergola di Firenze nell'ambito del programma "Il Teatro Italiano nel Mondo" realizzato da Maurizio Scaparro. Nel 2012 traduce ed elabora per la scena il racconto "The Test" (L'Esame) di Richard Matheson, prodotto dall'Associazione Culturale "Eunice" di Perugia, regia di Andrea Paciotti. Attualmente alterna il lavoro di insegnante, attore, organizzatore teatrale e drammaturgo.

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

IL CONVEGNO

ASSOCIAZIONE CULTURALE PICCOLA RIBALTA APS

Segni. Magdalo Mussio e Ugo Betti

Auditorium Andrea Bocelli • Accademia della Musica "Franco Corelli"

CAMERINO 9 GIUGNO 2022

Spettacolo Teatrale "Corruzione al Palazzo di Giustizia"

Auditorium Benedetto XIII • Località Colle Paradiso CAMERINO 10 GIUGNO 2022

Parlare di Ugo Betti nella città che gli ha dato i natali – ma che soprattutto è presenza costante nella sua produzione – dovrebbe essere la normalità a Camerino e invece il velo di oblio calato su questo autore lo avvolge anche nei suoi luoghi.

Un premio a lui dedicato, che prende le mosse nel 1963, dieci anni dopo la sua morte, è arrivato oggi alla XVIII edizione, dimostrando l'incostanza nella sua organizzazione.

Le sue opere sono pressoché introvabili, eppure sono state tradotte in quasi tutte le lingue del mondo. Speriamo solo che il prossimo anno, quando i testi diverranno patrimonio di pubblico dominio, possa esserci una inversione di rotta.

I suoi drammi, rappresentati nei più importanti teatri del Paese, in Europa e fuori da questi confini, ottenendo grandi successi, sono praticamente scomparsi dai cartelloni, soprattutto italiani.

«*La si vede quasi con meraviglia*», scrive Betti di Camerino nell'articolo pubblicato sulla Gazzetta del Popolo del 14 agosto 1934 e ripreso poi dal settimanale locale. La stessa meraviglia che si prova oggi nel notare la scarsa attenzione a lui riservata, su tutti i fronti.

Una due giorni a lui dedicata proprio a Camerino è quindi un bel segnale ed è successo in occasione del momento conclusivo del "Premio Ugo Betti per la drammaturgia" 2022.

"Segni. Magdalo Mussio e Ugo Betti" è stato il tema del convegno ospitato nell'Auditorium Andrea Bocelli dell'Accademia della musica "Franco Corelli" nel pomeriggio di giovedì 9 giugno. Due intellettuali ed artisti che, pur in epoche e in ambiti diversi, nel proprio lavoro esistenziale hanno esaltato il valore della parola e del simbolo. Le scenografie di "Corruzione al Palazzo di Giustizia", realizzate all'architetto e scenografo Luigi Ciucci, presidente della Compagnia Teatrale PICCOLA RIBALTA di Civitanova Marche APS, declinando in negativo i disegni di Mussio, hanno suggellato l'incontro del pensiero dei due artisti. Il tributo a Betti di Pierfrancesco Giannangeli e il ricordo di Mussio dell'allievo Benito Leonori, entrambi docenti presso l'Accademia Belle Arti di Macerata, l'intervento di Giuseppe De Rosa, direttore del Centro studi teatrali e letterari Ugo Betti e l'analisi di Flavio Cipriani, direttore del Centro studi UILT, sono stati coordinati da Antonio Sterpi, direttore artistico della PICCOLA RIBALTA.

The poster is a vertical layout with a dark background and white text. At the top, it features logos for the organizing institutions: the Piccola Ribalta APS, the City of Camerino, the University of Camerino (UNICAM), and the UILT. Below the logos, the text reads: "L'ASSOCIAZIONE CULTURALE PICCOLA RIBALTA APS con il Patrocinio di Città di Camerino U. I. L. T. - Marche e Centro studi U. I. L. T. Nazionale UNICAM - Università degli Studi di Camerino organizza". The main title of the event is "Il Convegno 'Segni. Magdalo Mussio e Ugo Betti'", followed by the location "Auditorium Andrea Bocelli - Accademia della Musica 'Franco Corelli' Via Emilio Savonanzi - Camerino" and the date "Giovedì 9 giugno 2022 - ore 17". The speakers are listed as "Relatori: Avv. Giuseppe De Rosa - Direttore del Centro Studi Teatrali e Letterari Ugo Betti di Camerino, Prof. Pierfrancesco Giannangeli - Docente presso l'Accademia Belle Arti di Macerata, Arch. Luigi Ciucci - Scenografo diplomato presso l'Accademia Belle Arti di Macerata, Dott. Flavio Cipriani - Direttore del Centro Studi U. I. L. T.". Below this, the theatrical performance is advertised: "Lo Spettacolo Teatrale 'Corruzione al Palazzo di Giustizia' di Ugo Betti", directed by Antonio Sterpi, at the "Auditorium Benedetto XIII Località Colle Paradiso - Camerino" on "Venerdì 10 giugno 2022 - ore 21". The cast and crew are listed: "Personaggi ed interpreti: CUST - Antonio Sterpi, CROZ - Luigi Ciucci, ERZI - Alessio Oreplanesi, PERSIUS - Rita Trobbiani, ELENA - Teresa Belvederesi"; "Scenografia Luigi Ciucci"; "Tecnici: Gianluca Marziali - Audio, Mattia Marziali - Luci". At the bottom right, there is a circular graphic containing contact information: "PRENOTAZIONI ATTRAVERSO IL SITO O PER EMAIL: www.comune.camerino.mc.it nella sezione Eventi 'Corruzione al Palazzo di Giustizia' cultura@comune.camerino.mc.it".

Venerdì 10 giugno 2022 lo stesso Auditorium Bocelli ha ospitato l'ultimo atto del "Premio Ugo Betti per la drammaturgia", organizzato dal Centro studi teatrali e letterari Ugo Betti del Comune di Camerino con il patrocinio dell'Università di Camerino.

"Un quarto di secolo" di Alfonso D'Agostino, autore di Milano, ha trionfato sui 27 testi che hanno partecipato affrontando il

tema scelto per questa edizione: "Teatro e giustizia: la responsabilità, la colpa, il perdono" e che sono stati valutati dalla giuria composta da Pierfrancesco Giannangeli, docente di Storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Macerata, Vincenzo Luzi, magistrato a riposo, cultore di studi letterari, Massimo Marino, saggista, storico, giornalista e critico teatrale e Marco De Marinis, presidente, già ordinario di Discipline teatrali nel Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

«"Un quarto di secolo" – si legge nella motivazione – è una vicenda distopica, che si svolge in un luogo e in un tempo imprecisati (e tuttavia in epoca postpandemica, dove sono i pro-vax ad essere diventati fuorilegge), capace di aprire uno squarcio livido su di un mondo governato dalla dittatura dei "cattivi", i quali rovesciano l'etica comune per fornire solide fondamenta a uno Stato in cui il cittadino è visto come un impedimento al raggiungimento degli obiettivi stabiliti dal burocratico governo dei pochi e malvagi».

Segnalati i testi "Petru – Processo in città con vista mare" di Antonio Basile, autore di Bacoli (NA) e "Per alzata di mano" di Fabio Sicari di Bergamo.

Il Commissario straordinario della città di Camerino, Paolo De Biagi, ha sottolineato l'attenzione costante di Camerino per le iniziative culturali anche in un periodo di grandi difficoltà dovuto al terremoto prima e alla pandemia dopo, mentre Carla Carotenuto, docente di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Macerata e componente del Centro studi insieme ad Angela Amici e a Donatella Pazzelli con funzioni di segretaria, ha parlato dell'aspetto narrativo di "Corruzione al Palazzo di Giustizia", forse il dramma più famoso dell'autore rappresentato in serata proprio dalla Compagnia Teatrale Piccola Ribalta, con la regia di Antonio Sterpi.

Nell'ambito della cerimonia di premiazione il M^o Vincenzo Correnti, direttore artistico dell'Istituto musicale "Nelio Biondi" e clarinettista di chiara fama, ha eseguito, di Nino Rota, la suite per "Spiritismo nell'antica casa".

Infine la consegna del "Premio alla carriera" a due signore del teatro, Marzia Ubaldi e Emanuela Moschin, che hanno regalato al pubblico un sublime momento di spettacolo interpretando un brano di "Delitto all'isola delle capre" di Ugo Betti. Gastone Moschin firmò la regia di un capolavoro che debuttò al teatro "Argentina" di Roma il 16 dicembre 1992 per poi toccare i più importanti palcoscenici italiani. Nella tournée 1992-1993 Gastone Moschin interpretava il ruolo dello "straniero" Angelo, Marzia Ubaldi era Agata ed Emanuela Moschin era Silvia e, oggi come allora, le due attrici hanno saputo trasmettere forti emozioni.

La seconda giornata ha avuto la degna conclusione nell'Auditorium Benedetto XIII dove la Compagnia Teatrale Piccola Ribalta ha appunto messo in scena l'opera più conosciuta di Ugo Betti, "Corruzione al Palazzo di Giustizia", con la regia di Antonio Sterpi.

L'adattamento e la riduzione, curati dal regista, hanno lasciato l'anima del testo bettiano liberandolo dagli orpelli che lo hanno spesso reso un dramma per così dire impegnativo. L'ambientazione, soffocante in altri allestimenti, con l'intuizione di Ciucci di realizzare le scenografie ribaltando il bianco e il nero dei tratti di Mussio, è essenziale e per certi aspetti abbagliante se paragonata al buio dei personaggi che frequentano il palazzo dove si dovrebbe praticare la giustizia. L'attualità del testo è disarmante: il raggiungimento dei propri scopi, ieri come oggi e come lo sarà purtroppo in questo strano Paese, giustifica ogni

nefandezza, come il gettare fango su un padre che inevitabilmente va ad insozzare anche un'anima candida come quella di Elena. Il potere che inebria, il potere che diventa unica ragione di vita, il potere che passa sopra tutto e tutti. Non ci andrà mai Cust a raccontare la verità al supervisore, soprattutto dopo aver raggiunto l'agognata promozione. Noi lo sappiamo, Betti lo sa, ma come spesso accade nei suoi drammi lui non riesce ad essere coraggioso fino in fondo... La PICCOLA RIBALTA, invece, c'è riuscita, concentrando l'attenzione sui personaggi anche fisicamente assenti dalla scena, inserendo un giudice donna, rendendo il linguaggio dell'opera moderno e al contempo imponendo un ritmo recitativo incalzante e più vicino ai nostri tempi, ma soprattutto lasciando sospesa l'intenzione del giudice corrotto di raccontare tutta la verità.

DONATELLA PAZZELLI



▲ Da sinistra Donatella Pazzelli, Giuseppe De Rosa, Antonio Sterpi, Rita Trobbiani, Luigi Ciucci e Quinto Romagnoli

RELATORI

► Avv. Giuseppe De Rosa

Direttore del Centro Studi Teatrali e Letterari Ugo Betti di Camerino

Betti, il diritto, la rivoluzione

Una delle tante consapevolezza drammatiche di Ugo Betti fu quella dell'impossibilità della legge di essere anche giustizia. "Frana allo scalo nord" in particolare, e anche "Corruzione al palazzo di giustizia", ci presenta situazioni in cui l'osservanza della legge formale si risolve unicamente in un atto ingiusto nei confronti dell'uomo. Una sensibilità tutta particolare, questa, dovuta sì alla religiosità – per alcuni versi atipica, ma non per questo meno profonda – del Betti, ma anche alla sua formazione giuridica e alla sua carriera nella magistratura.

Non sempre l'uomo di legge riesce ad abbandonare i rigorosi limiti in cui lo pone lo studio di una materia che egli talvolta presuntuosamente definisce scientifica: limiti che peraltro circoscrivono una materia fredda, qualora non ci si renda conto della tremenda responsabilità del giurista, di quello che significa "giudicare un altro uomo". «È una domanda da giorno del giudizio», affermava il grande Salvatore Satta – studioso di diritto processuale civile – dai cui romanzi postumi "Il giorno del

giudizio” e “De profundis” tale problematica emerge con vigore raramente riscontrabile in questo mito che chiamano Novecento letterario.

Betti si laurea in Giurisprudenza presso l’università di Parma con una tesi in Filosofia del diritto, relatore il prof. Alessandro Levi, dal titolo “Il diritto e la rivoluzione”, il 29 maggio 1914. Si tratta di una tesi di carattere non esclusivamente giuridico, nella quale prevalgono citazioni letterarie, filosofiche e storiche, spesso senza i necessari nessi con il diritto. Secondo il Betti della tesi di laurea, il diritto e lo Stato rappresentano la tutela delle ineguaglianze sociali: quando le ineguaglianze saranno parificate il diritto e lo Stato cesseranno di esistere.

Nella sua dissertazione Betti esordisce affermando che «è l’egoismo la sostanza unica e fondamentale e che in ogni azione umana quello che prevale è l’interesse». In un rapido excursus attraverso la storia egli si sofferma sull’epoca precristiana, quando a prevalere è la forza delle armi; passando all’era cristiana egli già vede, con l’editto di Costantino, il tradimento della Chiesa, che diventa struttura burocratica, ora in lotta, ora d’accordo con lo Stato, ma sempre sullo stesso piano; grande ammirazione suscita in lui la rivoluzione borghese, vista come primato dell’individualismo, di una specie di anarchia in cui quello che conta è la capacità di realizzarsi del singolo; la borghesia, tuttavia, sarà messa in crisi dal capitalismo, dove prevarrà non più il singolo uomo, ma il capitale; l’ultimo stadio, che deve ancora venire, è quello di una rivoluzione insieme proletaria e nazionalistica, sull’orma di quella borghese del 1789: «Quando il diritto collimerà con l’intento egoistico di tutti, vale a dire quando l’interesse dei più combacerà con l’interesse universale, allora il diritto sarà spontaneamente seguito e lo Stato avrà esaurito la sua funzione».

Una tesi in più punti verbalmente violenta, dove si loda la legge del più forte, l’interesse personale e del gruppo: «La necessità e la causalità sono le sole categorie che il nostro spirito possiede»; emergono anche certe suggestioni sociologiche e penalistiche secondo le quali il delinquente è tale solo perché appartiene a una minoranza sociale (emarginazione); accuse anche alla Chiesa, in qualche punto attenuate dall’affermazione che il suo messaggio poteva «contenere il germe d’un rinnovamento universale», ma presto contraddetta da tanta ironia sui derelitti, sulla beneficenza, su «una comunità di persone perbene».

L’originalità della tesi, gli studi che le sono sottintesi – anche se non sempre di pieno rigore, un linguaggio che già lascia intravedere uno scrittore di grandi capacità, certe frasi con le quali si concludono i brevi periodi («Guardare al di là di una barriera è come averla abbattuta») e che indicano notevole forza di sintesi, l’anti-accademismo dell’elaborato, non compensano un pensiero in cui la riflessione troppo rapida vince sulla meditazione. Ma il Betti ventitreenne non poteva non subire il fascino della decadenza dannunziana, di Nietzsche, della Parma rossa e del Mussolini rivoluzionario socialista.

Quanto tutto sarà diverso nell’opera del Betti maturo non è neanche da accennare. Alla forza dell’istinto si sostituirà quella dello spirito, della meditazione, della sofferenza, della poesia. Bene e male avranno un loro posto nella storia «lottando fino all’alba». È questo il Betti che preferiamo, è questo il Betti che abbiamo sempre conosciuto. La sua tesi di laurea, in fondo, la accettiamo senza pregiudizi perché, per uno di quei paradossi di cui è ricca la vita di un uomo, nulla può impedire di contraddirci.

► Prof. Pierfrancesco Giannangeli

Docente presso l’Accademia Belle Arti di Macerata

In un passaggio molto bello di un testo purtroppo oggi poco frequentato dai teatranti, “L’Arte della Commedia”, Eduardo De Filippo mette in bocca a uno dei personaggi una folgorante descrizione dell’autore dei testi per il teatro. «L’autore riconosciuto per tale – scrive Eduardo – entra dalla porta del palcoscenico ed esce insieme al pubblico a braccetto, da quella della platea. I male intenzionati, entrano dalla porta del palcoscenico e dalla stessa porta escono, e di corsa vanno fino a casa loro e si chiudono dentro e non escono più».

Non c’è dubbio che l’autore Ugo Betti non sia un male intenzionato, quanto piuttosto uno dei più raffinati conoscitori delle regole del palcoscenico – leggi scritte, ma soprattutto praticate – il cui utilizzo è evidente nelle sue opere.

Dunque, Betti è uno di quelli che dapprima si mette a disposizione degli attori (e dei registi che li guidano) e così facendo diventa complice del pubblico. I suoi sono testi che, a distanza di anni dalla loro composizione, sanno interrogare gli spettatori contemporanei, perché restituiscono un’indagine sull’essere uomo in una comunità, e proprio per questo motivo, dapprima, coinvolgono in un gioco di specchi coloro che li mettono in scena.

“Corruzione al Palazzo di Giustizia”, riconosciuto come il suo capolavoro, con l’umanità varia e repellente – tranne la nobile figura di Elena – che propone, con le linearità e le contraddizioni insite nel testo, ne è un esempio chiaro e continuamente rinnovabile nelle forme dello spettacolo. È così che un testo diventa un classico e come tale si rivolge al pubblico di ogni tempo.

► Arch. Luigi Ciucci

Scenografo diplomato presso l’Accademia Belle Arti di Macerata

Magdalo Mussio, la sua arte tra segni, parole e immagini

Note di scenografia:

Tragedia della giustizia e del potere, la forza evocativa dell’essenziale parola di Betti che sonda con lucido disincanto i rapporti tra magistratura e politica, diritto e dignità umana.

Quale occasione migliore per celebrare nella scenografia un artista che ha fatto delle parole l’essenza della sua arte: **Magdalo Mussio** (Volterra, 1925 – Civitanova Marche, 2006) sul finire degli anni ‘70 docente all’Accademia Belle Arti di Macerata – Cattedra: Tecnica dell’incisione. Nel suo lavoro si è dedicato a collegare, connettere e a far vivere assieme le parole, i segni e le immagini. L’uso dei bianchi e neri perché collegati alla parola scritta. La sua opera, un complesso di opere che dialogano fra loro e dialogano anche con noi. Così ho cercato di cogliere attraverso la raffigurazione delle parole l’anima del dramma. Viviamo in un’epoca dove le parole cominciano a perdere il loro significato. Parliamo molto spesso per assonanze, senza capire che dietro ogni parola c’è una sensazione, uno stato d’animo, un significato. La parola è una stimmata, lascia tracce, la parola ha un’anima. Ne nasce una scenografia dove la notte degli archivi, degli scaffali, delle attese, dei documenti riempie i dialoghi del dramma. Nella speranza di avere realizzato un perfetto equilibrio fra realismo e metafisica.

Note biografiche:

Magdalo Mussio (Volterra, 1925 – Civitanova Marche, 2006) si forma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze e nel disegno d'animazione in Canada, con Norman McLaren. Dall'incontro tra la "grafica animata" e le arti visive nasce l'interesse per la relazione tra scrittura e figurazione, che segna tutto il suo percorso artistico. Dopo l'esordio nel 1955, con una mostra presentata da Giuseppe Ungaretti, alla Galleria "L'Indiano" di Firenze, poi portata a Parigi. nei primi anni Sessanta diventa redattore capo di "Marcatré", rivista legata al Gruppo '63. Protagonista dell'avanguardia verbovisiva, investe la sua vena creativa in opere grafiche e pittoriche, libri d'artista, film d'animazione e scenografie. Nei primi anni Settanta si trasferisce nelle Marche, dove affianca l'attività di responsabile editoriale della Nuova Foglio all'insegnamento di Tecniche dell'Incisione presso l'Accademia di Belle Arti di Macerata. La sua lunga carriera è ricca di numerosi riconoscimenti e importanti esposizioni da New York a Tokyo, Montreal, Sidney, Parigi, Milano, Roma, Genova e molte altre città. "I poemi visivi" di Magdalo Mussio – come li chiama Gillo Dorfles – sono esposti al Finch Museum di New York ("Italian VisualPoetry"), al Centre Pompidou di Parigi ("Identità Italiane: l'Art in Italie depuis 1959") e in altre prestigiose gallerie italiane. Marchigiano d'adozione. Tra gli interpreti più incisivi e autorevoli della neoavanguardia, Magdalo Mussio ha segnato con impronta indelebile il panorama culturale del nostro Paese grazie alle sue avventure letterarie ed editoriali, svolte in sintonia con la pratica artistica e puntualmente sedimentate nel lungo magistero svolto all'Accademia di Belle Arti di Macerata, le cui tracce sono facilmente ravvisabili in alcuni suoi allievi, oggi artisti emergenti. Radicato nelle culture europee degli anni '60, Magdalo Mussio è stato uno dei principali esponenti dell'arte verbo-visuale che ha abbracciato poesia, pittura, musica, arte tipografica e tecnica cinematografica in una esplorazione senza confini spesso debordante in territori sconosciuti e portata avanti costantemente fino alla fine.

Il 2 aprile 1967, Magdalo Mussio annotava nel suo libro-catalogo "Scritture" questo commento: «*Quello che amo di più è un libro aperto alla pagina sbagliata*». Come ha scritto Giorgio Bassi questa affermazione è più utile di molte critiche per affermare il senso della poetica mussiana. Un modo di procedere e pensare in cui non è possibile distinguere nettamente tra grafica e pittura, scrittura e meditazione visiva. La frase di Mussio restituisce all'errore una sua precisa dignità. L'errore spiazza il punto di vista, oltrepassa le certezze offrendo nuove prospettive. Andare oltre allo sbaglio significa cercare in esso un segno creativo per avventurarsi alla scoperta di nuovi percorsi di conoscenza. Magdalo Mussio aveva uno «*speciale rapporto con l'errore*» come ha scritto Antonello Tolve nel testo "Magdalo Mussio. Alla ricerca della parola dimenticata". Un rapporto che lo induce alla deriva, ad un incessante vagabondaggio, fino a quando in lui si accende la scintilla dell'ispirazione poetica e artistica. Da quella frase sono passati cinquant'anni e oggi, che l'estetica dell'errore nell'arte digitale è dilagante ed è uno dei temi più analizzati, le sue opere si pongono come «*pagine sbagliate*» con un'apparente e sorprendente verità. Intendiamoci, non si tratta di imperfezione tecnica ma di qualcosa che si svincola dalle forme convenzionali risalendo all'origine, alla ricerca dell'errore perfetto. L'indagine di Mussio è stata un'esplorazione senza confini, caratterizzata da una gestualità disinvolta e funambolica, che fissava pensieri, catturava parole e immagini per conservarli in note e appunti.

«I segni possono essere lettere o filastrocche, ma anche tratti del tutto asemantici e proprio per questo caricabili d'un significato più misterioso: quello che ogni singolo spettatore gli vorrà attribuire, così da rendere ogni «poema visivo» – come sempre dovrebbe essere per tutte le opere d'arte – l'incontro tra l'immaginario dell'artista e quello del fruitore». (Gillo Dorfles, *Magdalo Mussio: Il filo d'un discorso pittorico*, 2000)

► **Dott. Flavio Cipriani**

Direttore del Centro Studi UILT

Interferenze tra teatro e le altre discipline artistiche

Vorrei velocemente introdurre con un richiamo alla eziologia del termine *interferenza*: «*effetto di sovrapposizione di due fenomeni della stessa natura con possibilità di sommarsi o di elidersi*». Ma ancora: «*sovrapposizione di idee/attività tra loro estranee che si intralciano reciprocamente*». In questa disamina *interferenza* come «*incontro e confronto di possibilità e sinergia*».

Il rapporto *teatro* con le altre discipline artistiche, pur rappresentando una argomentazione che può apparire scontata, vive della considerazione che il teatro nella sua storia ha avuto le difficoltà che conosciamo, per essere definito come un'arte e di conseguenza come *artisti* coloro che frequentino tale situazione.

Il teatro ha frequentato sin dai suoi primordi quel sopra citato significato dato al termine *interferenza*, che si concretizza in quella definizione specifica del fenomeno data dall'antropologia teatrale che studia «*l'essere umano in fase di rappresentazione*». Così, si sono incontrate diverse modalità nel rappresentarsi, dal gesto alla danza, al suono, alla oralità, quando non ancora era presente la parola. Ma ancora – focalizzando solamente alcune situazioni storiche – la *tragedia greca*, dove si incontrano momenti di arti diverse che agiscono in sinergia assoluta: la danza, il gesto, la musica, la parola, lo spazio scenico. Solamente per indicare altre situazioni diverse, ma significative – rispetto alla teoria che stiamo frequentando e che serviranno ad accompagnarci verso quello che rappresenterà un punto di arrivo rispetto alla nostra problematica – citiamo la *Commedia dell'Arte*, in cui diverse discipline confluiscono in un corpo teatrale, quello dei comici della commedia all'improvviso, ed ancora il melodramma con il suo «*recitar cantando*».

Ma allora, quale argomentazione ci potrebbe aiutare a chiarire alcuni passaggi essenziali, da cui poi poter affermare che sia possibile che si concretizzi questo incontro tra le varie discipline artistiche che agiscano in sinergia ed armonia?

Vorrei riportare l'attenzione a quel movimento che agì per includere il teatro nel novero delle opere di arte – e cioè il '900 teatrale, con la riscoperta del corpo, la ridefinizione del concetto di drammaturgia riformulato come «*composizione di diverse drammaturgie*», quando sino ad allora il termine *drammaturgia* era solamente riservato alla prima creazione, la scrittura del drammaturgo.

Con l'innovazione che deriva da questo *ri-pensamento* che si definisce anche *ri-scoperta* del corpo, emerge un interesse sempre più presente verso le altre drammaturgie, quella dell'attore, dello spazio scenico, dello spazio-luce, dello spazio sonoro e

quella del regista, che si concretizzano in quella che viene definita *scrittura di scena*, cioè quell'atto di comporre in scena praticando in sinergia quelle drammaturgie indicate, compreso il testo drammatico visto in una nuova luce come «una parte del tutto e non la parte del tutto».

Come vedete ci stiamo muovendo verso quella che possiamo chiamare modernità, ma che definirei innovazione, praticando quella strada che ci ha condotto a frequentare nella contemporaneità – sulla scia dell'innovazione del '900 teatrale, così viene definito quel movimento – una linea di modernità che ci parla di teatro *post drammatico* e teatro *post post drammatico* ma anche delle teorie che riguardano la performance.

In questo contesto, che valorizza la definizione di *interferenza* come incontro e momento sinergico ed inclusivo delle varie discipline artistiche, importante nei primi anni del '900 l'opera di **Adolphe Appia**: attore, musica e scena.

Certamente in quel contesto un'opera innovativa, che rompeva con convinzioni stratificate e calcificate che non avevano memoria di un passato importante, quella classicità che, in una semplice definizione, si potrebbe includere nella indicazione di teatro *pre drammatico*.

In una prima parte Appia indica e definisce il concetto di «*belle arti*», ed indica quelle arti definite tali. La considerazione iniziale è quella che il teatro sino a quella riflessione non è incluso nella definizione di *belle arti*. Continua poi nel percorso che avvicinerà il teatro alla definizione di *opera di arte* ed ancora più specificamente di annoverare l'arte drammatica alle altre definite *belle arti*.

Lo studio continua con una riflessione pragmatica che vuole affermare come l'arte drammatica non solo possa esistere con le altre forme definite «*belle arti*», ma come possa includerle e convivere e come possa essere definita peculiarmente «*opera di arte vivente*».

«*Opera di arte vivente*» – questa è la unicità del teatro, dove agiscono carne, ossa e sangue. Ma allora si inserisce una domanda che sembra irrisolvibile: mentre nel novero delle *belle arti* esistono *arti mobili* (il teatro e la danza) le altre arti che appaiono *immobili* (la scrittura, la pittura ed anche la scultura), come possono interagire sinergicamente con le altre?

La riflessione di Appia è geniale e profonda: il concetto che le può accomunare e farle interagire è il *movimento*.

Il teatro vive di movimento, di tutto il corpo e soprattutto dello sguardo, l'etimologia della parola teatro è *guardare – teao mai* – entra in gioco costantemente lo sguardo emanato dal performer verso lo spettatore, che poi rimanda creato da quello sguardo il suo sguardo, formulato in pensiero ed immaginazione. C'è un'altra definizione che colpisce riguardo al teatro e che parla sempre dello sguardo. *Teastomai* – vuol dire *guardare a bocca spalancata*. Che definisce lo stupore delle visioni emanate attraverso lo sguardo, che quindi crea movimento, che anzi è movimento. Quelle arti definite *immobili*, che sembrano non accedere al movimento, vivono di questo concetto di movimento che è sguardo, che è emanazione. Questo succede davanti ad un quadro, o ad una scultura, che sembrano vivere nell'immobilità ma che vivono in movimento per emanazione di emozioni e sentimenti.

Le neuroscienze hanno confermato questo contatto diretto di situazioni, che muovono all'unisono parti uguali di sistemi nervosi in esseri umani diversi.

Quello che esce attraverso lo sguardo da un quadro, da una scultura, da uno scritto, da un'opera poetica, è una emanazione della stessa opera che colpisce con un suo movimento, che coinvolge ed accomuna chi lo guarda o lo esperisce.

Tutte le arti hanno la possibilità di convivere in esistenza sinergica, ed anzi in una loro combinazione compositiva sinergica ed armoniosa ci aiutano a comprendere, soprattutto a teatro, quel concetto di composizione drammaturgica che viene messo in atto nella scrittura di scena, ed anche in teorie ancora più moderne come nelle teorie degli studi sulla performance, dove sicuramente agisce una interazione delle varie arti che mantengono in ogni caso la propria peculiarità estetica, ma che si uniscono in un tutt'uno nell'atto performativo.

Ci siamo soffermati in quel momento in cui si è verificata riguardo alla definizione del termine *drammaturgia* una riformulazione del significato del termine – che ha iniziato quel processo lento ma progressivo che ha permesso di annoverare il teatro nella definizione «*di opera di arte*» – ed in questo movimento ritorna sempre un'altra importante definizione concettuale: «*molteplicità*», specifico e condiviso all'interno di quella definizione «*opera di arte*», con una presenza continuamente verificabile attuata in letteratura-musica-danza-scultura-

pittura, ma che include strettamente anche il teatro, che condivide con questo concetto la *molteplicità* (un altro essenziale, la *simultaneità*).

A questo proposito alcune riflessioni autorevoli. Le «Lezioni americane» di Italo Calvino, con una riflessione profonda sulla *molteplicità*: «*realtà concepita in modo diverso come multipla di se stessa*». Ma ancora Luigi Pirandello: «*ogni cosa, ogni persona è una e tante insieme*».

Nella sua quinta lezione, Calvino si occupa della *molteplicità*, partendo da uno specifico letterario sicuramente. Citando Gadda come esempio, ma poi allargando il discorso ad una riflessione generalizzata all'arte ed alla vita, e lo conferma con una convinzione: «*non è più possibile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima*». Lo stesso Calvino in alcuni suoi famosi romanzi frequenta tale concetto, vedi «Il castello dei destini incrociati», dove da un elemento in comune, un mazzo di tarocchi, emergono *molteplicità* di narrazioni.

Per una riflessione comune: il mondo assume le sembianze di una rete di interazioni.

La *molteplicità* quindi non come qualcosa che minaccia di limitare o condizionare, ma come una opportunità che la avvicina al concetto di *interazione* in quel modo pensato, quella opportunità che ci consente di osservare l'oggetto di studio sotto diversi punti di vista, in più volti, più lati, la *molteplicità* allarga gli orizzonti introducendoci una infinità di possibilità.

In questo senso e significato quella terminologia iniziale con cui volevo delineare la definizione di *interferenza* risulta vicino a quello di *interazione*, sottolineando il valore di incontro e confronto, e possibilità di sinergie che risulta da quel significato dato in quella introduzione.

Al termine della quinta lezione americana, scrive Calvino: «*Qualcuno potrà obiettare che più l'opera di arte tende alla moltiplicazione dei possibili più si allontana da quell'unicum che è il self di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo io, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria di esperienze, di informazioni, di letture, di immaginazione? Ogni vita è una biblioteca, un inventario di oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili*».

Lo spettacolo

"Corruzione al Palazzo di Giustizia" è un dramma teatrale di straordinaria potenza ed uno dei più significativi del teatro italiano contemporaneo, scritto da **Ugo Betti** nel 1944 e rappresentato per la prima volta nel 1949 nel Teatro delle Arti in Roma.

È ritenuto il capolavoro di Ugo Betti (Camerino, 1892 – Roma, 1953) ed è uno fra i testi più significativi del teatro italiano contemporaneo.

L'ambizione di potere, la lotta senza quartiere per la carriera nell'angusto, soffocante ambiente della burocrazia, l'incertezza morale di uomini avvezzi ad amministrare la giustizia senza più credere in essa, la tragedia della giovinezza innocente travolta in quel clima disumano, l'allucinante vicenda del perverso che alla fine, comprende l'estrema vanità del suo successo crudele: questi gli elementi drammatici che si intrecciano e si scontrano con eccezionale potenza in questo altissimo dramma, colmo di tutte le inquietudini d'oggi e insieme simbolo della nostra crisi morale.

Personaggi e interpreti

CUST **Antonio Sterpi** • CROZ **Luigi Ciucci**
• ERZI **Alessio Orpianesi** • PERSIUS **Rita Trobbiani** • ELENA **Teresa Belvederesi**

Luci e Fonica: Mattia e Gianluca Marziali

Musiche ed effetti sonori: registrati c/o la scuola di musica MUSICAINSIEME di Samuele Dutto

Regia di Antonio Sterpi

PICCOLA RIBALTA APS

Civitanova Marche (MC)



"Corruzione al Palazzo di Giustizia" è un testo che ho sempre amato. Avevo fatto parte del cast artistico quando, nel 1987, fu messo in scena dalla Compagnia Oresta Calabresi di Macerata, a quel tempo diretta dal maestro Ugo Giannangeli. Sono passati molti anni da allora, ma l'attualità del testo è rimasta inalterata (basti pensare alle ultime vicende che hanno scosso la magistratura italiana). Ho deciso quindi di riportare in scena questo capolavoro ed onorare così il nostro conterraneo che, da magistrato, conosceva perfettamente l'ambiente in cui i suoi personaggi vivono il loro dramma. Uno dei temi che l'autore affronta e che mi ha particolarmente interessato è quello di come porsi di fronte alla nostra coscienza. La sete di potere, il successo raggiunto a tutti i costi, l'esaltazione dell'io, riescono a corrodere la nostra anima che, sovraccarica di pesi vorrebbe ritor-

nare ad essere leggera. Ma liberarsi dai propri pesi diventa un'operazione quasi impossibile perché ciò comporterebbe la rinuncia ad uno status di prestigio ottenuto senza remore.

In questo lavoro, etichettato come "teatro di parola" si esalta appunto il valore della lingua in un momento in cui la parola risulta accantonata e bistrattata, ridotta a chiacchiericcio, slang, soliloquio compulsivo. Alcuni adattamenti, tra i quali la scelta di posporre l'azione scenica a metà degli anni '60 (adottata per rendere meno vetusto il linguaggio) e il focalizzare l'attenzione sui personaggi per me essenziali, non hanno minimamente scalfito la forza di questo dramma che, spero, non mancherà di emozionare il pubblico presente in sala.

ANTONIO STERPI

compagniapiccolaribalta.com

Facebook: @CompagniaTeatralePiccolaRibalta

Foto: **Ciro Lazzarini**





20 maggio – 4 giugno 2022 Campagna (SA)

DIFFICILE RIPRESA... MA ALLA FINE RIPRESA FU!



Abbiamo concluso una impegnativa, ma importante edizione del GERIONE, la 17^a! E se, si dice, che il 17 non porta bene, così come iniziare di venerdì (come invece è successo quest'anno), beh!, questa edizione ha sconvolto tutte le previsioni scaramantiche, nonostante anche il simpatico ciociottello gatto nero che mi ha aspettato ogni giorno sotto il palazzo dove abito.

Scaramanzia a parte, questa edizione del GERIONE è andata in porto, nonostante il difficile momento che la cultura, lo spettacolo in genere, il Teatro educativo e sociale in particolare, stanno vivendo.

Ma veniamo alle note positive di questa edizione a metà strada tra il virtuale e il reale, con spettacoli *online* (come l'anno scorso), ma anche e finalmente *in presenza*, per un totale di **15 performance, nazionali ed internazionali** (queste ultime sono state ben 6!). In primis, la tematica **"TUTTI GIU' PER TERRA!"**, apparentemente leggera, è stata fortemente evocativa, ha coinvolto gruppi e persone (anche grazie alla rubrica "Circle tale") a raccontare e a raccontarsi, con-

dividendo il proprio raccontarsi con le altre culture; e quanto è importante condividere e conoscere e rispettare l'altro in questo momento cruento per l'Europa! Ragazzi e adulti di varie regioni hanno ripreso ad animare **Campagna**, le strutture ricettive, il suo Centro Storico, i percorsi antropologico e della Memoria.

Un'edizione organizzata dal Comitato in soli 4 mesi, dalla diffusione del Regolamento alla effettiva realizzazione.

La nota dominante di questa edizione è stata la precarietà delle condizioni, a

causa della perdurante pandemia, con continui aggiustamenti della normativa e conseguenze sulle attività: laboratori, spettacoli, spostamenti.

Chiaramente ne ha risentito soprattutto la partecipazione delle scuole, mentre le associazioni nazionali ed internazionali hanno tenuto, a dimostrazione dell'importante ruolo del sociale in questo delicato momento di lenta ripresa.



I laboratori hanno ripreso ad arricchire il programma delle attività, le giurie dei due Istituti Comprensivi di Campagna e la classe del PCTO dell'I.I.S. "T. Confalonieri" hanno ripreso ad animare con i dibattiti i momenti post spettacolo, le orchestre hanno ripreso a far risuonare le loro armonie.

Il duraturo gemellaggio con il Comitato Unicef di Salerno ha sostenuto la nostra raccolta di fondi per i bambini dell'Ucraina; la collaborazione con il XV Concorso di Arti Visive del Palatul Copiilor di Iasi (Romania) ha coinvolto bambini e ragazzi dai 3 ai 18 anni del nostro territorio, e non solo, in un'iniziativa internazionale.

Tanti problemi, tante preoccupazioni, ma anche altrettante soluzioni!

Alla fine, la mia caparbità, la disponibilità e la collaborazione della Presidente Serafini e delle Istituzioni del Comitato Organizzatore (Comune, I.C. "G. Palatucci" e "Campagna Capoluogo", I.I.S. "T. Confalonieri", Pro loco "Città di Campagna", "Teatro dei Dioscuri"), la generosità e professionalità dello staff, il sostegno del territorio, ma soprattutto l'energia e la vitalità dei ragazzi, i veri artefici del **GERIONE**, hanno raggiunto l'obiettivo finale!

17ª Edizione, forse la più difficile, ma anche la più fortunata, perché segno di un'importante ripresa!

Grazie a chi ha creduto e continua a crederci!

Il Direttore Artistico
ANTONIO CAPONIGRO



▲ I.C. di Caggiano (SA)

I Premiati

- Premio "Gerione" per la Sezione Secondaria di 1° grado all'I.C. di Caggiano (SA) per lo spettacolo "I nonni raccontano..."
- Premio "Gerione" per la Sezione Secondaria di 2° grado all'Ass. Cult. Teatro Studio di Lanciano (CH) per lo spettacolo "Ubu Re" nel libero adattamento da Alfred Jarry
- Premio "Social" all'Ass. I ragazzi di San Rocco di Sala Consilina (SA) per lo spettacolo "Quei figli di tanti anni fa"
- Premio Unicef al Children and Youth Theatre-Studio Et Cetera – Tbilisi (Georgia) per lo spettacolo "Does a Planet Like This Exist?"
- Premio della Critica, assegnato dalla Giuria Tecnica, all'I.C. di Caggiano (SA) per lo spettacolo "I nonni raccontano..."
- Premio Internazionale al Theater-studio Parallel – Baranovich (Bielorussia) per lo spettacolo "At the ark at 8:00"
- Menzioni speciali all'NGO Theater- studio Yorick – Rezekne (Lettonia) per lo spettacolo "The wall" e al Palatul Copiilor – Iasi (Romania) per lo spettacolo "The legend of Ghilgames"

SELETEATROFEST

Il mondo in scena



FESTIVAL TEATRALE INTERNAZIONALE

Oliveto Citra (SA) 1 - 4 settembre 2022

Il 24° **SELETEATROFEST** ha luogo dal 1° al 4 settembre 2022 presso l'Auditorium Comunale "Sandro Rufolo" di Oliveto Citra (SA), nell'ambito delle manifestazioni della 38ª Edizione del "Premio Sele d'Oro Mezzogiorno", organizzata dall'Ente Premio Sele d'Oro Odv in collaborazione con il Comune di Oliveto Citra, Teatro dei Dioscuri, la UILT Campania e l'AGITA.

Partecipano al **SeleTeatroFest** Compagnie Teatrali professionistiche e non professionistiche nazionali ed internazionali, che rappresentino lavori italiani o stranieri scritti o pubblicati dopo il 1° gennaio 1970. Sono preferite, in linea con il taglio che contraddistingue il "Premio Sele d'Oro", opere di impegno sociale o con attinenza al sociale ed alle problematiche dell'uomo contemporaneo; inoltre messinscene che privilegiano i diversi linguaggi teatrali, limitando l'uso della parola. Particolare attenzione viene rivolta alle opere rappresentate in prima assoluta. Non sono ammessi monologhi. È consentita alle Compagnie la partecipazione con messinscene in un solo atto, purché della durata minima di un'ora.

A tutte le Compagnie ammesse a partecipare alla fase finale del Festival vengono offerti un contributo spese ed ospitalità in strutture convenzionate per n. 4 giorni di pensione completa.

Il **SeleTeatroFest** è una importante occasione del fare e del vedere teatro, per cui l'organizzazione in tal modo vuole permettere ai gruppi partecipanti la possibilità di condividere le attività che verranno organizzate.

SELETEATROFEST
Festival Teatrale Internazionale

Direttore Artistico
ANTONIO CAPONIGRO

Cell. 334 6577763

Info: festivalteatrale@seledoro.eu

www.seledoro.eu

DI HENOS PALMISANO

Aperitivo con Insetti. Melologo di Stefano Benni

*«E resteranno i grilli a cantare
Quando l'ultima stella sarà spenta
Il grillo musico che fa del suo corpo corda e arco
Il grillo che i poeti e i morti sanno ascoltare
Il grillo con una zampa d'amore e una di pena
Il piccolo peccatore, il notturno santo
Quando tutto sarà notte, reterà il canto
Né lamento né gioia, né riso né pianto
Quando tutto sarà visto, consumato, scoperto,
Resterà dei grilli l'ostinato concerto».*



Compagnia X-PRESSION, regia di **Christine Hamp** con Daniele Pagani, Teresa Mitilino, Emanuela Moscatelli, Massimo Albanesi, Sabrina Cagioli, Anna Montagna, Barbara Guidetti, Paolo Farina. Corinna Torregiani, per la Danza, Matteo Scannicchio alle Tastiere, Fabio Gianclon alla Batteria, Augusto Pallocca al Sax

Una deliziosa commedia, messa in scena dall'Associazione **CU.SP.IDE** – Compagnia **X-PRESSION**, con la regia di **Christine Hamp**. Già proposta giovedì 30 giugno nel Chiostrò della Casa delle Culture e della Musica a Velletri (RM), venerdì 1° luglio, nell'Anfiteatro immerso nel verde intitolato a Michael Ende – a Genzano di Roma, è andata in scena **"Aperitivo con Insetti"**, una esilarante e arguta *pièce* tratta da **"Il carnevale degli insetti"** di **Stefano Benni**.

Da molti anni la compagnia è impegnata nella ricerca di un teatro "alternativo", incentrato su tematiche di grande spessore sociale e culturale.

Temi impegnativi – che sono affrontati dalla **Compagnia X-PRESSION** non in maniera noiosa e pedante, ma con allegria e leggerezza – che hanno fatto divertire il pubblico, ma che, nello stesso tempo lo hanno indotto a riflettere con estrema attenzione.

All'entrata dell'anfiteatro ci viene offerto un frizzante aperitivo con i prodotti locali: ghittonerie molto gradite dagli spettatori, a giudicare dalla rapidità con cui sono spariti sia il vino che le vivande.

Lo spettacolo: molto colorato, musica dal vivo, pubblico che si faceva coinvolgere piacevolmente. Grilli, scarafaggi, ragni, farfalle, l'ape operaia, la zanzara in un turbinio di situazioni ironiche con

frequenti richiami ecologici: gli insetti ammoniscono gli umani che non si può andare avanti continuando a distruggere la Terra in nome di una cosiddetta "civiltà"; bisogna quindi trovare il modo di convivere pacificamente tutti quanti, di qualsiasi razza o credo politico-religioso, altrimenti sarà l'umanità ad andare verso l'autodistruzione.

Gli attori si sono immedesimati nelle loro parti così bene che avrebbero potuto rivaleggiare con i veri insetti.

Una menzione a parte la si deve fare ai tre musicisti, che non solo hanno eseguito magistralmente i vari brani dello spettacolo, ma hanno mostrato grande ironia e fantasia come rumoristi.

Il *melologo* di Stefano Benni messo in scena da **Christine Hamp** è di difficile attuazione per i costumi, il trucco, l'ambientazione, la musica e i musicisti, gli attori, i balletti e i ballerini; assemblare tante tipologie d'arte scenica deve essere stata una conquista faticosa, per cui ne chiedo conferma alla regista: «...Sì, l'impegno è stato notevole, ma alla fine ce l'abbiamo fatta, considerando tutto quello che ha provocato la pandemia. Sono molto soddisfatta del risultato, ma per questo devo ringraziare tutto il gruppo con cui lavoro da anni e sono molto orgogliosa del nostro teatro. Perché ridere e pensare è una dote che hanno in pochi...!».

HENOS PALMISANO



DI MARIAGIOVANNA ROSATI HANSEN

L'UMORISMO E L'ATTOR COMICO

UMORISTA È COLUI CHE HA ACQUISITO LA CAPACITÀ DI "LEGGERE OLTRE" LA SITUAZIONE, ANCHE LA PIÙ DRAMMATICA, E DI CONQUISTARNE IL DISTACCO PER VIVERLA CON UN SORRISO

L'uomo, oltre i cinque sensi ben noti, può possederne un sesto: il senso dell'umorismo che, però, è un "optional", semplicemente perché c'è chi nasce con esso e chi ne è privo.

Lo stato psicologico più difficile da esteriorizzare è proprio quello dell'umorismo.

Paradossalmente l'interpretazione è più facile quando ci si confronta con l'aspetto drammatico delle vicende della vita di quando avvenga, invece, rispetto l'aspetto comico.

Quando la situazione descritta nel copione scatena una risata, l'Attore si troverà di fronte alla difficoltà particolare di dover agire poi sulla scena in modo tale da suscitare la stessa risata nel pubblico replica dopo replica.

L'Attore che ha senso dell'umorismo possiede una carta importantissima da giocare nella sua professione che potrà anche essergli utile nel quotidiano della vita, se non altro per viverla meno seriamente e quindi godersela di più.

Chi ha senso dell'umorismo non può essere permaloso e riconosce sempre un altro privilegiato come lui, ma è spesso frainteso da chi, invece non gli assomiglia su questo punto caratteriale.

Spesso si pensa che chi ride e fa ridere sia un po' stupido. "Il riso abbonda sulla bocca dello sciocco" si dice, infatti, ma se per lo sciocco, il non saper distinguere la verità dalla finzione è la conseguenza di una limitata capacità di interpretare il reale, per la persona dotata di senso dell'umorismo... intelligente è la capacità di distinguere le diverse situazioni e, distinguendole, di giocarci finanche al punto di trasgredirne perfino i limiti della logica comune.





(foto Saida Volpe)

Tutto ciò, però, non vuol dire che quando un Attore dotato di senso dell'umorismo incontra un Autore privilegiato come lui, sappia in seguito far ridere il pubblico!

Di fatto sono molte le ragioni per cui si ride e tutte nascono dalla dissacrazione di una realtà noiosa e codificata.

Questo comportamento porta, però, perfino a sconcertare il prossimo fino al punto di scandalizzarlo, come successe, uno fra tanti, ad Oscar Wilde.

La posizione del comico sciocco è forse più facile in quanto, con il suo comportamento volutamente (?) goffo, egli costringe chi lo ascolta ad un atteggiamento di indulgente complicità, come quella che si ha verso i bambini che suscitano nell'adulto, invidia, nostalgia, ma anche senso di superiorità.

Prima, forse, di addentrarci nella spiegazione del "come fare" dobbiamo capire, però, "perché una situazione fa ridere".

Cos'è esattamente il senso dell'umorismo? Potrei citare Sully nella bellissima descrizione che ne dà nel suo "Essai sur le rire": «Quella tale espansione degli spiriti dall'interno all'esterno, incontrata e ritardata dalla corrente contraria d'una specie di benevolenza pensosa».

Ma tutto può diventare materia per umorismo, tutto ciò che riguarda il sentimento e tutti i sentimenti, non soltanto la bontà e l'indulgenza, ma la rabbia e comunque la trasgressione.

Anche secondo Pirandello esso consiste «nel sentimento del contrario», provocato «dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento come l'ombra segue il corpo».

L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più al corpo che all'ombra; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi,

quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura».

L'arte di "far ridere" è forse la più difficile tra le arti della comunicazione e questo perché non esiste una regola per scatenare il meccanismo della risata.

Per lo stesso motivo è quasi impossibile insegnare ad essere comici a chi già non lo sia istintivamente.

In ogni situazione anche drammatica c'è la possibilità, osservandola con altri occhi e da un'altra angolazione psicologica, di vederne il lato comico, o anche ridicolo che sdrammatizza inevitabilmente la situazione stessa (e questa, tra le altre, dovrebbe essere una capacità di chi conduce un gruppo di Teatro Terapia).

Per un Attore il problema consiste nell'essere capace di esteriorizzarne l'essenza da un palcoscenico o davanti alla telecamera.

La difficoltà forse consiste proprio nella connotazione specifica dell'arte dell'attore. L'essere umano che si trova ad affrontare un altro sé, si trova a dover contemporaneamente affermare e riconoscere la propria identità: ecco perché è così importante che l'attore conquisti una struttura individuale solida, ma anche elastica e disponibile.

Per il comico tutto questo diventa indispensabile in quanto egli è chiamato a rivedere tutte le situazioni umane da un'angolatura al limite dissacrante e sempre trasgressiva.

Che differenza c'è, allora tra l'umorista ed il comico?

Cito sempre Pirandello: «Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti uniti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. "Avverto" che quella vecchia signora è il "contrario" di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica.

Il comico è appunto un "avvertimento del contrario". Ma se ora interviene in me la riflessione e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto

andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo "avvertimento del contrario" mi ha fatto passare a questo "sentimento del contrario"».

Ed è qui la differenza tra il comico e l'umoristico. Il comico ne riderà mentre l'umorista no: «egli smonterà la costruzione illusoria per rappresentarne anche il lato doloroso ma non per riderne solamente, e il luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà».

Colui che fa satira, invece, in particolare quando essa è politica, opera partendo dallo sdegno e dalla rabbia.

In ogni caso la parte più difficile da riuscire ad estrapolare, è quella del capovolgimento della situazione.

Molti cabarettisti sono maestri nel fondare la loro comicità proprio su tutto ciò che per chiunque altro è estremamente serio e pesante.

Per esempio il concetto di "sfortuna" può venir rivisitato come caratteristica perfino positiva della vita, e così pure il concetto di grasso, per esempio, rispetto al magro, di imbranato (Fantozzi), di timido ecc... Insomma tutto ciò che per l'uomo comune è visto come un "peso intollerabile", per il comico diventa, esorcizzandolo, un punto di forza su cui basare la propria comicità.

Per il clown questa è la chiave della sua personalissima comicità.

Il clown sovverte continuamente il concetto di tempo-spazio, mette in ridicolo gli atteggiamenti di forza e di potere degli uomini, opponendo la sua paura e la sua goffaggine che, però, è solo una maschera per nascondere saggezza e filosofia di vita.

Nella tradizione i clown sono due: il Clown Bianco e Augusto. Il primo ha appunto il viso completamente bianco, è elegante e forbito e fa bene qualsiasi cosa mentre Augusto è malvestito, l'espressione un po' ebete e non parla



correttamente, non sa far niente, ma vuole fare tutto trasgredendo tutti i canoni di comportamento.

Il Clown Bianco è la madre, il borghese, il saccente "perfettino" mentre Augusto è bambino, infantile, primitivo, saggio e innocente e un po' poeta.

Insomma, un'accoppiata tra vita e morte, follia e normalità che porta, attraverso una volontaria e lucida confusione, ad un momento creativo di controllo della follia dove la morte darà origine alla vita e viceversa.

Se volessimo giocare a fare gli psicologi con le categorie dei clown potremmo dire che, per Freud per esempio, «*Augusto è l'inconscio spirituale, il Clown Bianco è l'Io, con la sua organizzazione razionale, mentre il Direttore – terzo personaggio che entra spesso in diverbio con gli altri due – rappresenta il Superlo, portatore di leggi e morale codificate*» (Pino Bartalotta, da "Manuale di Teatro Terapia").

Augusto, secondo Freud è "Principio del piacere" mentre il Clown Bianco è "Principio della realtà". Ognuno è l'ombra dell'altro, secondo Jung e «*soltanto dal loro confronto dialettico può nascere un equilibrio psichico e sociale*» (ibidem).

«*I due clown, in questa lotta dove nessuno prevale sull'altro, sono allo stesso tempo vittime e provocatori. La vita continua perché tutte le polarità dei clown non riescono mai a sopraffarsi, proprio come nella vita; il loro confronto è una sintesi mai definitiva, una dialettica senza fine*» (Bartalotta).

Per un Attore, riuscire a far partecipare il pubblico e farlo ridere, è una parte della sua arte, ma come esteriorizzare, anche tecnicamente, una interpretazione comica?

Ho visto spesso attori commettere l'errore di strillare la battuta comica credendo con questo di poter forzare il pubblico alla risata, quasi dando per scontato che essa arrivi per il solo fatto che l'Autore l'ha preparata a questo scopo.

La battuta comica, va detta invece con la massima serietà e verità... e mai, mai ridere in scena di se stessi!

Il pubblico va colto di sorpresa dicendo la battuta che il pubblico deve credere sia stata inventata lì per lì.

È questo il difficile.

Non esiste, però, la battuta improvvisata in scena.

In prova sì; poi, però, bisogna fissarla,

provando e riprovando per riuscire a far sì che sembri sempre improvvisata in scena.

Essere comici non è la stessa cosa che essere divertenti e simpatici in famiglia o tra amici.

Molti, tra i miei allievi, arrivano convinti di essere potenziali attori comici soltanto perché hanno un personale successo in gruppo e nei salotti o perché hanno un repertorio di barzellette notevole e suscitano la risata tra gli amici.

Far ridere da un palcoscenico non è esattamente la stessa cosa: è molto più difficile ed essere istrioni e "simpatici" non basta.

Devo dire, peraltro, che molti attori comici molto noti non sono esattamente "divertenti" nella vita quotidiana e penso che forse la loro comicità nasce proprio dal contrasto tra il loro carattere che definirei "serioso" e, talvolta perfino noioso, e la visione intellettuale attraverso la quale leggono la vita, ma questa è una personale opinione.

Chi possiede il senso dell'umorismo è già di per sé un privilegiato, perché niente e nessuno potrà mai scalfire la sua capacità di ironizzare, di sdrammatizzare, di non prendersi mai completamente sul serio.

Di solito è anche... avvantaggiato da un fisico di ruolo, diciamo particolare, buffo o fortemente caratterizzato.

«*Che faccia ci hanno dato per rappresentare la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... fortuna che a lungo andare non ce ne accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo fin'anche arrivati a credere di avere un bel naso e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridono, guardandoci.*

Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra ha quell'altro, i quali non se ne accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere...» (Pirandello).

La maggioranza dell'umanità non ha affatto, o molto poco, senso dell'umorismo, ma è proprio di questa maggioranza che è costituito il pubblico delle commedie: un pubblico che chiede al comico, in fondo, semplicemente di esorcizzare per suo conto quei punti che a lui pesano come dei limiti.

Far ridere è un'arte difficile che non si può imparare, ma si può scoprire dentro

di sé e riportare in superficie se solo si ha il sospetto di possederla.

Credo, però, che sia molto importante scoprire prima se la propria "corda emotiva" è proprio quella comica, o piuttosto quella satirica: è sbagliato forzare la propria natura nell'arte, bisogna invece assecondarla e ampliarla solo quando si è sicuri di possederla.

L'arte della comicità è difficile da esteriorizzare perché è un'arte fatta soprattutto di cosiddetti "Tempi Comici" cioè di pause più che di azioni, di silenzi più che di parole, di ammiccamenti, di gesti, di espressioni, di stati d'animo e di RITMO.

I dialogisti di brani comici sono dei mostri del ritmo, non danno tregua: una battuta, un'azione ne tira un'altra seguita da una pausa studiata ad arte per dare spazio alla risata.

Un Autore, un dialogista comico non può non essere un privilegiato dotato di senso dell'umorismo, ma se anche il comico-Attore non è sulla sua lunghezza d'onda, non succederà niente.

E non esiste nulla di più drammatico, di più patetico di un comico che non fa ridere, anche perché lascia nello spettatore non privilegiato un grande senso di vuoto impotente che altro non è che l'improvvisa rivelazione del dubbio di poter non possedere il senso dell'umorismo.

MARIAGIOVANNA ROSATI HANSEN

Attrice, Regista, Art Theatre Counselor



Nata a Milano il 16-12-1947. Si è formata giovanissima (quest'anno sono 58 anni di carriera nel Teatro) sotto l'insegnamento dei Maestri della Scuola di Londra, quali Peter Brook,

John Gielgud, Jerzy Grotowski. Ha iniziato quel lavoro di ricerca teatrale che ha poi proseguito in Francia con Marcel Marceau ed in Italia con Paolo Grassi del Piccolo Teatro di Milano e presso "l'Acting Studio", con Susan Strasberg, Eugenio Barba, Roy Bosier, Augusto Boal ed altri. Arte teatro terapia, ha conseguito il Diploma Europeo di Master Gestalt Counseling presso l'A.S.P.I.C. di Roma ed è operativa come Art Theatre Counselor in Teatro e Comunicazione e P.N.L. Nel 1973 ha elaborato un metodo integrato (Metodo Hansen®) integrando il Counseling Gestaltico con il Teatro applicato allo studio della Psicologia e all'Arte teatrale. Ha insegnato al corso di Regia dell'Accademia Nazionale di Varsavia e collaborato come docente all'Università di Tor Vergata. Tutt'ora insegna in Italia all'Istituto Teatrale Europeo (da lei fondato nel 1973), in Polonia, Inghilterra, Francia, Spagna, negli USA e in Argentina. Dirige dal 1979, l'Accademia Delle Arti Terapie Espressive® dell'ISTITUTO TEATRALE EUROPEO di Roma (accreditato dal Ministero della Pubblica Istruzione). Ha scritto: "L'Arte dell'attore, Art Theatre Counseling" arrivato alla seconda edizione, ed. EDUP – Il secondo libro "Il guardiano del fuoco" è in attesa di un editore. Conosce correntemente Inglese, francese e Spagnolo.



SPECIALE

Improvvi-Stage



LA COMPAGNIA LA VIA DEL TEATRO APS CON AREA77 UILT E LA FUIS PRESENTANO
IMPROVVI-STAGE ovvero... Prova il Teatro!



Negli esercizi d'improvvisazione, l'interprete è sollecitato a svolgere un'azione performativa che riassume abilità (quanto già appreso) e risorse (quanto evocabile di sconosciuto), in un confronto con una situazione nuova che costituisce la sua "finzione scenica". Gli si chiede non solo di essere "spontaneo", ma si attiva la ricerca della sua autenticità: una potente palestra di prove che "obbligano" al confronto con il "mai provato", all'ascolto totale del compagno in scena e di quello che performa dentro di lui!

Nello specifico, La Compagnia LA VIA DEL TEATRO, diretta dal dr. Ermanno Gioacchini, attraverso il modello teorico-applicativo del *Creative Drama In-Out Theatre*, ha da sempre fatto degli esercizi d'improvvisazione, su drammaturgie specifiche o senza copione, la palestra di questo ambito di ricerca e applicazione: una sorta di scandaglio di quanto l'attore o lo spettatore è consapevole o meno di ricevere e mettere a disposizione di se stesso, della compagnia, dello spettacolo e del Teatro.

Il **20 novembre 2021**, alle h. 19.30, presso il **Teatro FUIS**, si è svolta l'**inaugurazione di IMPROVVI-STAGE**, con una conferenza stampa, dove parlare di Teatro di Ricerca, di TEKNO-TEATRO con la Compagnia QU.EM. quintelemento e il presidente della UILT, **Paolo Ascagni**, il vicepresidente **Ermanno Gioacchini**, il giornalista **Moreno Cerquetelli**.

A seguire, il primo incontro performativo del pubblico sul palco con **IMPROVVI-STAGE**. In questa speciale circostanza, la restituzione finale su quanto sperimentato dagli spettatori/attori e assistito da parte del pubblico è stata condotta da due psicanalisti, la dott.ssa **Flavia Salerno** e il dott. **Michele Cavallo**.

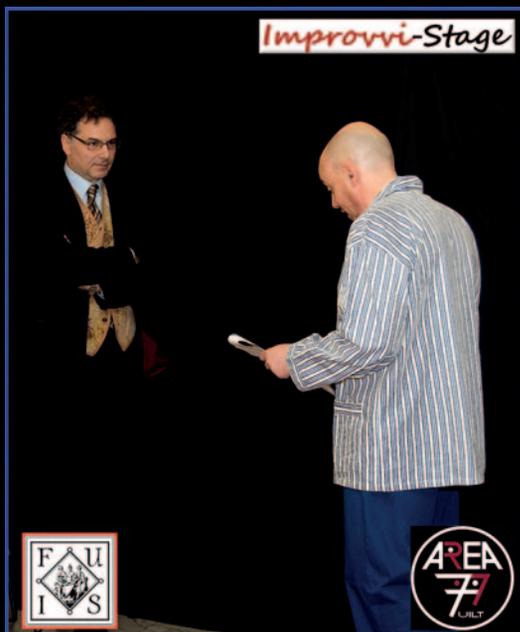
Speciale a cura di **ERMANNIO GIOACCHINI**
Vicepresidente UILT – Resp. Progetto di Teatro di Ricerca e Sperimentale di Area 77- UILT
Info: area77@uilt.it, improvvistage.fuis@gmail.com

Conferenza di presentazione di **IMPROVVI-STAGE** al **Teatro FUIS** (ex Abaco), Roma. Presenti il presidente FUIS **Natale Antonio Rossi**, il presidente UILT **Paolo Ascagni**, il vicepresidente UILT e responsabile di Area77 **Ermanno Gioacchini**, il giornalista **Moreno Cerquetelli**, la direttrice della rivista *SCENA* e presidente UILT Lazio **Stefania Zuccari**, la dott.ssa **Flavia Salerno** e il dott. **Michele Cavallo**, psicoanalisti

IMPROVVI-STAGE si rivolge al pubblico in sala, nel corso di 10 incontri tenuti presso il **Teatro Fuis** (ex Abaco) a Roma, partiti sabato 20 novembre (a martedì alterni).

Questo programma promuove un ambito specifico di sperimentazione del teatro, fuori dalla convenzionale separazione tra attore e spettatore. Alcuni spettatori sono invitati a performare sul palco con l'aiuto di alcuni "esercitatori-attori" e, attraverso alcune semplici istruzioni (diverse tecniche d'improvvisazione), sperimentano uno stage d'improvvisazione. All'esperienza performativa segue la restituzione in commento personale di interpreti e spettatori, dietro l'intervista del conduttore. Nel corso del programma, sono previste alcune *performances* di "teatro di ricerca", offerte al pubblico da alcune compagnie della UILT.

L'iniziativa nasce nel contesto del **progetto di Teatro di Ricerca e Sperimentale di Area 77-UILT** diretta da **Ermanno Gioacchini**, con la collaborazione della **FUIS (Federazione Unitaria Italiana Scrittori)** e l'accoglienza nel suo storico e prestigioso teatro romano.



DRAMMA, IMPROVVISAZIONE E CREATIVITÀ

di **Gaetano Oliva**



Docente di Teatro d'Animazione, Storia del Teatro e dello Spettacolo e Drammaturgia presso la Facoltà di Scienze della Formazione, Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano, Brescia e Piacenza); 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. Direttore Primo Corso Introdotivo al Teatro Terapeutico – UILT.

Dal Dramma al Teatro

Il dramma ha le sue origini nel racconto orale e nel rituale. Quest'ultimo è un concetto estremamente complesso ma, a rischio di semplificare eccessivamente, può essere definito come una serie di azioni ripetute in modo coerente (parole, movimenti, suoni, espressioni, ecc.) che possiedono un particolare significato per un determinato gruppo (tribù, sottocultura). Spesso i rituali sono nati da atti casuali, che solo dopo molto tempo hanno assunto senso e motivo per gli altri membri del gruppo. Nella maggior parte dei casi, il rituale è preceduto da azioni spontanee che, essendo considerate significative per il benessere del gruppo, si trasformano in un atto simbolico. Diventa fondamentale che le azioni originali vengano compiute in un determinato ordine e secondo specifiche modalità dando origine ad uno schema particolare, essenziale perché il rituale "funzioni". La perdita della spontaneità, dovuta alla ripetizione identica, non implica l'assenza di significato, cosa che, al contrario, si verifica quando il gruppo smarrisce e non comprende più lo scopo del rituale, causandone la scomparsa.

Raramente il dramma è un atto individuale. In alcune occasioni, accade che le persone possano compiere delle azioni drammatiche in solitudine, ma, perché si abbia dramma autentico, è necessaria la presenza di più individui. Infatti ciascun dramma riguarda la comunicazione verbale, fisica ed emozionale tra le persone ed è un esempio di interazione umana che, secondo molti teorici del teatro, costituisce parte della vita quotidiana in quanto, al suo interno, si verificano molti cambiamenti di ruolo. Questi sono dovuti all'influenza esercitata sull'individuo dal contesto, dalla situazione, dalla funzione sociale esercitata ed in particolare dagli incontri con altre persone e, pertanto, spesso esulano dal controllo cosciente.

Nell'interazione quotidiana si trasmettono significati ed emozioni non soltanto attraverso ciò che viene detto, ma anche attraverso come ciò viene detto; inoltre è da notare che ogni azione è preceduta dal pensiero, a volte inconscio, il quale, a sua volta, è strettamente connesso all'immaginazione. Ogni

azione, ogni sfumatura di intonazione ed ogni gesto vengono registrati, spesso a livello subliminale, dalle persone con cui si è in comunicazione. A loro volta, queste calibrano di conseguenza le loro azioni e i ruoli che assumono. Ciò si collega al processo di risposta reciproca in cui tutti gli esseri umani sono costantemente impegnati nel tentativo di comunicare emozioni, convinzioni, idee, ecc. agli altri. L'essenza del dramma è da ritenersi in questo processo.

Il dramma ovvero il teatro

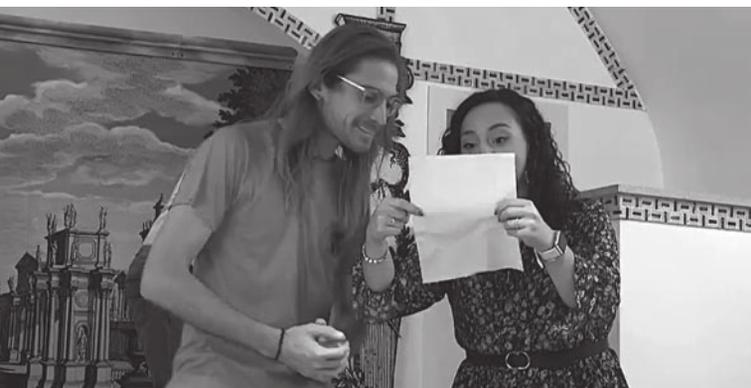
Come tutte le arti, il dramma, cioè il fare teatro, è, per sua essenza, un'attività personale, in questo senso si ritiene che, spesso, sviluppare uno stile proprio di considerare e di affrontare una tale attività si rivela importante tanto quanto l'attività stessa. Il realizzare un dramma coinvolge il processo per cui il pensiero immaginativo diventa azione traducendosi in parola o atto e soprattutto il modo in cui questa «azione drammatica» influisce sulle azioni degli altri. Il dramma pertanto consiste nel comunicare da parte di ciascun individuo la sua immaginazione attraverso l'azione in un modo che influisce sulle sue interazioni con gli altri, sia che questo accada sul palcoscenico che nella vita di ogni giorno.

Uno dei problemi più rilevanti che ci si pone quotidianamente è quello di comunicare ciò che ciascuna persona intende. Ogni individuo trascorre buona parte della sua giornata parlando, ma non necessariamente comunicando con gli altri. Molte persone hanno difficoltà a comunicare e ciò è dovuto in buona parte all'incapacità di cambiare ruolo o di reagire a un mutamento verificatosi nelle circostanze esterne. La flessibilità di ruolo può essere considerata sia come cambiamento del ruolo sociale, per esempio da marito, ad insegnante o a consumatore, da padre a figlio, ecc., sia come cambiamento in termini di *status* sociale, vale a dire dominante, pari o subordinato. All'interno di ogni ruolo sociale può essere richiesto a ciascuno di cambiare status più volte e rapidamente durante le interazioni con gli altri. La flessibilità di ruolo è preziosissima per facilitare la comunicazione quotidiana ed è anche un'abilità essenziale per gli attori. In questo senso il dramma riguarda la comunicazione autentica tra le persone.

Il dramma, l'immaginazione e il potere simbolico del teatro

Il partecipare alla realizzazione di un dramma offre alle persone una duplice opportunità: usare la propria immaginazione ed essere incoraggiate a divertirsi nel farne uso. Attraverso i giochi, le improvvisazioni e i copioni, si possono assumere ruoli diversi ed è grazie a questa recitazione del ruolo e a questo lavoro sul personaggio che le persone possono iniziare a immaginare come sia essere qualcun altro.

Nella letteratura, ruolo e personaggio vengono usati in modo intercambiabile. Tuttavia, quando si parla di rappresentare un ruolo, ci si riferisce a drammi improvvisati creati dall'incontro e dall'interazione di determinati tipi di ruolo, per esempio studente e insegnante, vigile e motociclista; il modo in cui tali tipi di ruolo reagiscono è da un lato lasciato alla capacità immaginativa delle persone che rappresentano il ruolo, ma dall'altro è basato sulla esperienza e sulle percezioni generali che esse



▲ Primo incontro performativo **IMPROVVI-STAGE** al **Teatro FUIS**, Roma

hanno di quel ruolo sociale. Tuttavia, più si danno informazioni sul ruolo, quali, per esempio, il nome, l'età, il colore preferito, il sesso, lo stato civile, la professione dei genitori, ecc., più ci si avvicina ad un personaggio con una storia nota e le sue probabili reazioni alle varie situazioni diventano prevedibili. Più numerosi e precisi sono i dettagli e più la persona dovrà reagire "come se" fosse quel personaggio; questo processo è la base della rappresentazione naturalistica.

Nella dimensione esposta l'utilizzo dell'immaginazione può, attraverso la rappresentazione e la discussione di ruoli professionali ben noti (per esempio insegnante, marinaio, infermiere, poliziotto, ecc.), permettere una migliore comprensione dei ruoli sociali oppure, per mezzo di una analogia rappresentazione e discussione di materiale più personale, condurre a una maggiore conoscenza di sé e dei propri rapporti con la famiglia, gli amici e la vita passata.

È attraverso questo processo drammatico, giocando altri ruoli e coinvolgendo l'immaginazione e le emozioni, che è possibile migliorare la propria flessibilità di ruolo, sviluppare le proprie capacità comunicative e imparare a interagire in maniera appropriata nella società in cui si vive.

La conquista dell'io avviene tramite un processo ricco di identificazioni che richiede una grande varietà di esperienze e di possibilità di azione e di interazione. Questo divenire risulta agevolato dalla dinamica specifica del gioco e del teatro, in quanto essi mettono a disposizione dell'individuo una varietà di contenuti reali o immaginari su cui agire tramite il ricorso alla dimensione simbolica.

Il soggetto affronta il passaggio da uno stadio all'altro della propria identità attraverso modalità di tipo mimetico che gli consentono di diventare di volta in volta persona o personaggio, attore o spettatore. Il fondamento del teatro si può ritrovare proprio in questo atto di drammatizzazione che il soggetto compie per costruire il proprio sé e, in questo senso, il teatro stesso risulta un modo per riconoscersi nei significati di ciò che si fa. Secondo il pensiero di molti psicanalisti la vita stessa è paragonabile alla dimensione teatrale, nella quale si incontrano mutevoli e svariate identità in cui di volta in volta ognuno si riconosce. Queste identificazioni che il soggetto opera contribuiscono a formare il proprio sé. La costruzione di un proprio modo di essere inizia molto presto e si trova a dipendere dal sistema simbolico entro cui è condotta. Il teatro si caratterizza a livello simbolico per una prospettiva di tipo evolutivistico, cioè sviluppa, in uno spazio protetto, la capacità di elaborare a livello rappresentativo e comunicabile una soluzione ai problemi dell'adattamento e diventa, da questo punto di vista, una spiegazione e un'esplicitazione della vita stessa.

Si può affermare che l'esperienza tende ad essere completa quando ciascun momento del proprio vissuto si realizza in un atto creativo in cui agli eventi e alle parti dell'esperienza stessa viene attribuito un significato che permette a chi lo realizza di scoprire se stesso. Il teatro è una ricca esperienza di narrazione che permette di raccontarsi nella pienezza del proprio essere, coinvolgendo l'intera corporeità della persona. Attraverso tale dimensione si riscopre il significato del gesto, il movimento come modalità per dare corpo alla parola, il potere simbolico degli oggetti, le dimensioni del tempo e dello spazio come luoghi del possibile. Utilizzando la simbologia teatrale il soggetto è messo nella condizione di crescere utilizzando non solo le proprie capacità logiche, ma anche i sentimenti, le emozioni e soprattutto la fantasia.

Il lavoro del teatro si gioca in un processo che esprime le per-

sone che vi agiscono, parla di loro, chiama in causa i livelli intimi della persona-attore e le chiede una capacità critica nei confronti del suo operare in relazione alla società in cui vive. Il teatro permette di proporre una negoziazione sui significati e può diventare un mezzo per la trasmissione agli altri di modalità di esperienza faticosamente acquisite; inoltre, nella sua forma di narrazione organizza le esperienze, esso rende possibile la costruzione di significati all'interno della cultura e rinnova il senso di appartenenza ad un gruppo.

Nell'attività simbolica convergono sia l'elemento creativo, specifico della natura e del comportamento dell'uomo, nel quale emerge la singolarità e l'irripetibilità delle manifestazioni individuali, sia l'elemento comunicativo, che provvede alla trasmissione e alla condivisione di ciò che è significativo per il rapporto tra individuo e individuo, quindi per la coesione sociale.

Uno degli aspetti specifici del processo di simbolizzazione consiste infatti nel rendere visibili idee e valori, rendendo pubblico ciò che è privato, sociale ciò che è personale. Mediante il processo della rappresentazione ciò che è normalmente inaccessibile all'osservazione e sepolto nella profondità della vita socioculturale viene alla luce e può essere indagato. Nel teatro i segni che nella vita sono naturali e riflessi, cioè mancano di una motivazione, vengono trasformati in segni intenzionali che hanno funzioni comunicative.

La comunicazione mediante simboli non coinvolge solo il linguaggio parlato, ma comprende l'intera gamma sensoriale per trasmettere messaggi: gesti, espressioni, posizioni del corpo, respiro, ecc. La vita sociale e quotidiana possiede un potenziale teatrale che si manifesta all'interno della molteplicità dei codici sensoriali attraverso cui l'azione viene trasmessa.

La scienza che studia il comportamento significativo dell'uomo si chiama semiotica e dagli anni Trenta ha iniziato a rivolgere la sua attenzione anche alla comunicazione teatrale. Secondo gli studiosi della scuola di Praga, che hanno approfondito l'argomento, in teatro assume un'importanza determinante il ruolo simbolico di un oggetto mentre la sua funzione pratica viene messa in secondo piano. È opportuno notare come lo stesso avvenga nel gioco del bambino. Un oggetto reale può essere sostituito sulla scena da un simbolo, a condizione che quest'ultimo sia capace di trasmettere i medesimi segni dell'oggetto in questione. La semiotizzazione scenica è particolarmente interessante per quanto riguarda l'attore, il quale nella rappresentazione diventa qualcosa di diverso da se stesso ed ogni suo aspetto diventa portatore di un significato che viene colto dallo spettatore. Il pubblico attribuisce a qualunque cosa che percepisce un simbolo della realtà dell'attore e lo interpreta facendo riferimento ai valori della comunità. Da ciò il carattere polisemico e fortemente comunicativo del segno teatrale che, come si è detto porta alla prevalenza del significato su ogni funzione pratica.

Il teatro assume caratteristiche che lo rendono simile al rito, dal momento che entrambi appartengono alla dimensione dell'agire che non ha obiettivi concreti, ma provvedono a soddisfare il bisogno di espressione di sé, quello di comunicare e sentirsi parte di un gruppo secondo una modalità ricca di reazioni emotive. Mediante generi quali il teatro considerato in tutte le sue forme dalla danza ai cantastorie alle marionette, sono proposte rappresentazioni che toccano i punti deboli di un individuo e di un gruppo, riproducono i conflitti interni ed esterni alla persona indicando delle soluzioni. Le radici del teatro si trovano dunque nel dramma sociale che, in seguito, il tea-

tro si è trasformato in un settore specializzato, al cui interno è possibile sperimentare diverse modalità di rappresentazione. Da questa specializzazione il teatro ha assunto funzioni di riflesso modificato e ingrandito della realtà sociale, mentre il rito ha continuato a offrire a tutti la possibilità di mostrarsi, farsi vedere, avere un ruolo pur non possedendo abilità artistiche.

Il concetto di teatro in particolare è andato incontro ad una chiusura che lo ha vincolato al termine di prodotto vendibile sul mercato; l'esperienza teatrale arriva ad identificarsi e a ridursi nello spettacolo, inteso come evento definito e circoscritto.

Nella prospettiva di un teatro che si definisce educativo si vuole recuperare quella dimensione del rito, di spazio per la ricerca della propria identità e sorgente di relazione, perché tale esperienza diventi occasione per la riconquista di sé, della propria corporeità e ambito di costruzione di rapporti significativi.

Tuttavia, mentre nel rituale il protagonista è la collettività, nel teatro educativo si vuole innanzitutto mettere in primo piano l'individuo con i suoi vissuti e le sue esigenze personali. Il laboratorio in questo senso si esplicita come esperienza creativa individuale e non di massa, che ha un'influenza sulla vita del soggetto perché lo chiama ad essere attivo e a rimanere se stesso. Con questo tipo di teatro si riapre la sfida della comunicazione, cioè del rischio e del desiderio di manifestare agli altri le proprie emozioni, il proprio corpo, i propri desideri, ciò che si è.

L'improvvisazione e la drammaturgia dell'attore

"Improvvisazione" è una delle parole chiave che caratterizzano l'orizzonte teatrale del Ventesimo secolo. L'opera di rinnovamento, centrata sulla figura e sulla formazione dell'attore-persona, si fonda sulla ricerca di un sistema pedagogico che comprende tra i suoi strumenti metodologici più utili proprio l'improvvisazione, vista come importantissimo mezzo per penetrare situazioni umane e teatrali, per poi utilizzarne le azioni, sorte dalla spontaneità dell'allievo, sotto un attento controllo, in fase di rappresentazione. Stanislavskij e Vachtangov pongono tale tecnica tra gli esercizi fondamentali del lavoro dell'attore su se stesso e sostengono che deve servire, durante le esercitazioni, come accumulo di materiale espressivo ed emotivo per formare un bagaglio di esperienze personali di ogni allievo; Copeau la considera una presenza centrale, insieme al valore formativo dello studio del movimento corporeo, nel processo creativo, dal momento che essa contribuisce a sviluppare nell'attore possibilità espressive sia verbali sia non-verbali, e la capacità di reagire agli imprevisti, ma rimane all'interno della costante contraddizione tra precisione e spontaneità, istintività e controllo, poli opposti presenti nella riflessione di diversi uomini di teatro come, ad esempio, Brook o Grotowski. Costui considera l'improvvisazione, manifestata attraverso la spontaneità del movimento, come punto di partenza e come mezzo per introdurre un elemento nuovo negli esercizi, i quali invece sono costituiti dallo studio profondo e dall'indagine meticolosa dei dettagli conosciuti e controllati, tratti dalla scomposizione delle azioni umane, ma la ritiene un aspetto essenziale per quanto riguarda il modo di compiere gli esercizi: anche se sono già noti, è necessario confrontarsi con essi ogni volta che li si compie, con tutta l'attenzione e lo stupore provati la prima volta.

Il concetto di improvvisazione è stato teorizzato ed utilizzato soprattutto in seguito agli studi compiuti su un genere teatrale

diffuso nel Cinquecento: la Commedia dell'improvviso o Commedia dell'Arte. Si tratta di un modo di recitare adatto ad attori professionisti che dovevano saper cantare, danzare, fare acrobazie ed improvvisare battute su un canovaccio tradizionale nel quale erano elencati il susseguirsi delle scene ed il tema dei dialoghi. L'improvvisazione costituiva il momento spettacolare di tale forma rappresentativa ed aveva la grande capacità di suscitare un forte coinvolgimento negli spettatori, i quali assistevano ad un evento sempre nuovo in cui si percepiva la partecipazione autentica e sentita degli attori che agivano sulla scena compiendo ogni volta come la prima volta quella determinata azione. Quest'ultimo è l'aspetto della Commedia dell'Arte che ha destato grande interesse nei registi-pedagoghi e negli altri maestri attualmente operanti. Uno di essi, Peter Brook, vede proprio nella ripetitività che caratterizza il teatro come forma artistico-spettacolare il limite del teatro stesso, in cui l'esercitarsi quotidianamente nelle prove provoca una sorta di meccanicità e di automatismo che è causa di una evidente non-vita dell'attore-personaggio sulla scena. Per rimediare ad una tale condizione, il regista introduce negli incontri formativi lo strumento dell'improvvisazione come esercizio e, a volte, come spunto nelle rappresentazioni; se correttamente usato, esso diventa la strada attraverso cui l'allievo sperimenta se stesso in diverse situazioni che, pur essendo separate dalla realtà, in quanto "il teatro è il luogo dei possibili", nel loro evolversi gli permettono di provare veri sentimenti e sincere emozioni, quindi conoscere se stesso, e di vivere autentici incontri con l'altro, un altro reale, come un partner o il pubblico, o fittizio, come il personaggio. Ciò che si intende per improvvisazione quindi non consiste nel rinnovamento della forma artistica della Commedia dell'Improvviso, ma un modo vivo per insegnare la teoria e la pratica della recitazione drammatica e favorire lo sviluppo della personalità di ogni attore-allievo. Contrariamente all'insegnamento teatrale corrente che è basato in gran parte sulla *mimesi*, al cui interno l'allievo imita il maestro e gli allievi più anziani, rischiando di cadere nell'artificiosità e nella convenzionalità, l'improvvisazione obbliga l'allievo a scoprire i propri mezzi espressivi.

Un'improvvisazione si realizza quando uno o più individui possono dare luogo ad un'azione, verbale o non verbale che sia, partendo da un tema stabilito ed ampliandolo liberamente in relazione a ciò che man mano accade, senza avere il limite di dover seguire un copione definito a priori. Lavorare sull'improvvisazione consiste nell'allenarsi per essere pronti all'imprevisto, essere in grado di trovarsi sempre disponibili e reattivi; improvvisare significa agire spontaneamente secondo la propria fantasia, stando però all'interno di alcune condizioni date e rimanendo coscienti di ciò che si sta compiendo: infatti, anche se le azioni, i gesti e le parole dell'allievo non sono determinate da un testo stabilito, esse devono essere comunque frutto di un pensiero costante e di una vigile attenzione verso tutto ciò che è presente sulla scena, dai movimenti alle parole degli altri o, se egli è da solo in quel momento, dagli aspetti dell'ambiente alle caratteristiche della situazione in cui si trova ad agire.

Un esercizio di improvvisazione può essere affrontato, soprattutto all'inizio del percorso in un laboratorio, con l'utilizzo e la messa in gioco del solo linguaggio non-verbale, in quanto si è riscontrato come l'improvvisazione verbale sia più difficoltosa per l'allievo inesperto che possiede una ridotta capacità di dominare il pensiero e di tradurlo in parole in un tempo molto breve, e viene inoltre limitato da forti inibizioni nel rivelarsi agli altri.

Perché si possa usare l'improvvisazione come strumento che educa la spontaneità dell'attore-persona, portandolo ad agire in piena libertà, è necessario che, nel laboratorio, sussista un clima di sicurezza e di fiducia nel gruppo, al cui interno ciascun membro può far circolare la sua energia inducendo l'insieme a manifestarsi pienamente: per questo il maestro si preoccupa di creare un'atmosfera adatta, quasi ludica, in cui l'allievo, come individuo singolo, è in grado di scoprire se stesso e le sue peculiarità in relazione agli altri e ha occasione di provarsi liberamente, cosciente dei rischi che può correre e degli imprevisti che possono accadere. L'improvvisazione favorisce lo sviluppo dell'identità in tutti i suoi aspetti trasformando un'esperienza di vita, sia tratta da un testo sia suscitata da un'idea dell'individuo stesso, in esperienza personale. Una volta che avrà interiorizzato questo modo di procedere il cui scopo è essenzialmente educativo in quanto stimola l'introspezione ed è fonte di meditazione sui propri problemi, l'allievo incontrerà meno difficoltà nel dover agire pur trovandosi in un ambiente sconosciuto, ed avrà meno paura di affrontare relazioni e situazioni diverse da quelle abituali, non solo in teatro, ma anche nella quotidianità, dal momento che ha scoperto alcune caratteristiche sconosciute della sua personalità ed i propri mezzi espressivi.

Oltre al contatto che stabilisce con se stesso, l'individuo attraverso l'improvvisazione, come accennato in precedenza, entra in relazione con altri allievi-attori che formano il gruppo e con il pubblico. Tale tecnica infatti serve a costituire una memoria comune al gruppo stesso, processo che rende assai rapidamente omogeneo l'insieme; gli esercizi servono da esperienza, da vissuto comune, favorendo il passaggio dall' "io" al "noi" senza sacrificare alcun termine, attraverso un percorso parallelo da cui nasce la creatività del gruppo stesso. Ad un livello ulteriore, per progredire nel saper improvvisare il gruppo di allievi-attori si rivolge ad un pubblico che molto spesso, a sua volta, costituisce un'unità caratterizzata da aspetti, interessi, sentimenti comuni e condivisi. Di fronte a simili aggregati, costituiti ad esempio da bambini, malati, detenuti, paesani, gli attori che improvvisano devono essere disponibili, aperti e coscienti che la loro azione non consiste nel radunare individui sparsi, ma rendere vitale e reattiva una omogeneità già esistente, andandole incontro attraverso un'improvvisazione appropriata; l'allievo dunque deve acuire la propria sensibilità ed accrescere la consapevolezza di sé per riuscire in questo intento.

Improvvisazione e creatività

Il lavoro di drammatizzazione, sia in fase di preparazione del momento spettacolare, in cui si tratta di scoprire la soluzione più corretta per quanto si intende comunicare, sia nella fase della realizzazione stessa, si svolge secondo la formula aperta della tecnica dell'improvvisazione. Esistono tipi di improvvisazione che hanno una valenza relativa in ambito prettamente teatrale, come le diffuse rappresentazioni di alcune "scenette" tratte dalla vita quotidiana quale, ad esempio, l'attesa alla fermata del bus. L'obiettivo dell'improvvisazione proposta e collaudata con la drammatizzazione è di catturare dalla vita di ogni giorno la spontaneità delle reazioni che seguono a una situazione inaspettata, utilizzandola successivamente in condizioni controllate allo scopo di capire l'essenza dei problemi in esame. L'improvvisazione si pone di conseguenza come un fatto esistenziale, come esigenza di penetrazione, comprensione e mediazione della realtà. Dal momento che favorisce nell'allievo-attore un'apertura nei confronti di se stesso e degli

altri, l'improvvisazione costituisce per quest'ultimo un'occasione di esprimersi, di emergere; è opportuno ricordare però che l'espressione personale non è teatro, in quanto la soggettività degli attori non costituisce, se non in rari ambiti particolari, il tema di un dramma. Quindi l'improvvisazione è solo un altro mezzo, anche se estremamente importante, per accordare lo strumento, il gruppo durante la preparazione della realizzazione di uno spettacolo, nel quale viene rappresentato un tema specifico, oggettivo; è necessario quindi considerare due percorsi paralleli: il primo che vede l'improvvisazione utile per eliminare ogni fissità nella realizzazione di uno spettacolo, il secondo, che riporta alla tradizione, in cui le prove dello spettacolo stesso producono qualcosa di stabile, rifiutando l'accidentale ed il mutevole.

È opportuno sottolineare però che in realtà non esiste una tecnica, cioè un insieme di mezzi accumulati, stabilita; ciò che avvicina all'improvvisazione sono gli ostacoli tecnici che l'attore incontra nel suo mestiere, ostacoli che egli ha la necessità di eliminare per riuscire a proseguire nel suo lavoro, eseguendo incessantemente convenzionali esercizi elementari. Scopo di tali esercizi non è un'amplificazione delle capacità fisiche, ma piuttosto un annullamento del corpo, cioè l'eliminazione delle sue resistenze al fine di realizzare immediatamente i propri impulsi psichici; infatti si riscontra che più l'attore è maturo, più riscontra resistenze, più sa, più deve allenarsi. Le indicazioni tecniche, ricevute da qualunque fonte, devono essere riscoperte dal singolo o dal gruppo che intende esprimere un determinato tema in modo che venga continuamente rinnovato l'equilibrio fra inventiva e coerenza espressiva, fra creatività libera, spontanea e ricerca esatta.

Non essendoci formule precise o tecniche empiriche relative all'improvvisazione, gli aspetti ed i modi per affrontarla e per utilizzarla sono molteplici. Se può essere utile trovare un aiuto tra gli espedienti teatrali è però necessario non appoggiarsi troppo alle caratteristiche del linguaggio scenico come occasione univoca per studiare un testo, dove i personaggi e il loro ruolo sono ben definiti, e devono essere reinterpretati secondo moduli e modelli precisi. Infatti, anche se si possono accettare spunti offerti dalla tecnica teatrale, bisogna puntare sul significato funzionale della tecnica stessa. Nell'ambito costituito dalla preparazione di uno spettacolo, l'improvvisazione serve ad esplorare il "fuori-scena" di un'opera. L'attore va verso il personaggio, lo inserisce in una situazione ludica per scoprire attraverso l'azione teatrale i segreti della sua identità che il testo non svela; egli infatti mediante l'uso di questa tecnica arriva a restare libero nel contesto della forma che continuamente adatta, nel tentativo di trovare l'equilibrio che risponda all'esigenza di introdurre la forma indicata dal testo senza distruggere le linee d'azione suggerite dall'improvvisazione e viceversa.

È facile anche per chi non possiede una diretta esperienza della tecnica scenica saggiare l'improvvisazione su un breve racconto, su una poesia che presenti uno svolgimento narrativo e un'ambientazione adeguata, su un personaggio che si offre alla riproduzione visivo-mimica. Non è facile, invece, applicando la tecnica dell'improvvisazione alla drammatizzazione nella scuola, mantenerne tutta la profondità di significato che le appartiene. Il possibile rischio che spesso si corre è quello di defraudare l'improvvisazione di molti contenuti, di declassarla a semplice finzione meccanica e vuota; la difficoltà maggiore dell'improvvisazione si configura quindi nel pericolo di perdere il carattere esistenziale e vitale che racchiude in sé.

GAETANO OLIVA

IMPROVVISAZIONE E INCONSCIO

di Michele Cavallo



Psicologo, psicoterapeuta, psicoanalista membro dell'Associazione Mondiale di Psicoanalisi e della SLP, docente di Psicopatologia clinica e dinamica all'Università Europea di Roma, già direttore del Master in Teatro Sociale e Drammaterapia all'Università La Sapienza di Roma e Università Europea. Direttore Primo Corso Introduttivo al Teatro Terapeutico – UILT.

Attore non progettato

Nel teatro, sin dai primi del '900, è emerso il cosiddetto "paradosso della finzione", vale a dire: nel luogo privilegiato della finzione sarebbe possibile una verità che nella vita quotidiana è difficile incontrare. Il teatro come realtà intensificata.

L'antropologo Victor Turner aveva riconosciuto che con il paradosso della finzione si capovolgevano alcune nozioni essenziali della vita quotidiana come ruolo, individuo, persona:

Nel teatro moderno i ruoli teatrali hanno di fatto scardinato i ruoli della vita quotidiana dichiarandoli inautentici. Da questo punto di vista ciò che è falso e illusorio è il mondo profano, quello della persona e ciò che è reale è il teatro, quello dell'individuo.^[1]

Le varie forme della performance e della narrazione sono – per Turner – potenti leve di trasformazione sociale e individuale. Turner considera il teatro la forma più vicina alla vita, cioè più vicina all'esperienza.

E quali sono i processi più vicini all'esperienza che il teatro attiva? Basta osservare la pratica teatrale: il lavoro con il corpo, il vissuto, l'azione, il lavoro con l'immaginario, la memoria, la presenza-attenzione, il lavoro con le diverse dimensioni della relazione. Processi che nel lavoro dell'attore sono riportati alle loro radici, alla verità soggettiva, spogliati dalle finzioni e dagli automatismi della vita quotidiana.

I processi creativi dell'attore per produrre effetti di verità devono essere in grado di legare la memoria al presente dell'azione, il premeditato al non premeditato. In questo senso sono tutti processi che ricadono nella accezione novecentesca di improvvisazione. Come ha scritto Fabrizio Cruciani^[2] *improvvisazione* assume nel corso del Novecento diversi significati:



1 – Sinonimo di creatività,

2 – Tecnica di rappresentazione,

3 – Montaggio non premeditato di elementi acquisiti,

4 – Ciò che trasforma un atto di imitazione in una creazione di una nuova realtà.

Con improvvisazione si è identificato il *proprium* del processo creativo dell'attore ma anche il punto di congiunzione tra questo e ogni processo trasformativo dell'individuo: verso "un attore non progettato", ma anche verso un individuo non progettato (che si è liberato di condizionamenti e abitudini).

Grazie a queste acquisizioni si è compiuto un passo che ha portato a riconoscere che:

Nel sapere dell'attore, in certe sue pieghe e potenzialità, si specchiano pratiche di igiene spirituale che non sono solo d'attori. Le tecniche dell'attore, cioè, possono essere usate come vie per una disciplina di sé, per ottenere una dilatazione della percezione e magari della coscienza. Da ciò l'apparente paradosso per cui le tecniche dell'attore possono essere senza fine di spettacolo, che in fondo è però un paradosso non più paradossale delle arti marziali apprese senza fine di sangue.^[3]

In effetti, trattando di memoria, corpo, io creativo, relazione, il teatro si è portato molto oltre le potenzialità della rappresentazione. È divenuta una pratica di vita, una disciplina di autoformazione, una tecnologia del sé in cui il continuo rimodellamento dell'esperienza coincide

con la ricerca dei confini tra sé e non sé, tra abitudine e irruzione dell'alterità, tra immaginario e fattuale, tra impulso e azione, tra parola e atto. Una ricerca sui limiti che porta a fare i conti con quelle incrostazioni quotidiane che opacizzano, appesantiscono e rendono inautentica ogni espressione. Solo a queste condizioni il lavoro teatrale può aggiungere una vitalità intensificata e una diversa consapevolezza di sé.

Rinnovare il sentire

Non si tratta di eliminare la parola o il senso, illudendosi di avere un accesso diretto, spontaneo, immediato (non mediato) alla verità dell'esperienza. Spesso si cade in questa illusione che il corpo, l'emozione sono in presa diretta con la nostra natura. Non è così. Le sensazioni, le reazioni del corpo sono già intrise della nostra storia, dei nostri schemi abituarini. L'esperienza, anche la più elementare, scaturisce da sensazioni corporee organizzate grazie a immagini, azioni e schemi rappresentazionali che sono investiti di significato personale e culturale.

Già Lessing aveva intuito che c'è sempre un certo significato, sia pure inconscio, dietro l'azione fisica che induce il sentimento che, a sua volta, genera l'espressione. Quindi niente natura originaria.

Se per "corpo" intendiamo non il corpo anatomico, ma il vissuto corporeo, cioè *il mio corpo come io lo sento*, allora appare chiaro come ogni vissuto soggettivo si origini dal corpo: sensazioni, perce-

zioni, emozioni, immaginazioni. Il *corpo vissuto* vieta di considerare la possibilità di un sentire o di un pensare "disincarnato", ma vieta anche di concepire una corporeità naturale senza storia, senza memoria. Non c'è un corpo immediato, il corpo si costituisce continuamente all'interno del campo del linguaggio in cui siamo immersi.

Cosa sarebbe la tristezza o uno stato malinconico, senza la storia che vi si cela dietro, senza le perdite, gli abbandoni, le lacrime, senza quelle parole o senza quel ricordo di uno sguardo assente?

Cosa sarebbe un moto di desiderio struggente senza il suo groviglio di sensazioni, associazioni, memorie, frasi dette?

Anche l'esperienza più elementare è sempre una sintesi.

Studi di psicologia riconoscono la sintesi dell'esperienza (vissuto corporeo) nell'intreccio di rappresentazione, sentire, volere, azione ^[4]. È una sintesi che si percepisce nell'immediatezza del vissuto corporeo, che dà nome, forma, intensità a qualcosa che dipende dalla storia, dalle abitudini e dai significati che in ognuno si sono depositati nel tempo. Ciò vuol dire che non c'è un luogo originario, naturale, istintuale da cui sgorga la sorgente della verità e a cui attingere per la propria autenticità. L'improvvisazione non può, magicamente, dare accesso all'autenticità.

Ma guardiamo più da vicino la nozione di improvvisazione, a partire dal suo significato.

Libertà, velocità, sorpresa

Dal latino *improvisus*: inaspettato, imprevisto, senza preavviso.

L'uso del termine comincia a diffondersi nel XIX sec. in ambito musicale, probabilmente grazie al titolo *impromptu*, improvviso, di alcune composizioni di Schumann, Schubert, Chopin, che assumevano la forma di minuetto, Lied, variazioni su un tema, scherzo, intervallo. Spesso composizioni brevi, frammentarie, di ricordo.

Oggi, nell'accezione comune, si utilizza *improvvisazione* per connotare azioni frettolose, la mancanza di metodo, di studio o di preparazione; spesso sinonimo di faciloneria, superficialità. Tutt'altro in ambito teatrale, dove indica un metodo, una tecnica, anzi la tecnica creativa per eccellenza. Lo abbiamo visto nelle parole di Fabrizio Cruciani, il Novecento teatrale è fortemente orientato dall'improvvisazione come fondamentale risorsa creativa.

Ma ora cerchiamo di coglierne alcuni aspetti impliciti.

L'improvviso, nella creatività dell'attore, sarebbe un modo per afferrare una verità prima che sia travestita, mascherata, dal giudizio, dalla ragione, dall'abitudine. Due sono le caratteristiche di questa strategia di cattura della verità: la velocità e la sorpresa.

Tocca giocare d'astuzia: battere la razionalità in velocità o prenderla di sorpresa svignandosela da dove non se lo aspetta. L'idea è che se riusciamo a sottrarci al controllo vigile della nostra ragione e ci lasciamo trasportare dal fluire di immagini e moti inconsci, allora la spontaneità comincerà a scorrere; se riusciamo ad allentare le briglie del controllo la fantasia galopperà; se alleggeriamo il terreno dal peso della quotidianità, allora comincerà a zampillare la sorgente creativa. Immaginazione, azioni fisiche, alterazione della percezione e della coscienza, sarebbero veicoli che grazie alla velocità e all'alterità, liberano le risorse creative del performer.

L'improvvisazione sarebbe una liberazione dai legacci che impediscono l'emergere del nuovo.

C'è qualcosa che ci lega, che ci tiene prigionieri e ci fa schiavi dell'abitudine, del già conosciuto; e qualcosa verrebbe a slegarci, a liberarci da questo padrone. Ma chi è questo padrone da cui liberarsi? In effetti, può avere diversi nomi: il testo, il regista, la tradizione, il pubblico (con le sue aspettative), il senso e la lingua (che con la loro sintassi e semantica esercitano una vera dittatura).

Ma anche la propria coscienza e l'io, costituiscono una padronanza da allentare.

La voce contro il padrone

C'è un autore che ha mostrato, a mio avviso, come far fuori questi diversi padroni. Tutta la sua opera può essere vista come una continua destituzione di ogni padronanza. Carmelo Bene con la scrittura scenica ha utilizzato il testo (shakespeareano, ad esempio) per consumarlo, attraversarlo, decontestualizzarlo; con lo scavo della lingua ha cercato di scovarne nuove funzioni e nuovi sensi; con la frammentazione del corpo e dell'azione ha fatto fuori la continuità dell'io; con il crearsi sulla scena sempre ostacoli e inciampi ha fatto fuori la volontà e la padronanza tecnica dell'attore; con la *phoné* si è liberato del personaggio, dell'identità, della coerenza, della rappresentazione; con l'immergersi nel flusso dei moti e dei modi ha potuto liberarsi

dalla dittatura del pubblico.

È come se Bene avesse sempre proceduto per sottrazione, per amputazione. Per lui l'uomo di teatro non è più autore, né attore, né regista. È un chirurgo che asporta e fa nascere qualcosa d'inatteso, di sorprendente.

Comincia col sottrarre tutto ciò che costituisce elemento di potere: nella lingua, nei gesti, nella rappresentazione. Amputa la storia in quanto marchio temporale del potere. Amputa il testo, perché il testo è il dominio della lingua, della sintassi, del significato stabilito, dominio sulla parola come atto di enunciazione, come *phoné*. Disintegra l'omogeneità della lingua. Sopprime il dialogo, la dizione, la comprensione. Toglie la struttura perché è l'insieme degli elementi stabili, dei rapporti invariati, costanti. Sottrae persino l'azione, in quanto riferita a un io che agisce. La tanto invocata coerenza, integrazione tra voce e volto, tra corpo e mente, tra gesto e intenzione, è da Bene denunciata come la misera chimera dell'identità. Poiché è proprio l'identità (psicologica, sociale, storica, performativa) che impedisce di svincolarsi dalla ripetizione.

La voce come *phoné* mette fuori gioco la rappresentazione e diviene habitat della sincerità dell'attore: la *phoné* resuscita la singolarità inaccessibile del soggetto-attore, negando alla voce lo statuto di protesi dell'io. "Il teatrino dell'io frantumato", nessuna padronanza, tutto è preso in una variazione continua. Diventa possibile, per lui, uscire dal teatro di rappresentazione pur rimanendo sulla scena.

Ecco allora che *improvvisazione* non è più una tecnica, un momento, un metodo del lavoro dell'attore, è la prassi stessa che investe ogni aspetto dell'essere attore e soggetto. È uno stato dell'essere. Da questa prospettiva non ci possiamo accontentare della riduzione dell'improvvisazione a tecniche più o meno strutturate atte a indurre effetti creativi estemporanei. Non è questione di trovate espressive-creative ma di posizione soggettiva. Posizione che risulterà da un lungo e accidentato lavoro su di sé (all'interno di una auto-disciplina, artistica o d'altro tipo).

Il paradosso della spontaneità

Possiamo comprendere perché è fuorviante ridurre, in termini psicologici, razionalità=controllo, inconscio=creatività. La psicoanalisi ci ha messo in guardia. Non basta mettere fuori gioco la

ragione, la coscienza, le usuali modalità percettive; non basta liberare pulsioni re-
presse, fantasie rimosse, condotte istin-
tuali. In tal senso l'inconscio non è
garanzia di libertà, creatività, novità.

Già Freud aveva dovuto misurarsi con i
paradossi della spontaneità, con la co-
azione dell'inconscio, con la sua coerci-
zione. L'inconscio è prima di tutto
ripetizione, imposizione e, nel caso del
sintomo, oppressione. Paradosso che
Freud incontra già quando introduce
l'unica regola per il paziente: dire tutto
ciò che passa per la mente, senza giudi-
zio, senza omissione. La prima cosa. Il
metodo psicoanalitico si basa proprio
sulle *libere associazioni*. Libere, appunto!

E cosa succede? Freud nota che il pa-
ziente non è affatto liberato da ciò. Anzi,
qualsiasi cosa dica, qualsiasi associa-
zione, qualsiasi ricordo, sogno, fantasia,
il suo stesso sintomo-sofferenza, lo ri-
porta al suo inconscio, alla sua solita mo-
dalità di fare esperienza di sé e del
mondo. Le libere associazioni fanno
emergere ciò che in lui si è inciso, ciò che
ha scavato i solchi in cui scorre la sua
vita rendendola prevedibile. Le libere as-
sociazioni fanno emergere la coazione.

Ecco perché quando vediamo qualcuno
che si comporta spontaneamente, rico-
nosciamo i suoi automatismi, le abitudi-
ni, le coazioni, anche se del tutto
singolari, originali. Non è, infatti, l'origi-
naltà o l'essere atipico la prova della li-
bertà. Anche se quel qualcuno ci può
apparire strano, desueto e quindi origi-
nale, per lui nulla di nuovo sotto il sole.
Un soggetto compulsivo, prigioniero dei
suoi pensieri ossessivi, metterà in atto
comportamenti e rituali che dall'esterno
possono apparire originali, ma per il sog-
getto queste messe in atto spontanee
non hanno nulla a che fare con improv-
visazione, scelta, libertà. Anzi!

Ecco allora che la spontaneità e l'allen-
tamento dei freni razionali non ci libe-
rano da noi stessi. Semmai fanno
emergere gli automatismi, le abitudini,
le stereotipie, i cliché. Anche l'inconscio
mostra il suo volto di padrone autorita-
rio!

In effetti, la nostra stessa identità si ali-
menta di ciò che rimane identico, di ciò
che si ripete, di ciò che conosciamo e in
cui ci ri-conosciamo. La routine, il sem-
pre-uguale è rassicurante, a tutti i livelli;
ci si riconosce nel proprio corpo, nelle
proprie convinzioni e certezze, negli
schemi relazionali, nel marchio del pro-
prio desiderio.

Bene e Freud, ci mostrano che allentare

i lacci della ripetizione, dell'*idem*, non è
cosa naturale, facile o immediata; libe-
rarsi dagli automatismi non può essere
una tecnica: il modo cambia per ognuno
e a seconda della fase di vita. Ad ogni
padronanza (significante padrone) pos-
sono essere contrapposti ostacoli, inci-
ampi, trabocchetti *ad hoc*. La prassi
teatrale può essere il campo in cui speri-
mentare tale via. Anche l'analisi può es-
sere un tale campo se la intendiamo
come un percorso che permette a un
soggetto di esporsi alla contingenza
della vita, al nuovo, all'urto del non an-
cora conosciuto. Qualcosa che si pone al
di fuori della ripetizione nevrotica.

Il piacere dell'improvvisazione

Nelle teorie dei maestri teatrali del '900
si è privilegiata l'idea dell'improvvisa-
zione come veicolo per la ricerca della
verità, dell'autenticità dell'espressione.
Si è sottovalutata l'improvvisazione
come mezzo di piacere, di un segreto go-
dimento. Non c'è solo un'estetica del-
l'improvvisazione (verità/falsità, bello/
indifferente) e una politica dell'improv-
visazione (vecchio/nuovo, conservazione/
sovversione). C'è anche un'erotica del-
l'improvvisazione (piacere, godimento,
paura, attrazione/evitamento).

C'è una paura dell'imprevisto, del cam-
biamento, del non-conosciuto. Le vie co-
nosciute, sicure, prescritte, già stabilite,
consensuali, ci rendono la vita più tran-
quilla. Spesso la vita prende le forme di
una rappresentazione in cui abbiamo un
ruolo e un copione che possiamo "inter-
pretare" senza troppe sorprese, né brutte
né belle.

La routine, il sempre-uguale è rassicu-
rante, e in quanto tale ci soddisfa. C'è
una sorta di piacere della ripetizione, del-
l'automatismo. Quando la spontaneità
del corpo centra il bersaglio, si è soddi-
sfatti dell'eterno ritorno della cosa. Della
cosa ben fatta, della cosa che riappare
sempre allo stesso posto, che conferma
l'ordine dell'azione, l'ordine della perfor-
mance, l'ordine del mondo.

Ciò che ci vincola è anche ciò che ci tiene
al sicuro. Eppure, ci sono momenti nella
vita in cui quelle ripetizioni, quelle deter-
minanti inconse, diventano sintomo,
sofferenza. Le stesse cose in cui ci rico-
noscevamo divengono insopportabili.
Ma pur facendoci soffrire non riusciamo
a rinunciarvi.

Accade nella vita quotidiana, ma accade
anche nei processi performativi, nel
luogo della sperimentazione teatrale.
Non si riescono ad abbandonare le pro-

prie abitudini, i propri schemi d'azione,
le proprie certezze. Solo quando si sente
il peso del sempre uguale, quando tutto
sembra sepolto dallo stereotipo^[5],
quando comincia ad essere insopportabile
la propria ripetitività, qualcosa può
accadere. È la sofferenza per questo *au-
tomaton*, è la paura dell'immutabile a far
nascere il desiderio di rompere questo
meccanismo e a mettersi davvero in
gioco in un lavoro creativo.

Può emergere allora un piacere dell'im-
provvisazione. Un piacere per la sor-
presa. È la liberazione dalla *consecutio*,
dalla logica, dalla non-contraddizione.
C'è un piacere che deriva dalla libera-
zione dalle catene del senso, della coe-
renza. Il non-senso, il fuori-senso, sono il
preludio al gioco infantile, ma anche al
gioco provocatorio, trasgressivo del-
l'adulto che contesta la dittatura del lin-
guaggio. Lo abbiamo accennato a
proposito di Carmelo Bene, la sua sottra-
zione di ogni padronanza, il rifiuto della
rappresentazione, l'assorbimento nella
phoné, non hanno altro fine che uno
strano godimento. Anche per Artaud,
l'arte dell'attore consiste nel trasferire
l'intensità del sentire attraverso la po-
tenza del timbro, del grido, del soffio;
una potenza in grado di spingere l'orga-
nismo a liberarsi per lasciar fluire la vita
imprigionata in un'anatomia mortifera.
Sono gli attimi in cui si prova un godi-
mento del corpo che è al di là di ogni pia-
cere, sessuale o sensuale che sia.

Passare dal piacere della ripetizione al
piacere dell'improvvisazione non è cosa
scontata. C'è un percorso, un lavoro che
consente di non accontentarsi di godere
di sé, dell'identico. È un lavoro che ci
strappa al nostro narcisismo e ci apre
all'Altro, al non-io, all'inedito. L'incontro
con l'imprevisto può essere un piacere
altro da quello dell'*automaton*.

Dall'automaton alla tyche

L'incontro con qualcosa di inaspettato,
qualcosa di imprevisto e casuale. C'è un
termine per dire questo incontro: *tyche*,
che di solito traduciamo con *fortuna*.

Ma la nozione greca di τύχη denota un
fenomeno qualitativamente neutro, ossia
in sé né positivo né negativo, declinabile
in senso favorevole (εὐτυχία) o sfavo-
revole (ἀτυχία). Si lascia il porto sicuro
per andare incontro a qualcosa che non
si conosce. Partiamo portandoci dietro
l'incognita e il rischio di fallire, di fare un
brutto incontro.

Quindi, ci sono due volti con cui si può
presentare un evento imprevisto: il caso

fortunato, il buon incontro, *eutychia*. L'inatteso produce l'effetto di sorpresa, di stupore, di meraviglia. Qualcosa di inatteso che però riconosciamo come desiderabile, realizzativo di... uno scopo. Ad esempio qualcosa che riconosciamo come creativo. È trovare un tesoro mentre si scavava una buca per piantare un albero. Da mesi cercavo una persona cara di cui avevo perso i riferimenti e un giorno girando l'angolo di una città lontana, che sorpresa!

L'altra faccia è quella del cattivo incontro, Aristotele parla di *dystychia*, cattiva sorte. Si tratta di una *tyche* più radicale poiché non si connette a qualcosa che si sperava, desiderava, non è una scelta deliberata in vista di un fine. È l'incontro con qualcosa che non ha nome, non ha forma, ci precipita nel buio. O semplicemente è un incontro deludente. Spesso dall'improvvisazione non esce nulla di interessante. Incontriamo una scemenza qualsiasi. Dobbiamo essere pronti ad accettare anche questa *dystychia*. In ogni caso sarà il processo dell'improvvisazione ad essere importante, non la cosa trovata. È il processo in grado di destrutturare l'abitudine, percettiva, cognitiva, affettiva, morale... di sospendere qualsiasi senso, di metterci di fronte alla pura contingenza, che lascia senza parole e senza risorse.

Il mondo del teatro si è riferito alla nozione aristotelica di *catarsi* per orientarsi. Penso che la nozione di *tyche* sia altrettanto necessaria per comprendere la funzione del teatro, quale esso sia. In modi diversissimi i teatri delle diverse epoche e comunità mostrano uomini e donne che fanno i conti con la presenza nella realtà e nella loro vita di qualcosa di imprevedibile che li fa sentire vulnerabili, fragili; contro l'ottimistica fiducia nella razionalità e nella virtù, Aristotele sa che l'essere umano non può mai illudersi di aver raggiunto definitivamente successo o benessere: in ogni momento Tyche può irrompere, con toni tragici, comici, assurdi.

Uno stato dell'essere: l'abbandono

C'è una posizione da assumere nel processo di improvvisazione che assomiglia alla passività.

La disponibilità a sottomettersi al gioco, allo scambio simbolico che la situazione rappresenta richiede una fondamentale passività. Non è facile lasciarsi andare, mollare gli ormeggi, partire col rischio di non incontrare nulla o di fare un brutto incontro.

È necessario che si dica sì, un sì preliminare. Un sì che all'inizio assomiglia a un atto di fede, a una resa, a una remissione, a un oblio di sé. A teatro ci sono persone (attori o spettatori) che entrano dicendo No!, che rifiutano di sottomettersi al gioco dello scambio, dell'accadere, dell'apertura, dell'incertezza, del rischio. Dire di sì ed essere aperti non garantisce un'epifania, non è detto che qualcosa accada davvero, ma è la condizione necessaria (sebbene non sufficiente) all'accadere. In questa passività i soggetti abbandonano la rappresentazione di se stessi e si abbandonano a ciò che accade; si lasciano trasportare in un altrove non identificato, non previsto.

Senza affidarsi, senza credere che ci sia qualcosa da scoprire, senza acconsentire alla promessa, ognuno rimarrà nel suo mondo.

Si tratta di assumere una posizione, prima di ogni tecnica o metodo di improvvisazione, prima che la macchina teatrale, il suo linguaggio, il dispositivo sapientemente costruito sia dal punto di vista drammaturgico che performativo, ci introduca al gioco. Ovviamente ci sono delle cose che in tale costruzione facilitano l'affidarsi, il crederci, l'abbandonarsi. L'arte della recitazione induce troppo spesso l'attore a formarsi alla padro-

nanza di sé e dei suoi mezzi espressivi, a evitare i rischi, le cadute, gli inciampi, i fallimenti. Potrebbe esistere una pedagogia dell'attore che formi a esplorare e a tollerare le cadute, la passività, il lancio di dadi? Ogni pensiero, ogni parola, ogni azione dovrebbe poter mostrare il suo punto di arresto, la sua esitazione prima che "riesca" e consacrì l'attore come il padrone di sé e dell'evento. L'attore dovrebbe poter sostare in quel punto di non riuscita, di possibile fallimento.

Nei versi di Stéphane Mallarmé:

vegliando
dubitando
rotolando
brillando e meditando
prima di fermarsi
a qualche punto ultimo che lo consacrì
Ogni pensiero emette un Colpo di Dadi^[6]

È evidente qui la destituzione di ogni padronanza, la rinuncia a ogni volontà di compimento, di successo. Il soggetto è sospeso in una sorta di abbandono alla pura contingenza. Per Heidegger, la nozione di abbandono è centrale e richiama la posizione di ascolto, una posizione che è al di là delle opposizioni interno/esterno, soggettivo/oggettivo, agente/fruitoro proprio perché apertura all'alterità. L'essere umano è in ascolto, il *Dasein* (l'esserci, l'essere aperto) è di natura passiva: può solo ricevere in dolce tranquillità.

Illustrativo questo dialogo che Heidegger immagina tra il Maestro, lo Scienziato e l'Erudito:

M – *Perché non è in nostro potere risvegliare in noi stessi l'abbandono?*

E – *Certo io non so ancora cosa voglia dire il termine abbandono, ma presentisco vagamente che esso si risveglia quando il nostro essere è disposto a lasciarsi ricondurre a ciò che non è un volere.*

S – *Lei parla continuamente di un "lasciare", cosicché può sorgere l'impressione che con ciò si intenda una sorta di passività. Credo invece di sapere che, quando parla di "lasciare", quando parla di abbandono, Lei non intende affatto un debole lasciar correre, un lasciare andare le cose per il loro verso.*

E – *Forse in questo lasciare, nell'abbandono si cela un senso dell'agire ancora più elevato di quello che attraversa tutte le azioni del mondo e l'agitarsi dell'umanità...*

M – *Un agire ancora più elevato che però non è affatto un'attività.*

E – *Perché l'abbandono non rientra affatto nell'ambito della volontà.*

S – *Passare dalla volontà all'abbandono mi sembra la cosa più difficile^[7].*

MICHELE CAVALLO

NOTE

[1] Victor Turner, *Dal Rito al Teatro*, il Mulino, Bologna, 1986, p. 204

[2] Fabrizio Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in: *Civiltà teatrale del XX secolo*, il Mulino, Bologna, 1986, p. 86

[3] Ferdinando Taviani, *Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia*, in *La drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996, p.145

[4] Ahsen aveva proposto un modello delle rappresentazioni interne che ci sembra restituire perfettamente la concezione integrata dell'esperienza. Il cosiddetto modello del triplo codice ISM (Immagine mentale, risposta Somatica, significato: Meaning), è una teoria dell'esperienza in cui i tre fattori I, S, M sono integrati: il vissuto è la sintesi di sensazioni, immagini mentali, azioni, significato, motivazioni. Ahsen A., "ISM: the triple code model for imagery and psychophysiology", *Journal of Mental Imagery*, 8, 1984, pp. 1-41

[5] Lo stereotipo è la ripetizione della parola o dell'azione al di fuori di ogni entusiasmo. Come se azione e parola fossero naturali, sempre adeguate, come se non ci fosse nulla da scoprire, come se tutto fosse ovvio. Lo stereotipo uccide ogni forma di entusiasmo.

[6] Stéphane Mallarmé, *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, Scheiwiller, Milano, 2003, p. 17

[7] Martin Heidegger, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova, 1998, cit. p. 49

TEATRO E VIDEO-TEATRO LABORATORIO E IMPROVVISAZIONE

di Paolo Ascagni



Paolo Ascagni è nato a Voghera nel 1960 e risiede a Cremona; impiegato di banca, si è laureato in Economia e Commercio nel 1985, presso l'Università Paolo Ascagni è uno dei soci fondatori della compagnia teatrale e video-teatrale QU.EM. quintelemento di Cremona. Studioso di storia del teatro, è autore di diversi copioni, in gran parte pubblicati in formato e-book. Dall'anno 2019 è presidente nazionale della UILT, Unione Italiana Libero Teatro.

Prima di iniziare, si impone un'avvertenza. Abbiamo la necessità, per nostra *forma mentis (et corporis)*, di elaborare la questione – per la verità, qualunque questione – costruendo un'analisi teorica a partire da una sintesi esperienziale. Non ci è possibile, e lo diciamo anche per onestà intellettuale, prescindere dalla dimensione pratica che ha assunto il nostro concetto e soprattutto la nostra prassi di 'far teatro'. Faremo dunque un discorso *generale* incrociandolo con una storia *particolare*, quella della nostra compagnia QU.EM. quintelemento, attingendo largamente ad alcune pagine del nostro libro sul rapporto fra teatro e tecnologie^[1], di cui vi proporremo qui di seguito alcuni estratti opportunamente ritoccati e coordinati.

Tra concettualizzazioni e libertà poetiche

Alla luce di quanto detto, il paletto da cui partire è dunque una riflessione a tutto campo sulla *nostra* esperienza di *video-teatro*, perché un minimo di concettualizzazione si impone, anche nelle modalità più libere ed aperte, nelle quali noi riteniamo che ci stia anche il nostro «quintelemento». Andando a ritroso, ad un certo punto ci rendemmo conto che esporre un *nostro* concetto di *video-teatro* non solo era 'giusto' da un punto di vista teorico ma 'necessario' da un punto di vista esistenziale: non si trattava di una idea *fissa* che da un po' di tempo attraversava i nostri confronti interni (anche accesi!), ma al contrario di una *variabile* che, essendo per sua natura una sorta di esigenza dello spirito, non poteva essere tralasciata. Parafrasando, tanto per cambiare, il solito Hegel, non è un caso se il pensiero nel suo lato «soggettivo» chiede di diventare un concetto «oggettivo»; fuor di metafora, prima o poi qualcuno di noi avrebbe dovuto porre all'ordine del giorno il problema della *teorizzazione* oggettiva di una esperienza soggettiva. Fermo restando che non si trattava (e non si tratta) di tracciare – lo ripetiamo – un'idea fissa ma al contrario di lasciar trasparire una variabile, sempre cangiante, della sua essenza.

L'immediata conseguenza è che, in effetti, dentro a questo tipo di approccio, il senso di una riflessione teorica non va nella direzione di una sua metodica razionalizzazione quasi metafisica, ma piuttosto nella presa di coscienza di uno scarto meta-empirico: la sua modalità, in questo caso, non è tanto quella «logico-filosofica» del passaggio dal pensiero al concetto (stile Hegel), quanto quella più propriamente «esistenziale» del salto, non mediabile, tra l'intuizione o la coscienza (stile Kierkegaard).

Il fatto straordinario, però, è che pur partendo da una prospettiva «esistenziale», è giocoforza interrogarsi – nella coscienza piuttosto che nel pensiero – sulla *realità* di ciò che si fa. Ed allora, è esattamente la *poesia* a chiudere il cerchio della spe-



QU.EM. quintelemento di Cremona: Francesca Rizzi, Paolo Ascagni, Danio Belloni

cialosa alternativa tra la presunta *teoricità* della riflessione filosofica e la presunta *praticità* dell'approccio esistenziale. La verità è che ogni teoria – peraltro anche da un punto di vista semantico – è pensata per diventare pratica, ed ogni pratica è il risultato di una teoria; certo, non è detto che tutto ciò si giochi nella piena consapevolezza del soggetto, ma quantomeno nell'inconscio non si può barare. Ed anzi, è matematico che spesso i soggetti più ferocemente '*pratici*' sono proprio coloro che amano presentarsi come dei semplici '*teorici*'. Lo smascheramento delle ipocrisie borghesi sulle cosiddette posizioni neutre, equidistanti, *bipartisan*, imparziali, è ormai un dato acquisito; dopo Marx – che piaccia o no – non è più possibile fingere...

Ma allora la buttiamo in politica? A patto di intendersi sulle parole e sul loro reale significato, certamente sì; perché la politica c'entra sempre. Senza allargare troppo il discorso, diciamo solo che non possiamo più permetterci di cadere nell'ennesima trappola dell'arte pura, quella droga che piace tanto alle «anime belle» che non si vogliono sporcare con le cose 'brutte' del mondo. Ormai lo sappiamo dove portano queste allegre *teorie*: le loro conseguenze *pratiche*, ad esempio, sono state il sonno degli intellettuali e degli artisti mentre qualcuno edificava il nazismo, qualcun altro consegnava il comunismo nelle mani di Stalin, e qualcun altro ancora trasformava l'intero pianeta nel campo di concentramento del capitalismo assoluto. Come dire: chiudersi nella *prigione-del-sé* non è solo un'aberrazione «esistenziale», è anche un tradimento propriamente «artistico». È la negazione stessa della *poesia*: perché al fondo c'è la mancata riflessione sul *perché* del teatro, o del video-teatro, o della pittura o quant'altro. E allora, il rifiuto della dimensione 'politica' dell'arte è un colossale abbaglio: non si tratta di rivendicare l'autonomia dell'artista da una scelta di partito (questo, più che ovvio, è banale), né si tratta di declamare, al contrario, una presunta arte 'militante'. Si tratta invece di *capire* che l'arte è politica nella misura in cui è vera, cioè nella misura in cui entra nella dimensione «pubblica»; è questo, del resto, il significato più profondo di quell'etimo greco, *polis*, che tutti amiamo evocare con grande sfoggio di erudizione, e regolarmente contraddire nelle sue implicazioni etico-comportamentali.

Paolo Ascagni



VIDEO-TEATRO E SOGNI MULTIMEDIALI

Una panoramica storico-artistica
L'esperienza della compagnia QU.EM. quintelemento

Questo equivoco sul senso della 'politica', porta con sé l'equivoco sul senso della 'poesia', e trascina a valanga il significato reale dell'arte; ma all'origine c'è proprio l'incomprensione di quel legame necessario tra l'arte come esperienza e l'arte come *riflessione*, perché se è vero che il genio artistico non può essere metabolizzato in un'arida formula libresca, è altrettanto vero che non è questo il punto. Riflettere sull'arte significa riflettere sull'uomo, su se stessi, sul senso di ciò che si fa; ed allora *teorizzare* il video-teatro (o qualsiasi altra forma teatrale) significa esattamente *farlo*. La teoria vuole la prassi, la prassi richiama la teoria; il Soggetto è l'Oggetto, il pensiero è il concetto, l'essenza è l'esistenza. Spezzare questi legami, significa svuotare l'Arte della sua *Poesia*;

vuol dire uscire dalla Vita per fuggire nella *prigione-del-sé*. Ebbene, noi riteniamo essenziale partire dal rifiuto – anzi, dalla ribellione – a questo presuntuoso disprezzo dell'essere umano. *È il senso più profondo del teatro ad avere in sé quella modalità dell'essere che comprende senz'altro l'umiltà di fronte all'Uomo.*

E di conseguenza, è proprio la mancanza di una *riflessione teorica* ad allontanarci gravemente dalla *poesia* del teatro. Fossilizzarsi solo su una versione del teatro, affidarsi all'istinto, dare tutto per presupposto, cullarsi nello sdegnoso rifiuto della 'tradizione', non è corretto. Certo, ci vuole un sacco di tempo; ma se non ci chiariamo le idee su cos'è – anche nel suo sviluppo storico – il Teatro, e se non

ci diamo qualche consapevolezza in più, ad esempio, sul mezzo cinematografico, come facciamo ad elaborare un *nostro* concetto di video-teatro? Un concetto teorico, a questo punto dovrebbe essere chiaro, che non prescinde dalla sua realizzazione pratica; possiamo sperare di avere sempre molte idee brillanti, ma ciò col tempo non sarà più sufficiente. La riflessione teorica – lo studio – sono sempre imprescindibili... non foss'altro per capire, con tutt'altra consapevolezza, che sono sempre possibili *diversi* punti di vista.

Ciò che decide, alla fine, è l'arte, il vissuto, l'emozione, la *verità* del gesto e della parola. Ecco perché la parola più unificante di ogni nostra esperienza è *poesia*: quel che cerchiamo, probabilmente, è la poesia del vivere (anche quando è dramma e crudezza) e la sua modalità espressiva è il teatro, a sua volta traducibile in atto tramite tanti e differenti strumenti tecnici ed artistici. La *poetica* della nostra esperienza è la *realtà* di ciò che esso è. Nulla di più, nulla di meno.

Il laboratorio «esistenziale»

Ciò detto, ed entrando più nello specifico, quel che probabilmente ci contraddistingue nel modo più incisivo è quell'azione – meglio, quell'agire – che più correttamente si definisce *teatralizzazione*, e che trova una efficace puntualizzazione nelle riflessioni sulla 'teatralità' di Andrea Balzola e Franco Prono: «*la teatralità è un modo rispetto al teatro, che invece è il medium: la teatralità è la messa in scena dei linguaggi, mentre il teatro è la pratica di uno specifico linguaggio*»^[2]. Ecco, per noi la messa in scena dei linguaggi è un elemento di straordinario interesse, il centro propulsore di uno sguardo sul mondo che, appunto, è una ricerca sull'uomo e sul suo essere-dentro la storia. Non si tratta di recitare un copione, ma di vivere una situazione reale dentro la realtà dell'essere... con tutti i rischi che ciò comporta (ivi comprese tanta presunzione ed altrettanta inadeguatezza!).

Su questa linea di pensiero e di azione, assume per noi un rilievo del tutto logico e conseguente il riferimento – nella prassi, per la verità, in modo spesso inconscio – a quella prospettiva post-drammatica che ha animato le istanze più avanzate del Novecento, come ce le ha descritte il Lehmann nella sua opera



▲ La presentazione al FUIS e in basso il laboratorio di **Tekno-Teatro**

più nota^[3]. Prendendo a prestito le parole di Marco De Marinis, possiamo individuarne alcune linee-guida, a partire dal «testo, concepito come pensiero-idea, e/o come pura materia fonica, suono-voce, piuttosto che come significato/intreccio/personaggio», per poi arrivare ad una modalità di messa in scena che «consiste nel superamento, sempre precario e sempre in discussione, dell'ideologia testocentrica sottesa alle pratiche maggioritarie del teatro di regia»^[4].

In modo più diretto, Eugenio Barba parla di due tendenze teatrali: lavorare per il testo, lavorare con il testo. Nel primo caso il testo è al centro, e tutto – recitazione, regia, musica, scenografia – è finalizzato ad esso. Nel secondo caso, non si tratta più di «scegliere una o più opere letterarie per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo organismo», per cui «il testo viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico»^[5]. È evidente che adottare un simile approccio, pur con tutte le cautele ed i correttivi del caso, rappresenta un radicale cambio di prospettiva rispetto al passato. Certo, per quel che attiene al nostro mondo, è chiaro che in linea di principio non si può prescindere da ciò che continua a valere per ogni esperimento video-teatrale: la drammaturgia non è più solo una messa in scena in senso tradizionale, ma un 'combinato disposto' di teatro e video, dove il reale si incontra e si mescola con il virtuale.

Tutto ciò assodato, le prospettive e gli orizzonti si aprono a scenari profondamente diversi; partendo da questa linea di base, abbiamo sempre trovato molto stimolante il confronto, ancora una volta, con le puntuali analisi di Balzola, perché il percorso che lui delinea verso le nuove frontiere della drammaturgia apre un universo di *possibilità*, nell'ambito dell'interazione con i moderni strumenti multimediali; certo, non tutto sarà possibile e concretizzabile, ma è estremamente importante interiorizzare il fatto che esiste, comunque, uno spazio immenso di probabilità non necessitate né necessitanti. Per quel che ci interessa in questo contesto, è sufficiente estrarne sinteticamente solo alcuni punti cruciali, che egli visualizza con acuta *lucidità*^[6].

- Il testo non è più un lavoro singolo, ma collettivo; nasce dall'interazione fra l'autore, l'attore e lo spettatore, creando percorsi alternativi in ogni spettacolo.
- Il testo-base è dunque minimale, aperto a tutte le varianti *improvvisative*.
- La drammaturgia scritta non è più il punto di partenza per la successiva messinscena. Tutto si intreccia e si evolve insieme: i *testi* e gli *eventi* interagiscono fra di loro.

- L'annullamento delle rigide separazioni tra autore, regista, attore e spettatore, sposta la centralità sul processo. Non si tratta più di *guardare* un'opera teatrale, bensì *partecipare* ad un *evento creativo*.

Lo ribadiamo: queste sono prospettive ad amplissimo raggio, da cui ognuno può trarre quel che può e vuole. Per quel che ci riguarda, la parte a noi più congeniale è l'ennesima sottolineatura dello spostamento del focus intellettuale ed operativo dal prodotto finale al processo creativo: soprattutto perché se quel che conta, anche per noi, è appunto il processo, e non il prodotto, ciò significa – in termini di *attualizzazione* – che il vero fulcro della dinamica teatrale è il laboratorio. Come dice Gaetano Oliva con estrema efficacia e precisione, «il laboratorio è vissuto come un'esperienza formatrice, che aiuta l'attore a prendere consapevolezza del fatto che il suo modo di vivere non è qualcosa di diverso dalla sua arte. Il laboratorio teatrale rappresenta un luogo, un ambiente protetto nel quale l'elemento centrale non è più la rappresentazione finale, ma il processo, il percorso di pratica e conoscenza che l'individuo compie e vive su se stesso in prima persona»^[7]. Da esso, certamente, può anche nascere uno spettacolo, ma non è un esito obbligato; ed anche quando ne scaturisce, esso non rappresenta la conclusione di un percorso laboratoriale, quanto, più propriamente, una sua tappa intermedia (peraltro sempre modificabile), perché il laboratorio, in questa visione, è il fondamento di tutto.

E lo è nella misura in cui «la formazione dell'attore-persona non è finalizzata alla trasformazione dell'uomo in un 'altro' rispetto a sé, ma ha come obiettivo quello di valorizzarne le sue qualità nel rispetto, sempre, della sua personalità»: perché, prosegue Oliva, «è nell'incontro tra queste due realtà che trae la sua origine il laboratorio di Educazione alla Teatralità, in un'epoca in cui l'uomo ha bisogno di ritrovare se stesso e parlare al mondo, non con le parole, ma attraverso l'arte. Con il laboratorio l'uomo diventa persona, sviluppa la sua creatività, impara a conoscere se stesso e l'altro, percepisce le sue emozioni diventa abile nel saperle gestire. La prassi teatrale fa propri questi concetti e li traduce in strumenti in grado di sviluppare un cambiamento nella vita reale; si crea così un filo diretto, un dialogo tra evento teatrale e vita quotidiana»^[8].

Se la mettiamo in questi termini – e così stanno le cose per la nostra sensibilità e per la nostra esperienza – allora non solo il laboratorio è un suo connotato focale e centrale, ma non può che essere, per sua propria natura, *permanente*; non assume



la classica scansione stagionale, scandita da prove di tecnica teatrale e finalizzata al 'saggio' di fine corso. È invece un laboratorio, per così dire, *esistenziale*, che pertanto non può andare in vacanza o darsi una connotazione *hobbystica*; in questa prospettiva, il teatro, se vogliamo, è sostanzialmente uno strumento, come tale invero e sublimato in una dimensione *altra...* a mezzo fra l'educazione alla *teatralità* (dal punto di vista pedagogico) e l'esperienza della *teatralizzazione* (dal punto di vista propriamente umano).

Tutto ciò è tanto più interessante, nella misura in cui il laboratorio diventa il luogo in cui ogni individuo esplora e percorre il proprio *sé-stesso*, ma lo fa *dentro* e *con* un lavoro di gruppo: un'occasione unica per vivere una profonda esperienza di umanità interiore ed esteriore. E lo può fare sì nella più assoluta libertà espressiva, ma 'necessariamente' nella cornice di un rispetto multidirezionale delle altrui libertà. «*Il laboratorio è lo spazio della libera espressione – puntualizza ancora Oliva – ma è al contempo anche il luogo del rispetto di regole comuni indispensabili per una costruzione di rapporti rilevanti tra i soggetti favorendo la realizzazione della soggettività sociale tra i membri del gruppo*». In definitiva, e ciò è una imprescindibile condizione di attuabilità del laboratorio, «*la pratica teatrale diventa pedagogia*»^[9].

Ora, è da queste coordinate che possono e devono passare *anche* le dinamiche proprie del nostro video-teatro, nelle sue parti più propriamente tecniche e nel contesto delle scelte drammaturgiche a tutto tondo. La costruzione di un fondale scenografico e l'inserimento di un video, non sono mai avulse da quella logica laboratoriale di cui stiamo parlando. In altri termini, la tecnologia di cui decidiamo o meno di avvalerci, non è mai neutrale. Come dice la docente Susanne Franco, «*ci sono esperimenti in cui la tecnologia viene usata puramente come maquillage per modernizzare lo spettacolo: vengono sfoggiate grandi capacità tecnologiche, meravigliose scenografie, ma senza che nulla venga aggiunto all'esperienza teatrale: appunto una pura cosmesi, tanto che si può dare per assunto che la scena teatrale digitale monitorizzata assomigli sempre più a un set televisivo o cinematografico*»^[10]. È del tutto evidente che una simile modalità non solo non ci interessa, ma semplicemente non ci appartiene neppure come eventualità a cui pensare, per poi negarla: più drasticamente, per noi non esiste neppure.

Al contrario, «*è invece quando esse sono concepite come un elemento profondamente legato al testo (sia quello scritto, sia quello scenico, ovvero quello che si crea in scena grazie alla recitazione ed a tutte le componenti di uno spettacolo) che queste potenzialità tecnologiche possono arricchire considerevolmente l'esperienza dello spettatore*»^[11]. È in tal senso che la ricerca delle potenzialità espressive dell'approccio multimediale diventa per noi un terreno di confronto stimolante ed affascinante, senza però alcuna pregiudiziale già acquisita. Tutto è opinabile, tutto è modificabile; anche l'opzione video-teatrale è una possibile modalità, a volte consona, a volte inadatta. Lo abbiamo detto più volte, la tecnologia non sempre si sposa con un lavoro teatrale; anzi, in certi casi può diventare una forzatura controproducente, specialmente quando tutto si riduce ad uno spettacolarismo da effetti speciali. In buona sostanza, prendendo ancora spunto da Balzola, ogni volta non manchiamo di «*interrogarci su come la tecnologia possa essere integrata nel momento stesso della scrittura del testo teatrale*»^[12], cioè, e meglio ancora, nel corpo stesso di quella metodica laboratoriale che noi abbiamo definito «*esistenziale*» e «*permanente*».

A tal proposito, c'è una pagina del nostro caro Lehmann che ci aiuta sempre a non perdere di vista questi concetti di fondo. Il punto di partenza è che il dramma tradizionale può aver luogo nelle diverse collocazioni delle diverse epoche storiche: la *scena simultanea* del Medioevo, la *decorazione multipla* del Rinascimento, lo *spazio unitario* del Classicismo; può essere «*davanti allo sfondo della scena barocca per avvenimenti mondiali o nel campo di forze di un milieu naturalistico*». Ma in ogni caso, lo spazio drammatico – lo spazio com'è inteso dal «teatro drammatico» – è sempre e comunque «*il simbolo isolato di un mondo inteso come totalità*», anche se viene rappresentato in modo frammentato. Al contrario, nel «teatro postdrammatico» lo spazio ridiventa «*una parte del mondo*» che continua ad appartenere al *continuum* del reale: «*un segmento spazio-temporale delimitato, ma al tempo stesso parte 'in continuità', e quindi frammento della realtà della vita*»^[13].

In altre parole, nella logica '*drammatica*' classica, l'attore in scena compie delle azioni che sono la metafora o il simbolo di azioni fittizie; ad esempio, cammina sul palco per rappresentare il 'vero' cammino di un uomo da una città all'altra.

Invece, nella logica '*postdrammatica*', «*la distanza percorsa da un attore rappresenta innanzitutto lo spazio della situazione teatrale*», cioè esattamente quello spazio in cui si trova; in quanto 'parte per un tutto' (come nel detto latino), esso è lo spazio reale del campo teatrale... e quindi, «*a maggior ragione, del teatro e dello spazio circostante nell'insieme*»^[14].

Trasponendo tutto ciò in ambito laboratoriale, crediamo possibile essere, in prima battuta, un segmento spazio-temporale della realtà della vita, dunque un frammento di esistenza che vive *li* una realtà assolutamente vera, dentro al flusso della vita stessa. E quindi, ancora una volta, laboratorio esistenziale e permanente... ma con un passaggio successivo e conseguenze inaspettate. Perché in realtà è la *percezione* della vita ad essere spezzettata in un coacervo di frammenti, a causa del nostro approccio intellettuale inevitabilmente condizionato dal limite della soggettività spazio-temporale; ma la vita in sé è un *continuum*, ed allora ogni singolo frammento ricapitola in sé, ed invero, la vita come un tutto. Nella fattispecie, torniamo dunque al punto di partenza: teatro, teatralità, teatralizzazione, improvvisazione... e il cerchio si chiude.

PAOLO ASCAGNI

NOTE

[1] Paolo Ascagni, *Video-teatro e sogni multimediali*, seconda edizione aggiornata dicembre 2021, pagine 292, versione eBook a cura di Amazon: <https://www.amazon.it/VIDEO-TEATRO-SOGNI-MULTIMEDIALE-PAOLO-ASCAGNI-ebook/dp/B08848ZY5Z>

[2] Andrea Balzola e Franco Prono, *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1994, p. 23

[3] Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999. Versione italiana a cura di Sonia Antinori e Gerardo Guccini, *Il teatro postdrammatico*, Cuepress, Imola-Bologna 2017

[4] Marco De Marinis, *Dramma vs postdrammatico. La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in *Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali*, Univ. di Bologna, anno XVI, n. 1, giugno 2010, p. 12

[5] Eugenio Barba, *Colloquio su Mythos dell'Odin Teatret*, 1998. Ripreso da Marco De Marinis, *Dramma vs postdrammatico...* op. cit., p. 13

[6] Cfr. Andrea Balzola, *Videodrammaturgie: dal videoteatro/videodanza alla drammaturgia ipermediale in Italia*, in *Digital performance*, a cura di Emanuele Quinz, in «Anomalie», digital arts n. 2, Parigi 2002, pp. 121-122

[7] Gaetano Oliva, *Memoria di un attore. Ricordi e sensazioni*, introduzione a Marco Miglionico (curatore), *Educazione alla teatralità. La prassi*, Logo, Santa Giustina (Belluno) 2019, p. 13

[8] Ivi, p. 14

[9] Ivi, p. 18

[10] Susanne Franco, intervista riportata in *Teatro e Digitale: è ora di rimbocarsi le maniche*, articolo di Ludovica Stecher, in «Linea 20», blog, 11 aprile 2019

[11] Ibidem

[12] Andrea Balzola, *Il drammaturgo tra testo e scena*, in *Il Drammaturgo*, a cura di «Teatro aperto», atti del convegno *Walkie talkie*, Milano, 28-30 novembre 2003, il Principe Costante editore, Milano-Pozzuolo del Friuli 2004, p. 93

[13] Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico...* op. cit., edizione italiana, p. 174

[14] Ibidem

TEATRO DI RICERCA E IMPROVVISAZIONE

di **Ermanno Gioacchini**



Psichiatra, criminologo, drammaterapeuta, Regista Compagnia La Via del Teatro Aps, vicepresidente UILT, Progetto "Teatro Terapeutico e Teatro di Ricerca e Sperimentale (Area 77)".

L'uso dell'improvvisazione nel teatro si perde davvero nella notte dei tempi e possiamo immaginare che le prime forme di "teatro" sciamanico altro non costituissero che espressioni immediate di una "narrazione" di eventi/stati d'animo, celebrata nel gruppo in forma rituale. In queste esperienze "narrative" si coglie inconfondibilmente, attraverso l'atto del "rappresentare", un inconfondibile elemento di "improvvisazione" a tematica magico-spirituale e condotte in stati modificati di coscienza. In questo articolo, mi interessa sottolineare un approccio peculiare alla improvvisazione teatrale, che si affranca per certi versi dal suo utilizzo come esercizio o tecnica creativa e anche dal suo essersi costituita come vera e propria forma di teatro: infatti essa si presta magnificamente alla speculazione di un teatro di ricerca, vale a dire alla investigazione antropologica, etologica e psicologica dei rapporti tra soggetto e interprete, spettatore e attore, drammaturgia e performance nell'espressione teatrale.

Debbo premettere che, per motivi di opportunità e spazio, salterò a piè pari tutto quell'importante percorso storico trasformativo dell'esperienza teatrale dell'improvvisazione quale realizzato ad esempio nella Commedia dell'Arte con la Tecnica dell'Improvvisa, il suo tornare poi alla ribalta con le avanguardie del primo Novecento (Espressionismo, Futurismo e dal Dadaismo-Surrealismo), il suo specifico riaffacciarsi prepotente e rivoluzionario, nella seconda metà del Novecento con l'opera di autori come Viola Spolin, Joan Maud Littlewood, Paul Sills (teatro educativo), ai quali accennerò brevemente per doveroso tributo e poi con le importanti teorizzazioni e prassi sul tema nelle mani dei maestri del teatro del secolo scorso, a cui hanno fatto riferimento i colleghi che mi hanno preceduto.

Piuttosto, per parlare di "ricerca nel teatro" e, nello specifico, nell'esercizio dell'improvvisazione, ho bisogno di fare un breve e multidisciplinare riferimento, in forma di collage di contributi, a:

«... LA MASCHERA AVEVA UN CORPO PROPRIO...
ESISTEVA UN CANTO, CHE APPARTENEVA A QUELLA MASCHERA,
CHE SI CONSERVAVA NASCOSTA E DI CUI LA GENTE COMUNE IGNORAVA TUTTO...
I PRINCIPI E LE PRINCIPESSE ERANO ORGOGLIOSI CHE SI PERMETTESSE LORO DI TOCCARLA.
OTTENERE IL DIRITTO DI ESIBIRLA COSTAVA MOLTO CARO»

[CLAUDE LEVI-STRAUSS]

«HOW MUCH MORE CERTAIN WOULD KNOWLEDGE BE
IF IT CAME FROM AND OUT OF THE EXCITEMENT
OF LEARNING ITSELF? HOW MANY HUMAN VALUES WILL BE LOST
AND HOW MUCH WILL OUR ART FORMS BE DEPRIVED IF WE SEEK ONLY SUCCESS»

[VIOLA SPOLIN]



1) quanto precede e si sviluppa nel contesto di una cultura umana creatrice del "teatro"; 2) al concetto di "rappresentazione" e "interpretazione", quale meccanismo psichico funzionale alla comunicazione intra-individuale e relazionale; 3) per poi riferirmi al concetto di "improvvisazione" e cosa si possa intendere per "ricerca" attraverso l'improvvisazione.

Altrettanto corretto è premettere all'incauto lettore (!) che questa sarà una trattazione necessariamente superficiale su un ambito di discipline invece estremamente vasto e complesso, di ricercatori e maestri fondamentali per la storia del teatro, per cui s'intende offrire soltanto spunti suggestivi e speculativi, che non sottendono alcuna storia riassuntiva dell'argomento specifico.

Verso l'identità fisica, sociale e psicologica dell'individuo

Ontologicamente, essere altro da noi è assolutamente impossibile: una serie di raffinatissimi sistemi recettoriali riproducono una realtà cosiddetta "oggettiva", ma si tratta assolutamente di prove d'autore di "simulazione" nella nostra mente di "quanto li fuori" ci fa compagnia!

Mettermi nei panni dell'altro non costituisce infatti una operazione d'identità e, anche ricorrendo all'istinto di specie, sappiamo bene in fondo che questo, an-

cora prima dello sviluppo dell'empatia con l'affacciarsi della coscienza, è subordinato prioritariamente a quello della sopravvivenza e dell'interesse individuale; anche gli istinti hanno una gerarchia di priorità. Condotte comuni ad un gruppo, del resto, ancorché specificamente finalizzate allo stesso risultato, solo formalmente e genericamente costituiscono una esperienza identica e capace di produrre gli stessi risultati. Sono piuttosto le nostre forme linguistiche collegate alla capacità di astrazione e gerarchizzazione delle esperienze a costituire quel "cloud" dal quale scaricare o immettere i dati "comuni", ma il vero livello di approssimazione è assolutamente enorme. Ma di più, nella stessa unica esperienza di un individuo, quest'ultimo si esprime con elementi quali la contraddittorietà, la ambiguità, la ambivalenza, il vallo tra il contenuto conscio ed inconscio...

«...il comportamento riproduttivo legato ad un gruppo bifocale, cioè ad una coppia monogama, doveva costituire la forma nucleare primitiva di aggregato familiare che sostituì il modello metrico degli scimpanzé e rappresentò un importante fattore di successo per gli Ominidi plio-pleistocenici in correlazione con il pibedismo...»^[1] (Fiorenzo Facchini)

Con quanto appena citato e considerato una verosimile teoria paleontologica esplicativa rispetto alle prime organizzazioni dei gruppi umani, desidero sinteti-



camente sottolineare come ogni entità vivente sottostà a una omeostasi di equilibri tra bisogni e risorse individuali e ambiente, da milioni di anni sempre in atto e che solo la comunicazione animale, via via raffinata, ha apparentemente celato in forme culturali, ritualistiche, gruppali, funzionali ai nuovi quadri evolutivi, così ulteriormente determinandoli.

Lo studio paleontologico ci rivela come l'evoluzione dell'ominide, sino ai primi individui capaci di creare rituali, religiosi, propiziatori, dunque di creare simboli e di funzionare secondo un pensiero simbolico (*Homo Sapiens*), di riuscire quindi a "rappresentare", sia stata l'iniziale matrice capace di generare "fantasmi" sganciati dall'oggetto e a esso collegati. A questo proposito recuperiamo quanto Donald Winnicott introduce con la nozione di "oggetto transizionale", quale terza dimensione a fare da medium tra la realtà esterna e quella interna.

«La terza parte della vita di un essere umano, una parte che non possiamo ignorare, è un'area intermedia di esperienza a cui contribuiscono, sia la realtà interna, sia la vita esterna. Si tratta di un'area che non viene messa in causa perché non si pretende nulla da essa, se non che esista come rifugio per l'individuo perpetuamente impegnato nel suo compito umano di tenere le due realtà, interna ed esterna, separate e pur tuttavia in relazione l'una con l'altra».
^[2] (Donald Winnicott, 1971)

È questo diacronico processo filogenetico e filontogenetico dei nostri lontani progenitori e dell'individuo che utilizza il meccanismo di proiezione e successiva identificazione che risiede in realtà lo sviluppo del linguaggio; di pari passo con

quello della cultura, dell'arte e di ogni forma di progressiva complessificazione dell'esperienza umana. Trovo pertinente ed emblematico a questo punto del discorso una significativa riflessione di matrice psicanalitica.

«Esistono istoriazioni sulla roccia che non appartengono né alla categoria dei pittogrammi, né a quella degli ideogrammi. Anati nel suo libro "La struttura elementare dell'arte", li chiama psicogrammi ed afferma: "Gli psicogrammi non sono né raffigurazioni di oggetti, né simboli, appaiono violente scariche di energia, espressione di sentimenti, desideri ed altre sensazioni. Talvolta sembrano avere la funzione di emanatori di energia, talaltra appaiono come grandi punti esclamativi. Mentre gli ideogrammi sono ripetitivi, gli psicogrammi sono quasi sempre unici anche se psicogrammi assai simili possono apparire in continenti diversi". Se pensiamo ad uno spazio transizionale in cui, tra soggetto rappresentante, oggetto rappresentato e supporto della rappresentazione, i confini sono labili e sfumati, lo psicogramma può essere considerato come traccia di un movimento che esprime una scarica emotiva o forse una scarica motoria su un oggetto, scarica, però, non solo finalizzata al ristabilimento dell'omeostasi ma, forse, anche tentativo di visualizzare, capire lo stato emotivo di cui si è preda. Ci si addolorava, addolorando la pietra, si esplose facendo esplodere una serie di incisioni sulla parete. In questo modo, però, si dava una prima rappresentazione alle sensazioni interne e questa rappresentazione, vincolando l'affetto ad una percezione dotata di significato, aveva forse il potere di calmare, assicurare. Un primo tentativo di

comprensione del mondo interno, forse?»^[3] (Daniela Marengo)

È utile, a questo punto, fare un rapido accenno al campo psicologia della percezione, perché in fondo tutto inizia proprio dalla nozione di "percepto", giacché è proprio la somma e poi complessa significazione dei nostri individuali percepti a costituire la nostra rappresentazione fenomenica del mondo e la interazione con esso.

Gombrick, affrontando il tema della percezione (nello specifico, quella visiva legata all'oggetto pittorico, ma possiamo estenderlo a qualsivoglia percezione), afferma un concetto già acclarato da tutti i più recenti studi delle neuroscienze: la nostra percezione-idea della realtà non è mai statica, giacché noi ci muoviamo nel mondo. Esperienza visiva e rappresentazione visiva richiedono sempre un oggetto e un processo. Quest'ultimo comporta, nell'atto percettivo, una attiva esclusione di tutti quegli elementi – *situazioni di disturbo o irrilevanti* – che contraddicono il modello di realtà che sino ad allora ci siamo fatti e che risultano incoerenti con la nostra primitiva ipotesi visiva. Allo stesso tempo, mettiamo in atto un meccanismo di proiezione, vale a dire attribuiamo «vita ed emozione» a quell'immagine, aggiungendo qualcosa sulla base della nostra esperienza, che in realtà non è presente. Golbrick denomina questa operazione «dalla parte dell'osservatore, attingendo al magazzino di immagini già registrate nella nostra mente».^[4] (E. H. Gombrick).

E questo avviene, ovviamente, sia che ci si trovi di fronte a un prodotto dell'arte, a una qualsiasi situazione sociale o a una relazione interpersonale: il processo di attribuzione di significato, secondo quanto già elaborato dalla nostra mente in precedenza, sovradetermina la percezione di quanto sta avvenendo poi.

D'altra parte, questo meccanismo di "automodellamento" dell'individuo è primitivamente determinato dalle formazioni socioculturali in cui vive: "l'uomo produce se stesso", affermano Berger e Luckmann.

«Il periodo durante il quale l'organismo umano si sviluppa fino a completezza in relazione con l'ambiente è anche il periodo durante il quale si forma l'identità umana. La formazione dell'io, dunque, deve essere anche compresa in rapporto al crescente sviluppo dell'organismo e al processo sociale in cui l'ambiente naturale e quello umano sono mediati dall'influenza degli altri. Il carattere dell'io come prodotto sociale

non si limita alla particolare configurazione che l'individuo identifica come sé stesso, ma comprende anche tutto il bagaglio psicologico legato alla sua particolare configurazione. L'autoproduzione dell'uomo è sempre un'impresa sociale. Gli uomini insieme producono un ambiente umano, con la totalità delle sue formazioni socio-culturali e psicologiche». ^[5] (Peter Ludwig Berger)

Ogni individuo, con la sua identità – fisica, sociale e psicologica –, partecipa quindi alla costruzione sociale, incorporandone e ridefinendone costantemente elementi, in un processo senza soluzione di continuità, attraverso comunicazioni che condividono, per convenzione, codici comuni, ma dove il ventaglio di attribuzione di senso rimane tuttavia assolutamente permeato dalla soggettività. Pirandello fa dire al suo personaggio:

«Tutto il male è nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose, ciascuno il suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che io dico metto il senso ed il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta inevitabilmente le assume con il senso e con il valore che hanno per sé, del mondo che egli ha dentro? Crediamo di intenderci, ma non ci intendiamo mai!» (Luigi Pirandello, "Sei personaggi in cerca d'autore").

E ancora prima del drammaturgo, molto lontano nel tempo, Gorgia, in un suggestivo passaggio della sua opera, sottolinea il tema della "incomunicabilità" dell'uomo con queste parole:

«Nulla esiste, se... esiste, non è comprensibile all'uomo, se pure è comprensibile è per certo incomunicabile e inspiegabile ad altri» ^[6] (Gorgia).

Ontogenesi del Teatro

Si arriva finalmente al teatro, come eletto luogo di rappresentazione, che emblematicamente Vincenzo Morvillo descrive come: «luogo della rappresentazione del mistero dell'Uomo. E del suo rapporto con il Sé, con la Natura e la Conoscenza. Il mistero riflesso nei tre specchi del Mito». Poterlo intendere nella sua primitiva "mitica" nascita come intenzione di superare l'immanenza della esistenza umana, la precarietà e il limite della personale esperienza conoscitiva: lo "specchio" di Dioniso.

«Nel contemplare Dioniso, l'uomo non riesce più a staccarsi da se stesso, come fa quando vede gli altri dèi: Dioniso è un dio che muore. Nel crearlo l'uomo è stato trascinato a esprimere se stesso, tutto se stesso, e qualcosa ancora al di là di sé. Dioniso non è un uomo: è un animale e assieme un dio, così manifestando i punti terminali delle opposizioni che l'uomo ha in sé [...] l'estremismo e la simultaneità dell'opposizione, alludono alla totalità, all'esperienza indicibile della totalità».

Il secondo specchio, quello di Perseo: nel tentativo di arginare l'angoscia della morte o meglio il terrore di vivere.

«Perseo esorcizza, tagliando la testa della Medusa in quello specchio stesso dov'è riflessa la sua propria immagine: concetto nel quale, come dice Lacan, si possono configurare e connettere l'immaginario e il simbolico. Perseo, dunque, taglia la testa alla sua propria paura e se la mette sulle spalle. Ma, così facendo, taglia la testa anche a sé stesso. Lo specchio, perciò, come possibilità di conoscenza e assunzione del proprio terrore e della propria morte, come fardello inalienabile dall'esi-

stenza. Oppure, come nota Heidegger in "Essere e Tempo": «esserci è vivere per la morte [...] La morte sovrasta l'esserci. La morte non è affatto una semplice presenza non ancora attuata, non è un mancare ultimo ridotto ad un minimum, ma è, prima di tutto, un'imminenza che sovrasta [...] La morte è per l'esserci la possibilità di non-poter-più-esserci. Insomma, per Heidegger, l'esistenza è autentica quando è pervasa dall'angoscia che scaturisce dal prendere coscienza della nostra finitudine: questo è il "vivere per la morte", che ha dunque una valenza altamente positiva, in quanto rende autentiche le scelte e, con esse, la vita. Cosa che non potrebbe avvenire in una prospettiva di vita eterna».

Il terzo specchio, quello di Narciso: lo svelamento a se stessi, nell'atto, tuttavia terrifico, di "ri-conoscersi".

«Lo stesso sentimento di estatica lacerazione che ci pervade e pervade ogni essere umano all'atto del ri/conoscersi. All'atto di ri/velarsi a sé stesso, con lo squarcio del Velo di Maja. L'emergere del soggetto dal mare dell'inconscio, parafrasando Žižek.

Una rivelazione e uno svelamento che sono possibili solo, come ci insegna il Mito di Narciso, in uno stato di semi-inconoscenza».

L'essenza del Teatro, insomma, riposa nel Mito, come narrazione e conoscenza. Mito come parola e svelamento (Aletheia-ἀλήθεια) della Verità. Una Verità "riflessa". ^[7] (Vincenzo Morvillo)

E cosa è questa "verità", inscritta nel teatro, se non il salto vertiginoso verso l'altro, abitando gli abiti di altro ancora, che desidera superare la condizione di immanente finitezza, separazione e "in-



comunicabilità", vestendo i panni dell'altro, abitando la sua esperienza, la sua sposa, i suoi figli, il suo pensiero e le sue emozioni? Che ci illude di essere "creatori" di una diversa storia, con differenti origini e diversi epiloghi? Il teatro: un percorso verso la finzione del reale, che diventa rappresentazione del "vero", come ancestrale consapevolezza di essersi sottratti all'immanenza dell'"accadere" dell'universo, con la pretesa di dargli un Cosmos. "Vero" poi, nel suo dispiegarsi hic ed nunc, richiedendoti autenticità, nei termini di una operazione di "sincerità" con te stesso: che tutto passi per te, che si celebri dentro il laboratorio del tuo spirito e corpo (forse ci concederebbe di affermare Grotowski), attraverso e nella compagnia e con chi assiste allo "spettacolo".

Solo in questo senso io intendo avvicinati, per un attimo breve eppure infinito, l'attore e lo spettatore. Complici di un rappresentare e vivere quanto processato prima, anche inconsapevolmente, tra innumerevoli prove e cultura. Esso insegna che dall'errore, nasce la fertile possibilità del bivio, delle scelte, del cambiamento e che l'intensità di quanto sperimentato nel processare questi può essere condensato e rappresentato in quella comunicazione speciale a doppio senso di marcia che è lo spettacolo (esso non esiste senza spettatore). E desidero qui citare un importante passaggio di S. Beckett, che bene si riallaccia a quanto più sopra discusso; parole lapidarie, scolpite sulla pietra di una esperienza significativa, ma che riguarda anche quella di tutto il genere umano che ha fatto interrogare e così creare la nostra coscienza.

«What would I do without this world faceless incurious/where to be lasts but an instant where every instant/spills in the void the ignorance of having been/without this wave where in the end/body and shadow together are engulfed/what would I do without this silence where the murmurs die/the pantings the frenzies toward succour towards love/without this sky that soars/above its ballast dust/what would I do what I did yesterday and the day before/peering out of my deadlight looking for another/wandering like me eddying far from all the living/in a convulsive space/ among the voices voiceless/that throng my hiddenness».^[8] (Samuel Beckett)

Costantemente affacciati nella dimensione del finito/infinito, in bilico tra successo e frustrazione, pronti a ricorrere a "compensazioni fantasmatiche" e più disastrosamente all'aggressività o al "ritiro dalla realtà" (Carl Gustav Jung), il processo creativo costituisce l'area di sublimazione del dolore immanente alla condizione umana. Nello specifico, più in particolare, sento di sposare l'idea della Smirgel che, alla ipotesi che nell'estetica dell'atto creativo l'artista riviva la esperienza di "perdita", verso la ricostruzione dell'oggetto perduto e il relativo superamento della angoscia iniziale (Hanna Segal), sostituisce invece l'idea che si realizzi la riparazione stessa del soggetto ("la riparazione di sé"), che a partire dai deficit originari, potenzialmente nevrotico-psicotici, recupera la propria integrità attraverso l'opera. In tal modo, l'atto creativo sarebbe svincolato dalla dipendenza esterna dall'oggetto e impiantato sulle risorse autonome della sublimazione.^[9] (Janine Chasseguet Smirgel).

Nell'arte espressiva tipica del teatro, quanto descritto diviene particolarmente pregnante, perché il prodotto dell'atto creativo si situa specificamente nella "relazione". Anzi la stessa relazione è la trama vitale e pulsante che sorregge tutta l'impalcatura delle costanti transazioni che avvengono nel processo artistico-creativo. A questo proposito Gaetano Oliva afferma:

«Il teatro, focalizzandosi propriamente sull'esperienza-laboratorio dell'attore-persona in relazione con gli altri attori-persone, va a coincidere con il percorso pedagogico del singolo e del gruppo. Tutto questo avviene grazie anche allo sviluppo di strumenti come l'immaginazione, l'improvvisazione, la creatività e l'espressione tipici del lavoro teatrale: questi strumenti diventano veicolo per la scoperta e la gestione delle proprie emozioni, della propria sensibilità e dei propri affetti, più in generale, per l'intero mondo interiore dell'uomo che viene così chiamato in causa e che può quindi scoprirsi, formarsi, accrescersi, prendersi cura di sé».^[10] (Gaetano Oliva)

L'Improvvisazione

«I DO NOT FEEL THAT THEATER IS MY GOAL. THERE IS ONLY ACT.
IT COULD BE THAT THIS ACT WAS QUITE CLOSE TO THE TEXT
OF THE DRAMA AS THE BASE.
BUT I CANNOT ASK MYSELF THE QUESTION:
WAS IT OR WAS IT NOT A REALIZATION OF THE TEXT?
I DO NOT KNOW.
I DO NOT KNOW IF IT WAS OR IF IT WAS NOT FAITHFUL.
I AM NOT INTERESTED
IN THE THEATER OF WORD, BECAUSE IT IS BASED
ON A FALSE PERCEPTION OF HUMAN EXISTENCE.
I AM ALSO NOT INTERESTED IN PHYSICAL THEATER.
FOR WHAT IS IT REALLY? STUNTS ON STAGE?
SCREAM? ROLLING ON THE FLOOR? VIOLENCE?
NEITHER THE WORD NOR PHYSICAL THEATER
– NOR THE THEATER, BUT THE LIVING EXISTENCE
IN ONE'S OWN EXPOSURE»^[11]
[JERZY GROTOWSKI]

Riferendoci al processo di improvvisazione in generale, deve essere sottolineata la valenza comunque comunicativa, quindi "sistemica", di questo specifica forma di comportamento, che sia funzionale a un processo evolutivo (sperimentare) o a uno artistico (creatività), anche se da un punto di vista antropologico essi sono intimamente embricati:

«L'improvvisazione è una forma di incontro, che si svolge in spazi di incertezza. Può essere una risposta giocosa a situazioni sconosciute o una tattica necessaria per la pura sopravvivenza. Crea e ricrea dialoghi con se stessi e con l'altro. Catturando momentaneamente la condizione umana di irripetibilità, offre uno specchio da vivere».^[12] (Amanda Ravetz, Anne Douglas, and Kathleen Coessens, 2012)

In generale, nell'atto performativo del teatro e ancor più in quello di un teatro "che improvvisa" si declinano assenze e presenze, dove la gerarchia superiore dell'intelletto è tirata fuori dal controllo e dalle censure che può esercitare. Il processo creativo è significativamente sollecitato ad esprimersi. Levi-Strauss afferma:

«Una maschera non è principalmente ciò che rappresenta, bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di non rappresentare. Come un mito, una maschera nega tanto quanto afferma: non è fatta solo di quanto dice o crede di dire, ma anche di ciò che esclude».^[13] (Levi-Strauss, 1977-79)

Lavoro cosciente, subcosciente, inconscio che può sinteticamente definire l'improvvisazione teatrale come: concentrazione di stimoli esterni e realtà interne, anche sconosciute all'interprete, che si combinano in un *dramma estemporaneo*, finalizzato all'esplorazione ed elaborazione delle proprie possibilità di rappresentazione. Non ci sono prove prima, non ci sarà spettacolo

dopo. È un processo che prende la sua forza e contiene la sua fragilità proprio in questo elemento.

Questo è significativamente osservabile quando si va a costruire una scena sulla base di una precedente improvvisazione. L'architettura appare completamente privata della freschezza, immediatezza e l'originalità di quel primo tentativo di esplorazione con la nostra creatività. È piuttosto il lavoro successivo, che costruisce, "denudando" l'essenziale, per ricostituirlo creativamente in storia, che può dare successivamente un senso a quanto precedentemente intuito nella performance d'improvvisazione iniziale.

L'improvvisazione di un attore che non sia alle prime armi è uno straordinario gioco di equilibrio tra quanto la tecnica gli ha insegnato e quanto è maturato in lui della capacità performativa, di quella qualità speciale che gioca nella finzione scenica tutto quanto di specifico appartiene alla sua personalità. Proviamo ad immaginare uno specchio che trasformi in qualche modo la nostra immagine e immaginiamo ancora di provare ad abitare quel simulacro con tutto quanto di noi e di acquisito siamo consapevoli, quella è la nostra "capacità performativa" potenziale. Ho significativamente indicato l'attore già tale, perché per un principiante, in questo esercizio con l'improvvisazione, gioca invece un battesimo fatto di resistenze e istrionismi che nulla dicono della qualità a cui ho accennato; tutti fattori fondamentali nel tirocinio del percorso attoriale, ma dove parlare di "personalità" dell'attore sarebbe fuori luogo. Eppure, anche quando ci si trovi nei panni di un interprete consumato, quel gioco di equilibrio che consapevolmente ti inchioda a superarti, a rischiare, a riparare, ma soprattutto a "trasformare", costituisce proprio l'essenza dell'improvvisazione, che sia tematica, aperta o guidata.

Per riferirci più in dettaglio a quanto avviene e sia utile indagare circa l'improvvisazione, quale incipit estremamente significativo, cito qui un passaggio dello psicoanalista Nelson Mauro Maldonato.

«Ogni creazione sorge dal mistero: epifanie, rivelazioni, immagini inedite che appaiono e scompaiono nelle frange di interferenza tra coscienza e inconscio; bagliori istantanei che tentano una via tra rappresentazioni effimere e oscure, tra adombramenti e inquietudini della coscienza, ai limiti del pensiero e del senso, della meraviglia e della sorpresa, dell'ordine e della bellezza. Una crea-

zione è anche (e forse soprattutto) un viaggio tra assenze, asimmetrie, realtà nascoste: un lavoro di opposizione e risoluzione che apre il campo in(de)finito dell'esperienza. Come quando, nel gioco sublime ed enigmatico dell'improvvisazione musicale, un performer si affida alla spontaneità della composizione, alla creazione di armonie, melodie e ritmi in tempo reale, a partire da un'idea musicale. Invenzione pura, ma non al buio».^[14] (Nelson Mauro Maldonato)

Così declinati diversi, altri da noi stessi, superata l'euforia della trasgressione della propria identità (possibilmente migliorata, edulcorata da ideali, rimpianti, ricordi e speranze), nell'esercizio di improvvisazione si costruisce uno strano gioco plastico, che ci rende abitatori di uno spazio diventato alieno almeno altrettanto quanto noi! E mi spiego... Credo che questa sia la diffusa sensazione di qualsiasi individuo si accosti alla pratica, quando improvvisamente l'elenco delle possibilità, identità e situazioni contraffatte volutamente, si offrano alla nostra interpretazione. Commercialisti che diventano postini, infermieri che vanno a caccia di ossa da esperti paleontologi, vignaioli grazie all'eredità dello zio d'America (!), ecc. ecc. Il fatto è che la nostra "cuccia", il luogo di residenza privilegiato, non è solo dove abitiamo o abbiamo abitato, ma quello delle nostre abitudini, dell'incontro quotidiano con il nostro mestiere-professione-lavoro in tutti i luoghi che vanno oltre l'ufficio, la fabbrica, la strada. Raccontarsi diversi, allora, è come tagliare magicamente quei legami invisibili e rituali che ci legano alla quotidianità di quanto facciamo e per quanto siamo riconosciuti, in riti differenti.

Afferma Jerzy Grotowski:

«I do not claim that everything we do is entirely new. We are bound, consciously or unconsciously, to be influenced by the traditions, science and art, even by the superstitions and presentiments peculiar to the civilization which has molded us, just as we breathe the air of the particular continent that has given us life. All this influences our undertaking, though sometimes we may deny it».^[15] (Jerzy Grotowski, 1968)

Egli esortava i suoi attori a evitare quella che designava come "la bella bugia", sia sul palco che nella loro vita quotidiana; sottrarsi a fare qualcosa solo perché sembra bello o perché è quello che la gente si aspetta che venga fatto. E allora lo spazio si trasforma! Perde il senso di

profondità, invece solo apparente, della nostra ricerca quotidiana nel range qualitativo/quantitativo del dare e ricevere, del "contratto mondano". I colori diventano uniformi ed è solo il nostro prezioso sogno a dipingere, a cercare abitazione e collocazione! Provvisoria ed estemporanea, ma ricca di suggestioni e stimoli.

Cito, a questo proposito, un passaggio del testo fondamentale di Viola Spolin (1906-1994), "Improvisation for the Theatre", perché in esso è ben sottolineato quello che possiamo identificare quale elemento conduttore fondamentale, in realtà e innovativo e rivoluzionario, del suo accostamento alla materia; è tratto dalle prime righe del primo capitolo sulla "Esperienza Creativa: l'arte di sperimentare".

«Tutti possono agire. Tutti possono improvvisare. Chiunque lo desidera può recitare in teatro e imparare a diventare "degno di stare in scena". Impariamo attraverso l'esperienza e sperimentando, e nessuno insegna nulla ad alcuno. Questo è vero per il bambino che passa dallo scalciare, al gattonare, al camminare, come lo è per lo scienziato con le equazioni. Se l'ambiente lo permette, chiunque può apprendere qualunque cosa scelga di imparare; e se l'individuo lo permette, l'ambiente insegnerà tutto ciò che ha da insegnare. Il "talento" o la "mancanza di talento" hanno poca importanza in questo. Dobbiamo riconsiderare cosa si intende per "talento". È altamente possibile che ciò che viene designato come comportamento di talento sia semplicemente il risultato di una maggiore capacità individuale di sperimentare. Da questo punto di vista, è nell'aumento della capacità individuale di sperimentare che le incalcolabili potenzialità di una personalità possono essere evocate. "Sperimentare" è penetrazione nel momento, coinvolgimento organico totale con esso. Ciò significa coinvolgimento a tutti i livelli: intellettuale, fisico e intuitivo. Dei tre, l'intuitivo, il più vitale per la situazione di apprendimento, può essere trascurato. L'intuizione è spesso considerata un dono o una forza mistica di cui gode solo il dotato. Eppure tutti noi abbiamo conosciuto momenti in cui la risposta giusta "è appena arrivata" o abbiamo fatto "esattamente la cosa giusta senza pensare". A volte, in tali momenti, di solito innescati da crisi, situazioni di pericolo o shock, la persona "media" è stata riconosciuta trascendere i limiti del familiare, entrare coraggiosamente nell'area dell'ignoto e liberare il momentaneo genio all'in-

terno. Quando la risposta all'esperienza avviene a questo livello intuitivo, quando una persona funziona al di là di un piano intellettuale ristretto, l'intelligenza viene liberata. L'intuitivo può rispondere solo nell'immediatezza, proprio ora. Arriva portando i suoi doni nel momento della spontaneità, il momento in cui siamo liberi di relazionarci e agire, coinvolgendoci nel mondo in movimento e in cambiamento che ci circonda. Attraverso la spontaneità, ci riformiamo in noi stessi. Crea un'esplosione che per il momento ci libera dai quadri di riferimento tramandati, dalla memoria soffocata da vecchi fatti e informazioni e da teorie e tecniche non digerite delle scoperte di altre persone. La spontaneità è il momento di libertà personale in cui ci troviamo di fronte a una realtà e la vediamo, la esploriamo e agiamo di conseguenza. In questa realtà i frammenti di noi stessi funzionano come un tutto organico. È il tempo della scoperta, dell'esperienza, dell'espressione creativa».^[16] (Viola Spolin)

Le sue ricerche, condotte su una pratica costante e copiosa di esperienze con attori e pubblico, approdano alla formulazione di giochi ed esercizi «allo scopo di liberare i giovani attori da comportamenti meccanici e artificiosi e facilitare lo sviluppo del loro potenziale creativo». L'autrice è convinta che fuori dalla nozione di un modo giusto è sbagliato nella risoluzione di un problema, importante sia "il cercare" l'elemento auto-geno attraverso il quale avviene l'apprendimento. Quello che lei definisce come POC (*Point of Concentration*) è in realtà un metodo:

«... per favorire lo spostamento dell'attenzione, focalizzando l'interesse su un oggetto o una situazione scelta e concordata. Gli attori vengono guidati a porre attenzione su un piccolo dettaglio e ciò genera un'azione che li assorbe completamente, permettendo di agire sulla scena in modo libero e bloccando i meccanismi di approvazione/disapprovazione».^[17] (Michele Cavallo)

Ecco, questo è quello che avviene nell'improvvisazione, una azione che esaspera il processo di finzione proprio perché privata di passato (copione, prove) e futuro (spettacolo). E questo suo essere sempre più associata all'elemento "gioco", proprio a partire dagli anni '60, dove la teoria e la pratica del teatro subisce una vertiginosa trasformazione, la individua come un elemento di rottura all'interno del laboratorio teatrale. Sotto la spinta delle nuove avanguardie teatrali che vanno tentando e sperimentano una ridefinizione del teatro, ora denominato *postdrammatico* (Hans-Thies Lehmann), un teatro caratterizzato da assenza di sintesi, avversione alla compiutezza, inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso, l'improvvisazione acquista un abito nuovo, rivoluzionario, completamente slegato da quel narcisistico e individualistico aspetto performativo che lo caratterizzava nel passato; diventa strumento di esplorazione, conoscenza, educazione all'atto teatrale e non allo spettacolo. Infatti, l'azione teatrale, anche rispetto al significato dell'improvvisazione, si va caratterizzando per una speculazione sempre più antropologica e psicologica dell'interpretazione, del rapporto con il pubblico; quest'ultimo, sempre meno relegato nel ruolo di "spettatore", ma piuttosto "partecipante", anche nelle stesse performance d'improvvisazione.

Sempre Gaetano Oliva scrive:

«L'opera di rinnovamento, centrata sulla figura e sulla formazione dell'attore-persona, si fonda sulla ricerca di un sistema pedagogico che comprende tra i suoi strumenti metodologici più utili proprio l'improvvisazione, vista come importantissimo mezzo per penetrare situazioni umane e teatrali, per poi utilizzarne le azioni - sorte dalla spontaneità dell'allievo - sotto

un attento controllo, in fase di rappresentazione».^[18] (Gaetano Oliva)

All'estero e poi due decenni dopo anche in Italia, nascono sempre più luoghi d'incontro tra performer e pubblico, che vedono le due componenti "giocare" insieme in veri e propri matches di sperimentazione. Negli anni '70, infatti, sono la scuola e le pionieristiche esperienze teatrali di Keith Johnstone a fare da elemento propulsore a tutte le successive indagini, studi e pratiche dell'improvvisazione. Si deve infatti soprattutto a questo autore la ulteriore totale trasformazione del modo di concepire l'improvvisazione: slegata dal vecchio schema di utilizzo di pezzi da repertorio ad arte inseriti nelle performance, ma piuttosto legato al concetto di narrazione come "rottura della routine", iperbole del "gioco" nel corso del quale si produce una "transizione", un cambiamento. Prima di lui, già Clive Barker, in "Theatre Games", aveva concepito una summa di elementi pratici sugli usi del "gioco" per gli attori, ma soprattutto alcune basi teoriche sul suo valore come strumento per la formazione nel percorso attoriale, proprio riprendendo l'esperienza di altri autori, come Joan Littlewood, la stessa Viola Spolin, Paul Sills, Robert Gravel, Del Close.

Scriva Paolo Asso, nella prefazione alla traduzione italiana di *Impro* di Keith Johnstone:

«Gli schemi e le transazioni (del comportamento umano) sono testo e questo testo presuppone di essere agito, esplorato, perché l'esperienza umana individuale possa di volta in volta superarlo, negarlo o, drammaticamente, restarne prigioniera. E quegli schemi di gerarchia, di predominio, di istinto di sopravvivenza, che suggeriscono delle strutture, ma che non possono rovinosamente essere interpretati per significati ultimi, aspettano di essere riscattati e vivificati, da un ulteriore elemento, anch'esso connotato al pensiero creativo: la capacità d'interazione diretta, immediata e di modificazione e crescita costanti all'interno dell'individuo».^[19] (Paolo Asso)

E per giungere ad un maestro del novecento, lo stesso Grotowski, nei suoi laboratori, "educa" il suo allievo-attore a questo fine esercizio di "diseducazione" dagli automatismi, per ricentrare la sua esperienza nel flusso dinamico dell'azione scenica, parcellizzata e poi ricomposta, dove il corpo e la sua narrazione diventano consapevolezza e insieme rappresentazione:

«L'organismo dell'attore dovrebbe liberarsi di qualsiasi resistenza nei confronti del processo interiore, in modo tale che non ci sia intervallo di tempo tra l'impulso interiore e la reazione esterna e che l'impulso sia di per sé contemporaneamente reazione».

Conclusioni

Per "improvvisazione" intendiamo un atto performativo che porti in scena qualcosa di non necessariamente preconstituito come drammaturgia, ma piuttosto che attinga dal bagaglio consapevole o meno degli attori, per "creare", nell'immediato, una trama, un contenuto nuovo.

Strumento addestrativo nell'ambito del laboratorio teatrale, l'improvvisazione appartiene anche al Teatro di Ricerca? E nel caso, in che senso?

Per tentare di rispondere al quesito, abbiamo spostato l'ottica e ci siamo chiesti quando, come e perché il teatro "improvvisa"?

Esaudito, anche se sinteticamente, il senso de "l'improvvisare" quale esercizio addestrativo-creativo nel laboratorio di teatro, quindi il suo uso strumentale riferito al percorso attoriale, si può facilmente intuire che la "ricerca nel teatro" ha sempre costituito la rottura di canoni, lo sforzo di individuare il senso "nuovo" di fare teatro, contestualmente alle modalità di realizzarlo. Tutte le scuole di pensiero, come succintamente abbiamo discusso, hanno in fondo fatto questo: si sono affacciate, "improvvisamente" sui palchi e fuori dai palchi per raccontare il teatro in modo nuovo, per attribuirgli funzioni nuove, per delocalizzarlo in modo nuovo e le avanguardie del teatro cosiddetto "sperimentale" sono state artefici di una irruzione "rivoluzionaria" nel teatro borghese, che ha dovuto attingere a risorse culturali e spinte evolutive, precedentemente mai immaginate.

Nell'ambito del teatro post-drammatico e nella sua prospettiva, il teatro di ricerca ha poi decisamente superato non solo il senso del "drama", come precedentemente inteso, con una rivoluzione lenta ma fertile inarrestabile già dall'inizio del '900, che ha letteralmente destituito la liturgia del testo come canone di riferimento, sostituendola con la semantica di nuovi riti, che potessero usare codici espressivo-comunicativi diversi, al di fuori, ad esempio, di ogni incarnazione di "ruolo". Quanto appena ricordato ha proceduto con esperimenti sul campo, con giganti del pensiero teatrale, che storicamente hanno avuto la forza di "improvvisare", dedurre, interpretare e lasciare testimonianze del "nuovo teatro" moderno, persino possibilmente "non commerciale", dunque più libero dalla ricerca del consenso (*Lehmann*).

Vi è poi un senso più stretto che lega il Teatro di Ricerca al concetto di "improvvisazione". Dobbiamo partire da un concetto sul tema, che Anthony Frost e Ralph Yarowben sottolineano già nel 1989 nel primo capitolo del loro saggio "Improvisation in Traditional Drama":

«Improvisation is not just a style or an acting technique; it is a dynamic principle operating in many different spheres; an independent and transformative way of being and doing».^[20] (*Anthony Frost e Ralph Yarowben, 1989*)

In processo, quindi, che non può essere relegato a solo strumento o tecnica, ma che piuttosto pesca nelle memorie del soggetto, riproduce tutto il repertorio delle sue "steriotipie" e progressi adattamenti, ma insieme, come molti studi sembrano aver accertato, coinvolge il

pensiero divergente^[21] (P.J. Silvia, B. Winterstein, J. Willse, C. Barona, J. Cram, K. Hess e altri, 2008), la memoria di lavoro e probabilmente coinvolge processi cognitivi specifici, ancora oggi oggetto di indagine.

Slegata dal testo, capace di immergersi in una visione multi prospettica della percezione, emozione, testimonianza, con la possibilità di una "semiotica" del gesto e del verbo teatrali completamente "degerarchizzata", la performance d'improvvisazione è fucina totale di esperimento: i corpi si prestano ai suoni, quest'ultimi agitano i corpi o restano muti alla drammaturgia di una luce che scrive testi percettivi, situazioni distopiche, capaci di formulare domande e non richiedere contestuali risposte. Lo "spettacolo" è unico ed assolutamente originale per ogni "spettatore", che diviene al contempo attore e protagonista in quello. E questa è anche la modalità in cui una pièce può essere costruita: in questo caso, con un rigore che s'inscrive in una estetica della rappresentazione totalmente nuova, dove l'architettura finale ha incorporato l'esperimento e può ospitare l'inedito (nessun drammaturgo potrà mai stabilire cosa percepire o sentire ad un pubblico).

L'improvvisazione, dunque, da propedeutica allo *staging* (l'esercitazione), dà corpo e voce all'attore e alla compagnia che ne fa palestra, potendo aprire uno spazio di ricerca sulle modalità del "sentire" e "interpretare"; "improvvisa" nello "assistere/partecipare" dello spettatore, che diviene, come detto, sempre più spesso elemento costituente dello spettacolo; può spingersi, con registi come Tadeusz Kantor, a rappresentare una regia, a dirigerla dal vivo, alla stessa stregua di un maestro d'orchestra.

Nessuno è al servizio di alcuno. Né attore, né regista, né drammaturgo, né spettatore. In questo la sua potenza. Eppure sussiste la responsabilità dell'agito, fuori del governo delle regole, l'etica del rapporto che attraverso con la prima si confronta e modula con l'altro. L'esercizio al sentire comune, al distinguersene, l'allezanza, il responsabile uso dell'autoregia. Si tratta di concepire nascite e di saperle in bilico sul ciglio della loro inesistenza. Direi consistenza. Chi è che ci è davanti? È reale? E quanto è...; come deve essere reale per noi, perché vi sia una comunicazione? Ecco, se non si dà nulla per scontato (=esistente), si può tentare di far accadere qualcosa e stupirsi senza fine...

ERMANNIO GIOACCHINI

NOTE

- [1] **Fiorenzo Facchini**, in *Premesse per una Paleo-Anthropologia Culturale*, Jaca Book, Milano, 1992
- [2] **Donald Winnicott**, *Gioco e realtà*, Roma, Armando Ed., Roma, 1999
- [3] **Daniela Marengo**, *Costruzione del Simbolo e costruzione del Sé: il bisogno di rappresentare*, in PAPERS Valcamonica Symposium, a cura del Centro Camuno Studi Preistorici, Brescia, 2007, p. 275
- [4] **E.H. Gombrich**, *Mirror and Map: theories of pictorial representation*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», 270, 903, pp. 119-149; ristampa in *The Image and the Eye*, 1982; Trad. it. *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in «L'immagine e l'occhio», Einaudi, Torino, 1985
- [5] **Peter. L. Berger, Thomas Luckman**, *La Realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna, 1997
- [6] **Gorgia**, *Il trattato di Gorgia, Del Non essere o Della natura*, in I Presocratici, Laterza, Bari, 1990, p. 916
- [7] **Vincenzo Morvillo**, *I tre specchi del teatro: il mito, l'aletheia e la teoria del riflesso*, in Contropiano, Edizione online, gennaio 2020
- [8] **Samuel Beckett** cit. in **Charles O. Hartman** in *Verse: An Introduction to Prosody* di Hartman, John Wiley & Sons Inc., 2015.
«Che farei senza questo mondo senza faccia né domande/dove essere non dura che un attimo dove ogni istante/si versa nel vuoto dell'oblio di essere stato/senza quest'onda dove alla fine/corpo e ombra sprofondano insieme/che farei senza questo silenzio abisso di bisbigli*/ansimante furioso verso il soccorso verso l'amore/senza questo cielo che si innalza/sulla polvere delle sue zavorre/che farei come ieri come oggi/guardando dal mio oblo se non solo solo/a errare e girare lontano da ogni vita**/in uno spazio burattino***/senza voce tra le voci/rinchiuse con me**** * [In inglese: "dove i bisbigli muoiono"]. ** [In ingl.: "spiando dalla mia feritoia se c'è qualcun altro a errare come me, a girare", ecc.]. *** [In ingl.: "in uno spazio convulso"]. **** [In ingl.: "che affollano la mia reclusione"]. Trad. in italiano, Rodolfo J. Wilcock a cura di Riccardo Mori - <http://morrick.me/etc/quatre-poemes>.
- [9] **Janine Chasseguet Smirgel**, *Creatività e perversione*, Cortina Raffaello Ed., Milano, 1987
- [10] **Gaetano Oliva**, *Le arti espressive come pedagogia della creatività*, In Scienze e Ricerche, n.5/2015
- [11] **Jerzy Grotowski**, *Reply to Stanislawski*, in Id., *Teksty z lat 1965-1969*, Wybór, Wrocław, 1990, p. 161 «Non credo che il teatro è il mio obiettivo. C'è solo l'atto. Può essere che questo atto sia abbastanza vicino al testo del dramma come base. Ma non posso pormi la domanda: era o non era una realizzazione del testo? Non lo so. Non so se era o non era fedele. Non mi interessa il teatro della parola, perché si basa su una falsa percezione dell'esistenza umana. Non mi interessa nemmeno il teatro fisico. Perché cos'è veramente? Acrobazie sul palco? Urla? Rotolarsi sul pavimento? La violenza? Né la parola né il teatro fisico, né il teatro, ma l'esistenza viva nella propria esposizione».
- [12] **Amanda Ravetz, Anne Douglas, and Kathleen Coessens**, *Improvisational Attitudes: Reflections from Art and Life on Certainty, Failure, and Doubt*. Critical Studies in Improvisation / Etudes critiques en improvisation, Vol. 8, n.2, 2012
- [13] **Claude Levi-Strauss**, *La Via delle Maschere*, trad. Primo Levi, Collana Gli Struzzi, Einaudi, Torino, 1985
- [14] **Nelson Mauro Maldonato**, *L'esperienza dell'improvvisazione musicale: il corpo, la mente, i sensi*, Programma Inter-dipartimentale di Psicopatologia Clinica, Università Federico II, Napoli, pubblicazione E-Book, Ed. Edições Sesc SP, 2017-08-21
- [15] **Jerzy Grotowski**, *Towards a Poor Theatre*, Hardcover – Simon & Schuster, New York, 1970. Trad.: «Non pretendo che tutto ciò che facciamo sia del tutto nuovo. Siamo destinati, consciamente o inconsciamente, ad essere influenzati dalle tradizioni, dalla scienza e dall'arte, anche dalle superstizioni e dai sentimenti propri della civiltà che ci ha plasmati, così come respiriamo l'aria del particolare continente che ci ha dato la vita. Tutto ciò influenza la nostra impresa, anche se a volte possiamo negarlo».
- [16] **Viola Spolin**, *Improvisation for the Theatre. A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Northwestern Univ. Press, Evanston, Illinois, 1963, pp. 3-4
- [17] **Michele Cavallo**, *Artiterapie. Tra clinica e ricerca*, Ed. Universitarie Romane, 207, Roma, pp. 67-68
- [18] **Gaetano Oliva**, *Laboratorio teatrale: Improvvisazione e Drammaturgia dell'attore*, LED, 1999
- [19] **Paolo Asso**, in *Keith Johnstone, Impro, Teoria e Tecnica dell'Improvvisazione*, Dino Audino Ed., Roma, 2004, p. 8
- [20] **Anthony Frost e Ralph Yarowben**. *Improvisation in Drama*, Red Globe Press, London 1989
- [21] **P. J. Silvia, B. Winterstein, J. Willse, C. Barona, J. Cram, K. Hess, et al.**. *Assessing creativity with divergent thinking tasks: Exploring the reliability and validity of new subjective scoring methods*. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 2, pp.68–85, 2008

LA "CAMPANILIANA" TORNA IN OTTOBRE

Tre giorni di *full immersion* nel mondo di Achille Campanile



La "Campaniliana", rassegna nazionale di teatro e letteratura, torna a Velletri (RM) con un format rinnovato per la sesta edizione. Anche questa volta l'organizzazione è a carico della **Fondazione di Partecipazione Arte & Cultura Città di Velletri**, diretta da **Giacomo Zito**, con il patrocinio del Comune di Velletri e la collaborazione del Fondo Achille Campanile.

La manifestazione si svolgerà il **28, 29 e 30 ottobre 2022** tra la **Casa delle Culture e della Musica** e il **Teatro Artemisio-Volonté**. Esibizioni teatrali, convegni, spettacoli, le proclamazioni dei vincitori del premio e del contest fra le tantissime novità messe in campo dal Comitato Scientifico, composto da **Giacomo Zito**, attore, doppiatore e regista nonché direttore artistico della Fondazione, **Rocco Della Corte**, giornalista e scrittore, **Gaetano Campanile**, figlio dell'autore e referente del Fondo.

A luglio è fissata la chiusura del termine per l'invio dei copioni. Il **Premio Nazionale Teatrale "Achille Campanile"** è aperto a tutti i testi inediti in lingua ita-



▲ **Giacomo Zito**, Direttore Artistico Fondazione di Partecipazione Arte & Cultura Città di Velletri.

liana di genere umoristico e per partecipare è sufficiente collegarsi al sito www.campaniliana.it e seguire la procedura on line, per poi verificare la corretta iscrizione dopo qualche ora.

Venerdì 28 ottobre alle ore 21.00 al Teatro Artemisio-Volonté si celebrerà, oltre all'inaugurazione ufficiale, la prima edizione del **contest per attori e compagnie "Campanella d'oro"**. Le prime dieci iscrizioni al contest gareggeranno in una serata scoppiettante portando in scena testi di Achille Campanile sul palco veliterno. Una giuria di qualità composta da giornalisti, attori e addetti ai lavori e una giuria popolare (che avrà per il 60% peso sul risultato finale) decreterà il vincitore del premio, che consiste in un piccolo trofeo e in una somma di 500 euro.

Sabato 29 ottobre, alle ore 18.30, alla Casa delle Culture avrà luogo invece il **Convegno-spettacolo** sul teatro umoristico contemporaneo. Reading di Achille Campanile, approfondimenti sull'opera, retrospettive letterarie accompagneranno il dialogo con i due ospiti: **Manuela Mandracchia** e **Giovanni Scifoni**. Manuela Mandracchia, attrice, è una delle più affermate interpreti del teatro italiano. Diplomata all'Accademia Nazionale d'Arte drammatica, ha prestato il suo volto a numerosi personaggi sul palcoscenico collaborando, fra gli altri, con Luca Ronconi, Antonio Calenda, Andrea Camilleri. Sul grande schermo ha invece recitato per Nanni Moretti, Cristina Comencini, Francesca Archibugi, Marco Bellochio e tanti altri. Giovanni Scifoni, attore e scrittore, drammaturgo e conduttore tv, ha mosso i primi passi in Accademia esordendo al cinema in "La meglio gioventù" di Marco Tullio Giordana. Protagonista di numerose serie e fiction, ultimamente ha vestito i panni di personaggi popolarissimi in "Doc. Nelle tue mani" con Luca Argentero, "Don Matteo", "Un medico in famiglia", "Un passo dal cielo", "Una pallottola nel cuore". Nel 2021 ha dato alle stampe anche il suo secondo romanzo, per Mondadori.

Domenica 30 ottobre gran finale: al Teatro Artemisio-Volonté alla presenza dei giurati **Michele La Ginestra** (attore e conduttore tv), **Emilia Costantini** (giornalista del "Corriere della Sera"), **Luigi Pisani** (attore e docente di recitazione), **Arnaldo Colasanti** (critico lette-



▲ **Rocco Della Corte**, giornalista e scrittore

rario) sarà svelato il nome del vincitore della VI edizione del **Premio Nazionale Teatrale "Achille Campanile"**, che si aggiudicherà l'assegno di euro 1000. Successivamente una compagnia della **UILT (Unione Italiana Libero Teatro)**, per la cui collaborazione si ringrazia la Presidente Regionale **Stefania Zuccari** metterà in scena "**La mia famiglia on line**" di **Giuseppe della Misericordia**, opera vincitrice dell'edizione 2021. Infine, alla presenza delle autorità e della famiglia Campanile, sarà svelato anche il vincitore del contest "**Campanella d'oro**".

Per tutte le informazioni, è attiva la pagina Facebook "Fondazione di Partecipazione Arte & Cultura" Città di Velletri insieme ai siti internet www.campaniliana.it e www.fondarc.it mentre l'email di riferimento è comunicazione@fondarc.it.

ROCCO DELLA CORTE

Ufficio Stampa Ufficio Stampa e Comunicazione
Rassegna Nazionale di Teatro e Letteratura
"Campaniliana"



▲ Ospiti della Campaniliana 2022
Manuela Mandracchia e **Giovanni Scifoni**

Notizie dal mondo

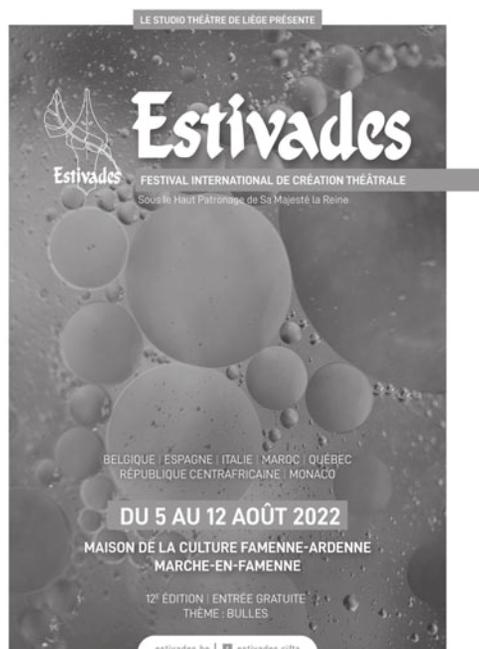
Un'estate piena di appuntamenti anche per il teatro amatoriale, a cominciare dal **Festival LES ESTIVADES** di **Marche-en-Famenne (Belgio Vallone)** che si tiene ogni tre anni in questa amena località a sud di Liegi. È un Festival dedicato alla nuova drammaturgia e verranno presentate da compagnie provenienti da tutta Europa (in particolare da quelle di cultura latina) opere di nuova scrittura assolutamente inedite. La UILT sarà presente con l'opera **"Gli altri"**, un lavoro di ricerca che verrà allestito da **QU.EM. quintelemento** di Cremona. Un appuntamento importante che rinnova la scrittura teatrale da più di 35 anni e dà spazio a tantissimi autori spesso dimenticati. La carrellata degli appuntamenti prosegue con il **"World Festival of Children's Performing Arts"** che si terrà dal 30 luglio al 3 agosto a **Toyama, in Giappone**. Un'occasione per assistere a pregevoli spettacoli di bambini e ragazzi (6-14 anni) che provengono da 20 paesi di tutti i continenti. Si svolge dal 7 al 10 luglio il Festival **"Westouter"** nelle **Fiandre** ed un importante incontro di giovani in **Irlanda**. Nel programma sarà come sempre da seguire il **Festival di Girona** che si terrà dal 23 al 27 agosto in **Catalogna**.

Anche l'Italia con il **"SeleTeatroFest 2022"** di **Oliveto Citra (SA)** si pone all'attenzione mondiale perché vi saranno 4 compagnie internazionali che vi parteciperanno.

La UILT con il suo Centro Studi guidato da Flavio Cipriani, è molto impegnata al prossimo **"Tracce"** in programma dal 6 al 10 settembre nella ridente cittadina di **Ostra (AN)** dove compagnie italiane di ricerca presenteranno i migliori spettacoli sperimentali dell'anno. Ospite d'onore una Compagnia della Lituania che con **"Hamlet"** ha trionfato nel 2021 al Festival Mondiale di Montecarlo. **"Tracce"** sarà un appuntamento per i giovani dell'Unione per arricchire il loro bagaglio culturale e artistico. Vi invitiamo a passare qualche giorno nelle Marche per non perdere questi pregevoli spettacoli.

QUINTO ROMAGNOLI

Resp. Rapporti Internazionali UILT



IN LIBRERIA

MARICLA BOGGIO

SI FA CHE SI ERA Orazio Costa, dal gioco al teatro
Bulzoni editore, 2021

Chi era Orazio Costa e perché Maricla Boggio nei suoi saggi lo pone al centro dell'attenzione? Orazio

Costa, nato a Roma nel 1911 e spentosi a Firenze nel 1999, può essere considerato il rappresentante più attivo della generazione teatrale formata fra le due guerre e affermata alla fine dell'ultima. Dai suoi genitori eredita la passione per l'arte.

Laureatosi in Lettere con una tesi sulla teatralità dei dialoghi dei **"Promessi Sposi"**, la sua attività si distribuirà in uguale misura fra l'insegnamento e l'interpretazione scenica, emergendo in ambedue i campi. Il Piccolo Teatro della Città di Roma diviene il centro della sua attività teatrale, ma agisce anche al Piccolo di Milano, mentre continua l'insegnamento e porta la sua attività di regista in Belgio e in Olanda e di studioso e teorico in numerosi congressi e convegni internazionali a Oslo, a Bruxelles, a Essen, ad Amsterdam, a Parigi e a Tokyo, dove mette anche in scena una delle sue edizioni del **"Don Giovanni"** di Mozart.

Ma Orazio Costa è ricordato soprattutto per il suo **"Metodo mimico"** definito uno spettacolo dell'anima. Ed a questo aspetto fanno riferimento, raccolti in quest'ultimo libro da Maricla Boggio, i vari capitoli ed i saggi di Francisco Mele e Pier Paolo Pacini.

Nell'introduzione, Marco Giorgetti, Direttore Generale della Fondazione Teatro della Toscana – Teatro Nazionale, così scrive: *«Il Metodo è stato per Costa, ed è per tutti noi ancora oggi, quotidianamente, una conquista vitale che ci obbliga a confrontarci in ogni istante con quella parte di noi che non abbiamo perduto, benché riposta, assopita, soffocata dalle convenzioni e dall'educazione, e che chiamiamo generalmente gioco... Il gioco è vita perché è cambiamento, movimento, inconsapevolezza, improvvisazione...»*.

Con questo saggio Maricla Boggio, illustrando ancora una volta aspetti sempre inediti del Metodo mimico di Orazio Costa e portandoli a conoscenza in modo sistematico al mondo del teatro, offre orientamenti validi oggi per la ripresa del dopo **lockdown**, curando insieme al corpo anche l'anima, tanto che intitola un paragrafo **"Oltre la dimensione umana"**. È impossibile dare un'idea anche minima di 335 pagine che riescono ad interessare anche i non addetti ai lavori, cioè persone lontane dal mondo del teatro, che rimangono certamente stupite dalla serie di aneddoti e documenti vari che rendono ancora vivo Orazio Costa, come ad esempio un documento comune firmato anche da intellettuali dell'epoca quali Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, Tullio Pinelli, un Manifesto per un Teatro del Popolo, dove si auspica, fra l'altro che la Nazione consideri il teatro come un luogo in cui il popolo conviene per un'opera di elevazione spirituale, e come per la scuola, ne promuove lo sviluppo.



STEFANIA ZUCCARI

UILT MARCHE Stage di formazione sul Grammelot archiviato con successo



vore dei nostri iscritti e degli amatori di teatro in genere».

«Il grammelot è una forma di recitazione, un modo di esprimersi – afferma **Gianfranco Fioravanti**, consigliere UILT e responsabile regionale del Centro Studi – come l'attore comunica col pubblico, il mimo allo stesso modo, il pianista altrettanto: sono forme diverse di comunicazione. Così il grammelot. Noi lo conosciamo per il semplice motivo che Dario Fo per la prima volta ha usato questo vocabolo, ma a recitare in quel modo non è stato il primo. Chi non ricorda i primi cartoni di Mickey Mouse degli anni '40? O la pubblicità della Lagostina con la striscia de "la Linea"? Fino al Tognazzi del film "Amici miei" per finire con Lillo e Greg con gli sketch di "Radio munnara". Quando si fa commedia dell'arte si lavora molto con il corpo, si deve costruire un impianto, un modo di essere, un modo di reagire. Con il grammelot succede allo stesso modo: si emettono suoni che poi, al pubblico, devono arrivare con un senso, con una disciplina, con un messaggio inusuale. Evidentemente c'è bisogno di molto lavoro».

Lo stage di formazione sul grammelot dal titolo "GRAMMELOT, laboratorio creativo su corpo e dialetti" proposto dalla UILT Marche nei giorni 27, 28 e 29 maggio, a Macerata, si è archiviato con grande soddisfazione dei partecipanti. Si trattava di un esperimento anche arduo, non semplice, in cui la ricerca su diversi tipi di linguaggio rappresentava una sfida accompagnata da una cospicua quantità di coraggio.

«Un'altra occasione per sondare i differenti ambiti e linguaggi teatrali – dichiara il presidente della UILT Marche, **Mauro Molinari** – ed anche una bella sfida che proponeva una dose di apertura mentale, di novità attoriale ed un momento di confronto fra tantissimi addetti ai lavori provenienti dalle compagnie amatoriali. Era una proposta molto particolare, che, però, ha incontrato il fa-

Questi i partecipanti: **Gianfranco Fioravanti**, **Rose Marie Quarato**, **Eva Malacarne**, **Nicoletta Baffa Scinelli**, **Marco Grandi**, **Marina Stazi**, **Mara Turelli**, **Paolo Fioravanti**, **Roxana Maria Bonduc** e **Andrea Giacobbe**.



▲ **Gianfranco Fioravanti**, Resp. Centro Studi
◀ **Mauro Molinari**, Presidente UILT Marche



Le foto dello stage sono di Giacomo Saviozzi

E finalmente sia: Libero Teatro in un Teatro Libero

Successo per la prima rassegna organizzata dalla UILT Lazio in collaborazione con il Teatro Tor Bella Monaca a Roma

Una rassegna di spettacoli teatrali al Tor Bella Monaca che sono stati una ventata di freschezza e refrigerio culturale nel torrido mese di giugno romano

Tra le novità teatrali di questo scorcio d'anno, alle porte dell'estate 2022, c'è la prima edizione della rassegna teatrale **LIBERO TEATRO IN UN TEATRO LIBERO**, all'insegna della ripartenza dopo praticamente due anni di "stop and go" legati alle restrizioni causate dalla pandemia da Covid.

Quale migliore modo per augurarci di uscire all'aperto, stare insieme, divertirsi ed emozionarsi se non attraverso la magia del teatro? Se poi a regalarci momenti di riso, pianto, riflessione, divertimento, svago sono eventi come la rassegna appena conclusa che si è svolta al **Teatro Tor Bella Monaca** allora possiamo senza reticenze affermare che il Teatro è vivo e vive attraverso i suoi attori, protagonisti e soprattutto attraverso il pubblico, in un gioco di reciproco scambio che si attua per convenzione e convinzione di quanto si sta facendo.

Tornando alla rassegna teatrale di cui sopra possiamo certamente dire che è stato un successo, in primis di affluenza: se in generale non è facile portare il pubblico a teatro, specie in un momento storico come il nostro, con i timori dei contagi e con le politiche sui prezzi del biglietto, riuscire ad avere un'affluenza costante, per tre settimane di cartellone, in un teatro al chiuso, per di più in procinto della bella stagione quando le



▲ "Circus Dark Queen – Ricordando Antonio e Cleopatra di W. Shakespeare" COLORI PROIBITI APS di Roma, regia di **Stefano Napoli** (foto **Dario Coletti**)

attività all'aperto impazzano, poteva essere un deterrente e dimostrarsi un ostacolo non da poco, invece...

Oltre le più rosee aspettative il successo di questa prima edizione della rassegna **Libero Teatro in un Teatro Libero** è stata a dir poco entusiasmante.

Gli organizzatori della **UILT Lazio**, presidente **Stefania Zucari**, e la direzione del **TBM** – direzione tecnica **Filippo D'Alessio**, direzione artistica **Alessandro Benvenuti** – hanno voluto scommettere sull'efficacia di un cartellone che ha puntato su un'offerta ampia di spettacoli per tipologia e genere, senza esclusione di colpi, forse proprio questa la formula del successo della rassegna che ha fatto felici un po' tutti, non ultimo il pubblico che ha dimostrato invece di amare il teatro, di volere andare a teatro e che di teatro non solo c'è bisogno ma desiderio, ovunque l'istituzione teatrale si trovi. Come noto il Teatro Tor Bella Monaca è fuori dal grande centro, da quel centro metropolitano in senso topografico e di offerta culturale; portare il teatro in periferia, siamo alla periferia Est della Capitale, non è impossibile ma neanche così scontato per cui ogni iniziativa si dimostra come fonte d'acqua in mezzo al deserto, lontana dai grandi circuiti teatrali, quelli soliti.

Tre settimane di spettacoli, 14 titoli, drammaturgia classica e contemporanea, commedia, sit-com, dramma, teatro musicale, in vernacolo, i grandi autori del passato, teatro di sperimentazione, questa la formula che ha caratterizzato la rassegna teatrale; tanti generi, tutti diversi per offrire al pubblico un ventaglio di spettacoli il più ampio possibile, ed il pubblico ha gradito perché la media di 60/90 persone a sera nella sala piccola del Teatro, dimostra che l'intuizione ha avuto la meglio contro ogni logica.

E già si pensa al 2023, perché se il lavoro degli organizzatori è stato lungo e certosino, la preparazione ha richiesto tra i quattro ed i cinque mesi di lavoro dietro le quinte, visti i risultati positivi di affluenza e di attenzione mediatica a questo punto tutti attendono già la seconda edizione...

TEATRO
TOR BELLA
MONACA

TEATRI in COMUNE

LIBERO TEATRO
IN UN TEATRO LIBERO



RASSEGNA UILT LAZIO | UNIONE ITALIANA LIBERO TEATRO

sab. 4 e dom. 5 giugno - ore 21
APS Polvere di stelle - Musica e Cultura
IN... CANTO D'AMORE
Versi diversi d'autore

mar. 7 e mer. 8 giugno - ore 21
Colori Proibiti APS
CIRCUS DARK QUEEN
Ricordando Antonio e Cleopatra
di W. Shakespeare

gio. 9 e ven. 10 giugno - ore 21
Ferro e Fuoco APS
RISORGIMENTICCHIO
Opera vincitrice del Premio
Achille Campanile 2020

sab. 11 e dom. 12 giugno - ore 21
Divisa d'Atmosfera APS
RICETTE D'AMORE

mar. 14 giugno - ore 21
Ferro e Fuoco APS
MI VENDOI! (Sell me)
Cinque corti di Carlo Selmi

mer. 15 giugno - ore 21
I.P.C. APS - Simposio di Prosa Quarto Miglio
**QUELLA NOTTE
ALL'IDROSCALO...**
In occasione del centenario
della nascita di Pier Paolo Pasolini

gio. 16 e ven. 17 giugno - ore 21
Compagnia Linea di Confine APS
**TUTTO QUELLO
CHE HAI FATTO PER ME**

sab. 18 e dom. 19 giugno - ore 21
I.P.C. Insieme Per Caso APS
LA PAURA
NUMERO UNO (oggi)

mar. 21 e mer. 22 giugno - ore 21
Compagnia La Parolara Intelligenti
**L'INCREDIBILE
VIAGGIO DI LADY C.**
Una Costituzione così non l'avete mai vista!

gio. 23 e ven. 24 giugno - ore 21
KAST
IN DUE

sab. 25 giugno - ore 21
La Bottega delle Maschere APS
PIRANDELLIANA 2022
Sei personaggi in cerca d'autore

dom. 26 giugno - ore 21
La Bottega delle Maschere APS
PIRANDELLIANA 2022
I Giganti della Montagna

EVENTI SPECIALI

dom. 5 giugno - ore 18
SALA GRANDE
Il Teatro
LA SPALLATA

dom. 12 e dom. 19 giugno - ore 18
FOYER
Artisti da salotto APS
VORREI ESSERE LIBERO
Omaggio a Giorgio Gaber

Via Bruno Cirino
Info **062010579 - 060608** - promozione@teatrotorbellaomonaca.it
www.teatrotorbellaomonaca.it
Direzione Artistica di **Alessandro Benvenuti**

ROMA
CULTURE

TEATRI in COMUNE



Stefania Zucari/UILT Lazio - Roma 2022

IN SCENA

ATTIVITÀ NELLE REGIONI



TIMÉ (τιμή)

CON
CLOTILDE ELENA CAIAZZA
MARCO MASTRONICOLA
ILARIA MIGLIOLI
FRANCESCA NICOTRA
SIMONA ORIZIO
ROBERTA SCHIAVI

DRAMMATURGIA E SCENEGGIATURA
PAOLO ASCAGNI

REGIA
FRANCESCA RIZZI E DANIO BELLONI



SABATO 25 GIUGNO ORE 21
CENTRO CULTURALE NEXT VIA CADOLINI 20 - CREMONA



"Timé"

con Clotilde Elena Caiazza, Marco Mastronicola, Ilaria Miglioli, Francesca Nicotra, Simona Orizio, Roberta Schiavi
Drammaturgia e sceneggiatura di **Paolo Ascagni**
Regia di **Francesca Rizzi** e **Danio Belloni**

QU.EM. quintelemento • Cremona
Facebook @quemequintelemento

TIMÉ, TEATRO GRECO QU.EM. quintelemento

TIMÉ, in lingua greca, *onore* – andato in scena a **Cremona** il 25 giugno, presso il **Centro Culturale Next** – è un dramma video-teatrale liberamente ispirato ad uno dei più grandi capolavori del teatro antico, *"Le troiane"* di Euripide, un testo nel quale i 'grandi' eroi della guerra di Troia (da Agamennone ad Ulisse), immortalati nell'*Iliade* di Omero, vengono descritti nella loro vera essenza: uomini brutali, assassini sanguinari, che non esitano ad uccidere vecchi e bambini e si spartiscono le donne della città sconfitta, per schiavizzarle ed abusarne. *"Le troiane"* è dunque la dolente rappresentazione del dramma di donne divenute bottino di guerra, un coraggioso atto d'accusa scritto da un greco contro la retorica guerriera della propria stessa città.

È il caso di ricordare che l'opera venne rappresentata nell'anno 415 a.C., pochi mesi dopo i tragici fatti di Melo (oggi Milo). Nel contesto della guerra contro Sparta, gli ateniesi attaccarono l'isola e si resero responsabili di feroci atrocità; la vicenda suscitò in Atene divisioni e

polemiche, ed il testo di Euripide vi si inserì come un'evidente allusione a quanto era appena successo. *"Le troiane"*, dunque, fu anche il forte *j'accuse* di un intellettuale coraggioso e controcorrente; messo in scena nel corso delle Grandi Dionisie (la festività di marzo-aprile), ovviamente non ottenne il primo premio, che fu invece assegnato al dimenticato Senocle.

Nella nostra rielaborazione, siamo andati oltre i protagonisti e le vicende dell'antico mito, per esaltare il suo significato più alto e universale: una potente requisitoria contro la guerra, purtroppo sempre attuale, in nome dei valori più alti della pietà, della pace, dello sdegno per l'umana crudeltà.

Il testo-base da noi utilizzato è una delle più suggestive traduzioni in lingua italiana, quella di Ettore Romagnoli (1871-1938), fine grecista ed insigne studioso dell'antichità classica. Ne abbiamo mantenuto alcune espressioni e frasi di squisita poeticità, ma il copione finale è in gran parte notevolmente rivisto, in modo da renderlo più adatto alla comprensione del pubblico. Il nostro principale intento è infatti suscitare una consapevole riflessione sulle molte ed importanti tematiche del testo euripideo.

ULTI LOMBARDIA

LO STRAPPO NEL CIELO DI CARTA

Concorso Nazionale • serata finale 1 giugno 2022



Dicono che il metaverso sta arrivando. Nel frattempo la Compagnia laboratorio teatrale **LA RIBALTA** di **Vibo Valentia** ha trovato il giusto verso per invitare tutti coloro che amano l'arte ad una mensa imbandita, ricca di spettacolo. Quando si dice che il cibo sia cultura è vero, bisogna infatti nutrire l'anima ed i sensi, con quanto regala gioia, riflessione, confronto, condivisione. Questa è la sintesi della serata finale della prima edizione del Concorso Nazionale "Lo Strappo nel cielo di carta" che ha visto esibirsi **3 corti teatrali** e **4 monologhi** incorniciati da uno spettacolo dentro lo spettacolo che gli stessi componenti dell'associazione hanno sapientemente confezionato per traghettare gli spettatori da un tema all'altro. Tale evento (patrocinato UILT), costruito nel tempo con un forte impegno organizzativo, ha regalato alla città di Vibo Valentia opere teatrali scelte tra **35 lavori iscritti**, tutti di altissimo livello artistico.

La giuria tecnica, composta da eccellenze del panorama culturale a livello nazionale, **Annarosa Macri, Claudio Rombolà, Ruggiero Pegna, Ivan De Paola** e **Paolo Ascagni**, ha ulteriormente qualificato la kermesse, con scelte, oggetto di un serrato confronto per l'assegnazione finale dei premi.

Il Miglior corto teatrale è andato a "I dialoghi della Vagina" di **Virginia Riso**, a cui è stato attribuito anche il riconoscimento di miglior attrice, che si è esibita insieme a Gaia Contrafatto, entrambe attrici torinesi della Compagnia TAF (Teatro al Femminile).

Miglior monologo a "Judas", interpretato magistralmente da **Ivan Santopolo** (anche miglior attore) della compagnia MAKROS di Petrizzi (CZ).

La migliore regia ha premiato il lavoro dal carattere sperimentale di **Giovanni Berretta** e **Alice Sanguinetti** che da Sarzana (SP) hanno portato in scena la loro potente energia con "Giorno Verrà".

Il premio originalità ed innovazione è andato alla giovane attrice ravennate **Erica Mattioli**, coraggiosa interprete di "Io, il mio corpo, la mia bugia".

Durante la serata è stata riconosciuta anche la menzione speciale al testo biografico ma dalla valenza universale "Ricordi di una figlia" di **Anna Faga**, emozionata autrice vibonese.

I premi sono stati realizzati con una grafica fortemente innovativa da Studio Hathi di Francesco Fortuna.

Dell'artista Rocco Elia le opere originali che hanno costituito i premi principali del miglior corto e miglior monologo, ed i quadri molto apprezzati dal numeroso



▲ **Ivan Santopolo**, vince il premio come miglior attore in "Judas", miglior monologo. In basso il miglior corto teatrale, "I dialoghi della vagina" di **Virginia Riso**, miglior attrice



pubblico presente, che hanno impreziosito il foyer del Cinema Teatro Moderno. Altri finalisti hanno avuto l'opportunità di esibirsi nel corso della serata, incontrando il favore degli spettatori: Stefania De Ruvo e Mirko Strappato di AMT Teatro di Ancona con il corto teatrale "Per un Like"; Bibiana De Cristofaro con il monologo "Bugia e dolore" e Marco Mittica con "Ca nun c'è nenti".

LA RIBALTA TEATRO (Rosario Gattuso, Giusi Fanelli, Antonio Fortuna, Emilio Stagliano, Eleonora Rombolà, Anna Vardè, Anna Portaro, Antonio Gattuso, Maria Chiara Crupi) "vive già nel metaverso" e, col solo contributo del Comune di Vibo Valentia che ha inserito tale manifestazione all'interno del programma Vibo capitale/città del libro, è riuscita a portare a termine un progetto ambizioso che vedrà certamente edizioni successive, con l'unico intento di accendere più luci possibili su quanto di buono la città possa offrire.

Il verso è quello giusto, la meta sarà proprio il viaggio che **LA RIBALTA** intende condurre con entusiasmo insieme a tutta la comunità vibonese.

LA RIBALTA APS • Vibo Valentia
Facebook @laribaltateatro

UILT CALABRIA



Benvenuta Associazione I TEATANTI di Chieti

Viene direttamente dalla FITA la nuova Compagnia, associata alla **UILT Abruzzo** per il 2022. Trattasi dell'Associazione Culturale **I TEATANTI**, costituitasi il giorno 1/2/2016, già facente parte dell'Associazione "Capolinea 2". Come quasi sempre accade, un gruppo di persone, sebbene sconosciute tra loro, sentendosi dentro il fuoco dell'arte, il desiderio di esprimere quanto di più bello e più puro c'è nel loro animo, con l'unico scopo di donare agli altri i frutti del proprio hobby, hanno deciso di condividere, fra tante difficoltà, la stessa grande passione per il teatro, regalando e regalandosi anche tanti sorrisi. La vena drammaturgica di Franco Mammarella ha offerto gli argomenti e i copioni, attenta sempre a non far mancare le problematiche sociali da diffondere e sostenere attraverso il teatro che è stato impreziosito dal linguaggio schietto e immediato della sua terra, Chieti. E così sono nate e messe in scena le commedie, delle quali Franco Mammarella ha curato anche la regia: "La case de repose (o è nu manecomie?)", "L'amore nen conosce tempe", "Stu matremonie... sa da fa!", "La scoperte de l'Amereche" (inizialmente chiamata "Lu pete a terre") e 4 corti teatrali (tratti dalle suddette commedie). I temi toccanti ed intriganti hanno trovato consenso tra pubblico e addetti ai lavori e la compagnia ha partecipato ad alcune rassegne teatrali, locali e nazionale (questa con DVD) attraverso la FITA (Federazione Italiana Teatro Amatoriale) alla quale era precedentemente iscritta. Nel 2018, al fine di rendere più godibili ed apprezzabili i lavori teatrali, ha avviato la formazione di un coro che ha già partecipato alla rappresentazione della commedia dialettale-musicale "Stu matremonie... sa da fa" e si è esibita più volte, a scopo benefico, nell'Istituto Riunito S. Giovanni Battista (Chieti). Anche il teatro del capoluogo, Marrucino di Chieti, ha ospitato I TEATANTI con la pièce "La case de repose (o è nu manecomie)" a scopo benefico a favore della Croce Rossa, e la commedia "L'amore nen conosce tempe" a favore del restauro della tela "La Deposizione", custodita nella Cattedrale della città. La sua vocazione alla beneficenza si era già rivelata quando la compagnia era all'interno dell'associazione "Capolinea 2" rappresentando la commedia "Lu pete a terre", (ora: "La scoperte de l'Amereche") sia a Chieti che a Guardiagrele, in questo caso come beneficenza per il "progetto Noemi onlus" di Guardiagrele. Inoltre ha portato in scena la commedia "Stu matremonie... sa da fa", commedia musicale con l'ausilio del coro, a Chieti, Ripa Teatina, Fara S. Martino, Francavilla dove, nell'anno 2021, come I TEATANTI, ha rappresentato i 4 corti teatrali tratti dalle opere dell'autore. Come si diceva i temi trattati sono sempre di scottante attualità, e di toccante delicatezza, attingendo la materia dal profondo dell'animo e che ci piace sottolineare.

"L'amore nen conosce tempe" – L'amore a volte, per farlo manifestare, bisogna aiutarlo! È quanto ha fatto la protagonista della commedia, Gina, che ha impiegato una vita intera per conquistare l'uomo dei suoi sogni, Paolo, ex attore di teatro, da lei sempre ammirato e desiderato ma in ossequioso riserbo dei ruoli. E proprio quando Paolo è diventato vedovo e Gina può finalmente corteggiare alla luce del sole "l'Amore della sua vita", si trova a dover competere con tre badanti, pericolose concorrenti, che tentano di invadere il suo "territorio" e pertanto si vede costretta a ricorrere a... un piccolo aiuto. Acuta e pertinente riflessione sull'amore in età avanzata.

"La scoperte de l'Amereche" – Una ragazza ingenua (o



finta?) che, dopo aver ascoltato la canzone "L'America", chiede alla madre, portinaia, che ha sempre cercato di tenerla lontano dai giovani e dalla tentazione del sesso, il significato del testo. Ma se la ragazza non poteva uscire dal palazzo per evitare di farle incontrare "il pericolo", ecco che il pericolo entra nel palazzo nelle vesti di un postino il quale, con l'aiuto di una zia che abita nel palazzo stesso insieme ad altre due cognate, alla fine riuscirà a far innamorare la ragazza che, in assenza della madre, finalmente scoprirà il vero significato della canzone.

"La case de repose (o è nu manecomie?)" – Una giornata assai particolare, quella del primo giorno del sig. Brambilla, milanese, ospite della casa di riposo "Villa Arzilli", dove fa incontri ravvicinati con personaggi molto singolari, ognuno con un difetto. Ma nella terza età, chi è senza difetto scagli la prima pietra... se ne ha la forza. Questa commedia è stata rappresentata al Teatro Marrucino di Chieti, al Teatro Tosti di Ortona, a Palena, Cepagatti, Ripa Teatina, Fara S. Martino.

"Stu matremonie...sa da fa!" – Dietro una leggera storia d'amore, se ne nasconde un'altra: quella per il nostro Abruzzo. Una elegia alla nostra terra, confinata tra mare e monti. E nel contempo sviluppa, con leggerezza, altri temi quale per esempio l'amore com'era e com'è oggi, oppure l'ammirazione per le bellezze naturali, viste attraverso la sensibilità dell'autore. Attualmente la compagnia conta 16 soci tra attrici e attori e il presidente, anche lui attore, è il sig. Giovanni Ricci.

CARMINE RICCIARDI
Presidente UILT Abruzzo

NOTIZIE dalle MARCHE

Estate. È tempo di passare momenti di sano divertimento. Il dialetto la fa da padrone in molte località, ma tanti appuntamenti culturali sono programmati nei Parchi e nelle vicinanze delle più belle Ville del fermano, delle zone di Ancona e Macerata. Alcune compagnie sono ancora ferme per il Covid ma la ripresa è vicina. Macerata ha programmato ben 4 manifestazioni dialettali sostenute anche dall'Università di Lettere per il recupero del vernacolo della Marca di Macerata e Ancona, Fermo con la sua splendida Villa Vitali presenta le migliori produzioni del territorio, e non parliamo di Ascoli Piceno che con la sua storia millenaria rivive i fasti sia dell'epoca romana che ancor più quella medievale. Ancona nel suo spazio del Lazzaretto ha programmato serate di cultura e spettacolo, mentre il Castello di Falconara presenta musical e opere teatrali di rimarcato valore artistico. Grazie a tante compagnie il teatro dialettale rimane in evidenza in questa torrida estate anche a Castel di Lama, a Spinetoli, a San Benedetto del Tronto, a Pedaso, a Fermo, a Civitanova Marche, Montefano... l'elenco è lungo e tocca quasi tutte le città della costiera adriatica. Non possiamo dimenticare

35ª Rassegna Teatrale
MACERATA E DINTORNI "GOCCIA D'ORO"

Dialetto che passione!

Spazio aperto - Terrazza dei Popoli
Giardini Diaz - Macerata

TUTTI I VENERDI
dal 1 luglio al 5 agosto 2022 - ore 21,30

VENERDI' 1 LUGLIO 2022 - Ore 21,30
Compagnia "Gli Indimenticabili" di Ancona
"HOTEL CORONA - UNGHIA"
Scenari di Giuseppe Scapellato

VENERDI' 22 LUGLIO 2022 - Ore 21,30
Compagnia "Tre Mestieri" di Cometa
"NON È VERO MA CI CREDO"
Scenari di Giuseppe Scapellato

VENERDI' 29 LUGLIO 2022 - Ore 21,30
Compagnia "Paradiso" di Ancona
"LA QUELLO CHE TU PRETTI DICE"
"NO QUELLO CHE TU PRETTI FA"
Scenari di Giuseppe Scapellato

VENERDI' 5 AGOSTO 2022 - Ore 21,30
Compagnia "Coppie Scoperte" di Derek Renfield
"COPPIE SCOPERTE"
per gli spettacoli della UILT Marche

Ingresso TARIFFA UNICA € 3,00
Info: 348 0741032 - 333 3382254

il programma dei Teatri Antichi Uniti di epoca romana e medievale, ad Ascoli Piceno, Monte Rinaldo e Falerone (FM), di Urbisaglia e San Severino Marche (MC), di Ancona, Falconara Marittima, Senigallia, Fano e Pesaro, ecc...

Grazie anche all'impegno delle quasi 200 compagnie amatoriali delle Marche, la Regione presenterà una istanza all'UNESCO per dichiarare i 73 Teatri storici della regione PATRIMONIO DELL'UMANITÀ.

QUINTO ROMAGNOLI
UILT Marche

Naturalmente TEATRO

Le compagnie bellunesi raccontano la natura attraverso un'originale iniziativa condivisa

UILT VENETO



CAROVANE POETICHE hanno percorso le vie del centro storico di Belluno lo scorso 11 giugno, portando il teatro nelle strade e negli angoli più suggestivi del capoluogo. È così che le compagnie UILT della provincia bellunese hanno dato vita a "Naturalmente Teatro", iniziativa frutto di una collaborazione e di un progetto condiviso tra tutti i gruppi, promosso e finanziato dalla UILT Veneto. Un teatro itinerante ispirato alla natura e legato alla tematica dell'ambiente, che si è tenuto su di un palcoscenico del tutto speciale, tale sono state le strade e le piazze del centro cittadino. Queste esibizioni all'aria aperta hanno visto protagoniste le compagnie **BRETELLE LASCHE**, **FARINE FOSSILI**, **I COMELIANTI**, **LAVORI IN CORSO** e **SE QUERIS**, che sperano con questa manifestazione di incentivare la ripresa delle attività teatrali dopo il periodo molto difficile causato dalla pandemia, oltre che creare un prolifico momento di interscambio culturale. L'occasione è stata propizia anche per cercare di sensibilizzare il pubblico nei confronti della tematica del rispetto della Natura. Durante l'arco della mattinata, ogni compagnia ha proposto un proprio "pezzo" della durata di circa 20 minuti, ciascuno dei quali è stato portato in scena in successione in uno spazio prescelto, seguendo un itinerario che ha visto come locations alcuni dei luoghi più affascinanti del centro storico di Belluno e molto vicini all'arte del teatro. Alla giornata ha preso parte anche un nutrito e sorpreso pubblico, che ha dimostrato di apprezzare l'iniziativa, seguendo la

"carovana" in ciascun "cantone" del centro bellunese, fino alla fine del suo itinerario. Gli spettatori erano dei più vari: dagli stessi attori delle compagnie, ad ignari passanti che, svoltato l'angolo, il più delle volte con le borse della spesa in mano, si sono imbattuti in uno degli spettacoli, decidendo di trattenersi ad ammirare ed applaudire le opere portate in scena. A rompere il ghiaccio sono stati I COMELIANTI con "La terra nei nostri bagagli", un ideale treno che ha portato con sé poesie e storie rievocanti ciò che l'emigrante ha dovuto lasciare e che ricorda con rimpianto e nostalgia: oltre agli affetti più cari, la terra, i boschi, le pietre, l'acqua...

A raccogliere il testimone sono state poi le BRETELLE LASCHE con "Siamo alberi", una storia tratta da "L'isola degli alberi scomparsi" di Elif Shafak, la storia di tre alberi di fico che si rivolgono agli umani con toni severi per i danni che stanno facendo alla natura, ma anche sostenendoli con consigli affettuosi. Subito dopo, proprio davanti al Teatro Comunale, è stata la volta delle FARINE FOSSILI, che hanno presentato "Quadri naturali", un percorso tra le tele di pittori famosi che hanno celebrato la Natura. Una sorta di "tour museale", un'esposizione che ha presentato in maniera del tutto originale e interessante i vari capolavori della pittura.

I SEQUERIS hanno poi messo in scena un testo, tra fantasia e storia, scritto dalla stessa compagnia, con un titolo che già da solo evidenzia la preziosità dell'acqua: "Portar l'acqua co le rece". Una scena teatrale che ha avuto per protagonista anche l'acqua vera e propria. La "carovana" si è infine conclusa con i LAVORI IN CORSO, che, con "Ape d'oro", hanno parlato del tema delle api e del problema della sofferenza e dei rischi che colpiscono oggi questa specie tanto importante per la vita del Pianeta, mediante l'evocazione di personaggi famosi della storia e della scienza ed attraverso i loro aforismi sulle api, con dei piccoli doni consegnati al pubblico a fine spettacolo.

Conclusi le esibizioni, attori e staff si sono radunati presso un parco in riva al Piave per chiudere la giornata con un momento conviviale, cogliendo l'occasione per rifocillarsi e per fare quattro chiacchiere, scambiandosi idee, condividendo progetti ed approfittando anche per approfondire le conoscenze tra i membri di ciascuna compagnia.

Il bilancio della giornata, aiutato senz'altro da una splendida e calda giornata di sole, è stato senz'altro molto positivo, tanto che le compagnie si sono ripromesse di impegnarsi per cercare di ripetere l'esperienza quanto prima.

Nelle foto, le compagnie BRETELLE LASCHE e I COMELIANTI



DON MILANI, 100 ANNI ma il "messaggio" è attualissimo

Il Teatro Manzoni di Pistoia, gremito e plaudente, sabato 14 maggio u.s. ha accolto la prima rappresentazione assoluta dello spettacolo "L'albero delle parole"; scritto da Maura Del Serra nel 1987, premiato a Reggio Calabria con il Premio Nazionale "Giangurgolo" nel 1989 e pubblicato dall'editore Rubbettino di Catanzaro nel 1990. Il testo è un "ritratto" apocrifo della vita di Don Lorenzo Milani e della Comunità di Barbiana, scenicamente traslato a Castelforte e centrato sull'intreccio intenso e palpitante fra le istanze dei giovani ospiti della Comunità (fra i quali l'indiano Raijv), il magistero sapienziale e socio-pedagogico di Don Fausto Romani, l'impegno laico del Sindaco Liberi, la tragica ricerca intellettuale di Elio Scauri e l'esperienza catartica della sua compagna Vittoria Prati, sullo sfondo delle istanze sociali e civili della fine degli anni '60 del secolo scorso.

La Compagnia **IL RUBINO** di Pistoia – reduce dai tre premi ricevuti a Campobello di Licata nell'ultima edizione del Festival Nazionale della UILT (primo premio del pubblico, migliore interprete femminile e terzo premio della Giuria tecnica) con lo spettacolo "Nora" – aveva già presentato "L'albero delle parole" con una bella e commovente anteprima avvenuta a Pistoia, nell'atrio della Fondazione Marino Marini, poco prima dell'inizio delle chiusure dei teatri a causa del Covid-19, ma nella "prima" del 14 marzo scorso l'approfondita e sapiente lettura testuale della regista **Dora Donarelli** ha trovato in ciascuno degli interpreti (tutti efficacemente in parte) il felice epilogo di una lunga preparazione che ha consentito di dipanare efficacemente il denso e ricco testo della Del Serra, generando una transività dalla scena al pubblico, fondamentale per cogliere le finezze di una tessitura drammaturgica rispettosa delle sensibilità, dei fatti e delle coloriture socio-politiche del periodo ed insieme attualissima nei risvolti più intimi e radicanti della vicenda, che ha visto in scena Pietro Pinna Pintor nella parte di *Don Fausto Romani*, Pino Capozzo – *Giorgio Liberi*, Genni Ferri – *Vittoria Prati*, Massimo Canneti – *Elio Scauri*, Hamid Namousse – *Raijv*, Federica Pedditzi – *Maria*, Lucrezia Degli Esposti Pallotti – *Piera*, Michele Gaiffi – *Luigi*, Edoardo Magrini – *Giovanni*, Lorenzo Turi e Blu – *Chitarra e suono*, Silvia Benesper – *Canto* e con la partecipazione del bravissimo Mattia Fedi (giovane autistico) nella parte de *Il Selvatico*.

Bellissime ed appropriate le musiche (alcune eseguite dal vivo) selezionate da Dora Donarelli, semplici e funzionali gli elementi scenici, con un fondale di grande suggestione evocante il cortile di una canonica che nel finale si trasforma a vista portando in evidenza uno splendido "albero delle parole". Applausi per tutti, durante e al termine dello spettacolo, che si segnala anche come omaggio al Priore di Barbiana del quale nel 2023 ricorrono i 100 anni dalla nascita.

SARA CAIAFA

▼ **IL RUBINO** di Pistoia al Teatro Manzoni



Free Theatre at The Social Stone

4ª edizione

Nell'ambito delle nuove iniziative promosse in questi primi anni di attività la **UILT Trentino** ha organizzato la 4ª edizione di "Free Theatre at The Social Stone", innovativa stagione sperimentale di cene teatrali, con l'obiettivo di creare occasioni di incontro col pubblico diverse rispetto alle situazioni più classiche. Il cartellone, teatralmente diviso in due atti (autunnale e primaverile) ha visto dunque alternarsi a cadenza mensile nelle serate di venerdì sera presso spazi del *The Social Stone* (locale ad orientamento socio-culturale gestito a Trento da Mauro Borriello) quattro proposte. A distanza di un anno e mezzo dall'ultimo appuntamento pre-pandemico della primavera 2020, che aveva concluso anzitempo la III edizione, il mese di novembre 2021 ha finalmente visto la ripresa di questa particolare stagione. E così il 19 novembre i locali di via Gorizia 18 hanno ospitato EMIGRAZIA, la sezione interculturale della compagnia TEATROMODA con *Caleidoscopio* che, in forma ironica, lirica e sentimentale ha mescolato i personaggi dei brevi racconti di Zoschenko creando, in abbinamento con l'antipasto Bliny Russkiye e la zuppa Borshch, l'atmosfera della Russia post rivoluzionaria. I racconti sono stati presentati da attori di provenienza russa e italiana, accompagnati con brani musicali e canti romanziati degli anni '30. Il primo atto ha visto poi in scena il 3 dicembre la COMPAGNIA dei GIOVANI che ha proposto una gustosa ripresa del suo spettacolo più recente, *Una storia assurda*, solleticando la curiosità degli spettatori che hanno avuto poi la possibilità di vederlo integralmente la settimana successiva, in occasione della serata di premiazione del festival nazionale/internazionale *IN_visibile2* al Teatro San Marco. Le vicende di un trio di impiegati di un fantasmatico ufficio, in via di dismissione senza che loro se ne accorgessero, si sono così intrecciate con quella di una coppia di conviventi con prospettive a dir poco diverse, componendo un'assurda quanto divertente storia. Il secondo atto primaverile si è aperto il 29 aprile con I TONI MARCI, un esperto quanto affiatato trio di amici cabarettisti alle prese con divertenti sketch, caratterizzati da battute spiazzanti ed esilaranti. Un altro ritorno ha segnato il secondo e ultimo appuntamento: dopo aver rappresentato la UILT e l'Italia in numerosi festival internazionali (dalla Lettonia alla Bulgaria, passando per Germania, Austria, Francia fino in Canada e a Cuba!) la COMPAGNIA dei GIOVANI ha riproposto nella sua città il suo storico spettacolo in salsa comica (*H*)*Amlet*. Dalla composizione di un cast talmente scalcagnato da volgere in commedia la tragedia shakespeariana, le spassose caratterizzazioni di un regista e sei attori alle prese con l'Amleto ci hanno svelato il loro backstage, tra problematiche di budget e improbabili quanto "necessarie" attualizzazioni del testo, ironizzando su metodi di preparazione, paturnie degli attori e fissazioni dei registi! Una significativa ripartenza dunque per questa originale proposta, nella speranza di potere progettare appena possibile una prossima edizione del Free Theatre at the Social Stone!

facebook.com/uilt.tn • facebook.com/socialstone



VOCI DAL TERRITORIO **ANCHE**

La Storia Siamo **ON**



Eroi e eroine dimenticati
o poco conosciuti
e riscoperti dal teatro

DIAMO VOCE AL NOSTRO TERRITORIO

RACCONTIAMO in breve
una **STORIA IMPORTANTE**
per il nostro **TERRITORIO**
ma poco conosciuto a livello **EXTRATERRITORIALE**

8 corti teatrali selezionati
trasmessi dalla UILT Web-TV

3 finalisti nella serata "in presenza"
a Roma il 3/12/2022

Bando e informazioni: Uilt.net (nella sezione Uilt Web Tv)

Per chiarimenti e ulteriori informazioni:
Marcello Palimodde 3934752490 (mpalimodde@tiscali.it)
Moreno Cerquetelli (m.cerquetelli@gmail.com)
Segreteria Nazionale Domenico Santini (segreteria@uilt.it)

5 - 11 Settembre 2022, Ostra (AN)

duemila
tracce
venti2

STUDIO OSSERVATORIO SUL TEATRO CONTEMPORANEO



REGIONE
MARCHES

TRACCE 2022 | OSTRA (AN)

5 settembre | Giornata per Ostra

LABORATORI Laboratori per le scuole (dal 5 al 7 settembre)

INCONTRI "Il sistema ludico" Incontro con i docenti • Biblioteca Comunale Ore 11

SPETTACOLI "OCCHI. Un pensiero per Antigone"

Compagnia K.T.M. KILL THE MUSEUM APS di Amelia (TR) • Teatro dei LUOGHI Piazza dei Martiri Ore 21:30

6 settembre | Giornata per la UILT Marche

INCONTRI DIALOGO SU UGO BETTI • Biblioteca Comunale Ore 16:30

SPETTACOLI "CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA"

Compagnia PICCOLA RIBALTA APS di Civitanova Marche (MC) • Teatro "La Vittoria" Ore 21:30

Giornate di TRACCE

7 settembre | Cerimonia di apertura

Presentazione dei lavori delle Compagnie selezionate • Palazzo Comunale Ore 17

SPETTACOLI "VIZIO DI FAMIGLIA"

Compagnia ARTISTICA...MENTE APS di Loreto (AN) • Teatro "La Vittoria" Ore 21:30

8 settembre | Laboratorio di TRACCE • Ex Refettorio delle Clarisse Ore 13-19

Workshop di recitazione con il Maestro **Mamadou Dioume**

SPETTACOLI "VUOTI" Compagnia BREAKFAST CLUB TEATRO di Marsciano (PG)

• Teatro dei LUOGHI Giardino delle Suore Ore 21:30

9 settembre | Laboratorio di TRACCE • Ex Refettorio delle Clarisse Ore 13-19

Workshop di recitazione con il Maestro **Mamadou Dioume**

LIBRI "L'amico imperfetto" di Rosario Galli • Sala delle Lance Ore 17:30

SPETTACOLI "GO WILLY, GO!"

Compagnia TEATRO ARMATHAN di Verona • Teatro dei LUOGHI Giardino delle Suore Ore 21

SPETTACOLI "CIRCUS DARK QUEEN"

Compagnia COLORI PROIBITI APS di Roma • Teatro "La Vittoria" Ore 22:15

10 settembre | STUDIO-OSSERVATORIO

sul Teatro Contemporaneo • Palazzo Comunale Ore 9-13

ARGOMENTO 2022 "ESPERIENZA TRAGICA NEL CONTEMPORANEO"

LIBRI "Tragedia e Teatro Drammatico" di Hans-Thies Lehmann

Dimostrazione di **Monique Arnaud** sul Teatro Nō

RICORDO di Peter Brook | RICORDO di Hans-Thies Lehmann

SPETTACOLI TRACCE di TRACCE "TRIANGLE 25.3.1911"

Compagnia QU.EM. quintelmento di Cremona • Teatro "La Vittoria" Ore 17:30

SPETTACOLI OSPITE INTERNAZIONALE "HAMLET"

Compagnia ARLEKINAS di Vilnius-Lituania • Teatro dei LUOGHI Piazza dei Martiri Ore 21:30

11 settembre | Chiusura dei lavori

Incontro tecnico-artistico con le Compagnie • Palazzo Comunale Ore 10-12

INFORMAZIONI • Segreteria UILT Unione Italiana Libero Teatro segreteria@uilt.it www.uilt.net

LE SCELTE E I GIOCHI, MORALI
INTELLETTUALI E DI SOCIETÀ,
SONO ESISTENZA
LA LIBERTÀ DI SCELTA È ESISTENZA
CIÒ CHE RESTA DI NOI È ESSENZA
LA TRACCIA È ESSENZA

Sartre