

# SCENNA

Spettacolo Cultura Informazione dell'Unione Italiana Libero Teatro

114  
115





# SCENA



### Sede legale:

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

www.facebook.com/UnioneItalianaLiberoTeatro

twitter.com/uiltteatro

www.youtube.com/user/QUEMquintelemento

**www.uilt.net**

### Comitato Esecutivo

#### Presidente:

Paolo Ascagni • Cremona  
tel. 333 2341591; paolo.ascagni@gmail.com

#### Vicepresidente:

Ermanno Gioacchini • Roma  
tel. 335 8381627; laviadelteatro.presidenza@gmail.com

#### Segretario:

Domenico Santini • Perugia  
tel. 347 7453394; segreteria@uilt.it

#### Consiglieri:

Lillo Ciotta • Campobello di Licata - AG  
tel. 393 3323032; calogerovalericciotta@gmail.com

Nicolangelo Licursi • Santa Croce di Magliano - CB  
tel. 327 9566623; nic.licursi@gmail.com

Stella Paci • Pistoia  
tel. 366 3806872; pacistella36@gmail.com

Marcello Palimodde • Cagliari  
tel. 393 4752490; mpalimodde@tiscali.it

Michele Torresani • Trento  
tel. 347 4843099; trentino@uilt.it

Gianluca Vitale • Chivasso - TO  
tel. 349 1119836; gianlucavitaleuilt@gmail.com

Stefania Zuccari • Roma  
tel. 335 5902231; stefania.zuccari@libero.it

### Centro Studi Nazionale

#### Direttore:

Flavio Cipriani • Avigliano Umbro - TR  
tel. 335 8425075; cipriani flavio@gmail.com

#### Segretaria:

Elena Fogarizzu • Cagliari  
tel. 366 1163334; c.studiuilt Sardegna@tiscali.it

## IN QUESTO NUMERO

EDITORIALE  
DI STEFANIA ZUCCARI

EVENTI UILT  
CONVEGNO NAZIONALE SUL TERZO SETTORE  
DI PAOLO ASCAGNI

ULTIAMO  
LA GRANDE FESTA UILT PUGLIA  
DI STEFANIA ZUCCARI, GIULIANA SATTA

VITO FAZIO  
UNA VITA TRA CULTURA E TEATRO  
DI FEDERICA MANZARI

TRACCE 2024 – L'OPINIONE  
DI ANDREA JEVA

INTERNAZIONALE – QU.EM. AL FITAG  
FESTIVAL INTERNAZIONALE DI GIRONA

FORUM CIFTA IN MAROCCO

IL TEATRO IN TELEVISIONE  
DI CARLO SELMI

UN VIAGGIO: RIDECHIRICORDAGIORGIO  
DI PAOLA PIZZOLON

VSEVOLOD MEJERCHOL'D  
RIFLESSIONI DI FLAVIO CIPRIANI

L'ATTORE NELLA TRAGEDIA ATTICA  
DEL V SECOLO AC.  
DI LELLO CHIACCHIO

OGGI PARLIAMO DI DONNE  
DI DANIELA ARIANO

IL TEATRO FA 90: SILVESTRO CASTELLANA  
INTERVISTA DI PINUCCIO BELLONE

UNA SERATA A TEATRO: GLI ALTRI – QU.EM.  
DI CARLO SELMI

3

4

8

10

12

14

15

17

18

20

23

25

27

30

## ► L'INSERTO 31

TEATRO DI RICERCA E RICERCA SOCIALE  
A CURA DI ERMANNO GIOACCHINI  
SECONDA PARTE – INTERVENTI DI  
ERMANNIO GIOACCHINI: DALLE ARTI TERAPIE  
AL TEATRO TERAPEUTICO  
MILA MORANDI:  
DANZA, IMPROVVISAZIONE, IDENTITÀ  
FABIO CAVALLI:  
PERCHÉ L'ARTE IN CARCERE

PORDENONE – IL PROGETTO DI ASTRO  
DAL TEATRO AL CINEMA SPAZIO AI GIOVANI

SELETEATROFEST – IL MONDO IN SCENA  
DI ANTONIO CAPONIGRO

MASK TO MASK  
THEATRE BEKSUGOL/TEATRO DEI DIOSCURI

UILT PIEMONTE: UNA STORIA DI SUCCESSO  
DI MANUELA PELLATI

FILODRAMMATICA DI LAIVES:  
TEATRO PER PASSIONE...DAL 1947

MACERATA: "DIECIGIUGNOVENTIQUATTRO"  
VINCE LA RASSEGNA ANGELO PERUGINI

IN SCENA • NOTIZIE DALLE REGIONI  
UILT BASILICATA: CORSO DI FORMAZIONE  
SPETTACOLO IL CONTE TRAMONTANO  
UILT LAZIO: ACTA EST FABULA  
STRATEGIE, COMPAGNIA I GIOVANI  
UILT SICILIA: ECCOCI QUI, I TREQUARTISTI  
UILT ABRUZZO: TEATRO A CIELO APERTO  
UILT TOSCANA: ROI, PROGETTO IDRA  
TUTTO PER BENE, IL RUBINO

IN COPERTINA: "RIDECHIRICORDAGIORGIO" UILT VENETO  
(ph Roberto Rizzotto) • **Foto nel sommario:** SeleTeatroFest,  
Oliveto Citra (SA), progetto Mask to Mask, Theatre Beksugol,  
Corea del Sud / Teatro dei Dioscuri, Campagna (SA) •  
"Diecigiugnoventiquattro" LE COLONNE di Sezze (LT) testo  
e regia di Giancarlo Loffarelli, vincitore del Festival  
Angelo Perugini di Macerata • **Tracce 2024** a Ostra (AN), la  
performance del Progetto Giovani al Teatro La Vittoria •  
UILT Piemonte Aps, Premio Erminio Macario I edizione 2024

### SCENA n. 114/115

2/3 2024

finito di impaginare il 15 febbraio 2025

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

### Collaboratori:

Simona Albanese, Daniela Ariano, Tommaso Balzani,  
Fabio D'Agostino, Ombretta De Biase, Andrea Jeva,  
Salvatore Ladiana, Michela Marconi, Chiara Miolano,  
Francesco Pace, Henos Palmisano, Carlo Selmi

Editing: Daniele Ciprari

Consulenza fotografica: Davide Curatolo

Video e social: QU.EM. quintelemento

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

Copia singola: € 5,00

Abbonamento annuale: € 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/

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

Materiali per la stampa, testi, immagini, progetti e notizie possono essere inviati per e-mail all'indirizzo della Direzione: scena@uilt.it

La scadenza è l'ultimo giorno di: febbraio, giugno, ottobre.

DI STEFANIA ZUCCARI

## IL TEATRO ARTE EMOTIVA

### Comunicare e educare ai sentimenti attraverso le generazioni



**L**e emozioni ci accompagnano nella vita quotidiana e influenzano sulle nostre scelte, spesso in modo inconscio e quindi non è semplice imparare a gestirle.

La società tende a privilegiare lo sviluppo dell'intelligenza e la cura del corpo, trascurando l'area emotiva. Eppure educare all'emotività è necessario, tanto più in un mondo in cui la sovrabbondanza di stimoli si accompagna a crescenti difficoltà di relazione.

Nel mondo attuale, dove per il prolungarsi della vita possiamo addirittura – secondo i dati e gli schemi attuali – AGIRE SU SEI GENERAZIONI e impegnarci anche per la più recente «generazione Beta» (2025-2049), il teatro risulta come la «strategia» vincente per capire e gestire le emozioni nelle varie età.

Il TEATRO è la trama nella quale si intrecciano i vari fili che possiamo definire emozione, espressività, creatività, gioco, ma anche psicologia, neuroscienze ed educazione. Inoltre è un termine ricco di

sfaccettature come fare teatro, vedere teatro, costruire teatri, storia del teatro e anche drammatizzazione, animazione, gioco, cura, rito, ecc.

All'interno di tutto questo, rivolgiamo un'attenzione particolare alla dimensione emotiva, che la pratica del teatro non solo coltiva e cura, ma di cui si nutre.

Le EMOZIONI sono l'essenza del teatro.

L'attore teatrale si impegna a comprendere come le emozioni si esprimono al fine di riuscire a interpretarle adeguatamente in una messa in scena atta a emozionare il pubblico.

ESSERE SUL PALCOSCENICO implica percepire e venire condizionati da una corrente emotiva biunivoca che si sviluppa durante tutta l'azione e coinvolge entrambe le polarità: pubblico e attori.

Tutte le arti coinvolgono direttamente le emozioni umane ma nel teatro l'oggetto sono le emozioni stesse.

Questo coinvolgimento moltiplica l'emotività e fa del teatro un'arte che si fonda sulla relazione e si offre come un'esperienza intersoggettiva, in cui più soggetti vivono emozioni: ciò fa del teatro non solo un'esperienza artistica, ma anche uno strumento privilegiato di cura, di formazione e di educazione.

#### STEFANIA ZUCCARI



Giornalista iscritta all'ODG del Lazio, è stata 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 sia in Italia che all'estero. Dal 2018 è socio ANCT, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Presidente della UILT Lazio, dal 2023 fa parte del Comitato Esecutivo della UILT Nazionale.

U.I.L.T. - Unione Italiana Libero Teatro

# CONVEGNO NAZIONALE SUL TERZO SETTORE ANALISI E PROSPETTIVE

Sabato 12 ottobre 2024 ore 15

Teatro degli Eroi - Via Savonarola 36/m - Roma

PAOLO ASCAGNI - presidente nazionale della UILT

MARINA MONTALDI - componente esperto del Cons. Nazionale del Terzo Settore

GIACINTO PALLADINO - consiglio di amministrazione di Banca Etica

PAOLA RUFO - presidente nazionale di CAPIT a.p.s.

Interverranno in videoconferenza:

On. LETIZIA MORATTI - europarlamentare - Forza Italia

Sen. ANNA ROSSOMANDO - vicepresidente del Senato - Partito Democratico

Sen. ELISA PIRRO - gruppo parlamentare del Movimento 5 Stelle

On. LUANA ZANELLA - capogruppo alla Camera di Alleanza Verdi Sinistra

ALBERTO CIRIO - presidente della Regione Piemonte - Forza Italia

MARIALUISA D'AMBROSIO presidente Commissione Cultura del Comune di Cremona

STEFANO TASSINARI - vicepresidente di ACLI Nazionale

MARCO TRULLI - responsabile nazionale di ARCI Cultura

Coordinerà i lavori

GIANLUCA VITALE, assessore alla Cultura del Comune di Chivasso  
e componente dell'Esecutivo nazionale UILT

Il convegno verrà trasmesso in diretta streaming - #convegnoUILTterzosettore

## CONVEGNO NAZIONALE SUL TERZO SETTORE

Una grande occasione per la UILT e per l'associazionismo italiano



**S**abato 12 ottobre 2024, a Roma, nella sala del Teatro degli Eroi, è andato in scena un importante Convegno organizzato dalla UILT, che ha coinvolto esponenti politici e istituzionali, esperti della materia, rappresentanti di grandi associazioni nazionali: un pool di personalità di alto livello – come si può notare dalla locandina – che hanno arricchito il dibattito con la loro competenza ed il loro prestigio.

Al centro dei lavori c'era lo stato dell'arte, per così dire, del nostro mondo, quel TERZO SETTORE che rappresenta un punto di riferimento fondamentale per milioni di cittadini, grazie all'impegno sociale e culturale di oltre 350mila associazioni e 5 milioni di volontari: sono loro che rendono disponibili e fruibili beni e servizi spesso non erogati dalle istituzioni pubbliche, e che i privati non forniscono in quanto non redditizi (o che, al contrario, mettono sul mercato a costi per molti proibitivi).

L'evento si è svolto sia in presenza che in diretta *streaming*, realizzata alla perfezione dallo staff tecnico del Teatro degli Eroi; a coordinare gli interventi è stato Gianluca Vitale, componente dell'Esecutivo nazionale. Per la UILT ha preso la parola il presidente Paolo Ascagni; gli altri relatori sono intervenuti a nome della rete associativa CAPIT, di Banca Etica e delle ACLI, mentre la parte più propriamente tecnica e giuridica è

toccata a Marina Montaldi, componente esperta del Consiglio Nazionale del Terzo Settore.

I politici che sono intervenuti *online* hanno recato con sé il contributo delle più svariate forze politiche, peraltro in rappresentanza dei vari livelli istituzionali: Parlamento, Camera e Senato, Regioni e Comuni. Tutti hanno evidenziato una chiara conoscenza e 'frequenziazione' del mondo del Terzo Settore, tutti si sono resi disponibili ad una metodica interlocuzione con la nostra Unione. Non abbiamo mancato, quindi, di sottoporre la nostra grande preoccupazione per le modifiche al regime IVA

la cui entrata in vigore è prevista per gennaio, e che produrrebbero gravi conseguenze per migliaia di associazioni. Sono stati loro, pertanto, i primi destinatari del comunicato che riproduciamo in queste pagine, e che è stato trasmesso anche alle segreterie di tutti i partiti, agli enti istituzionali, alle altre associazioni del Terzo Settore – a cui è seguito, anche grazie alle sollecitazioni di gran parte del mondo associativo, un primo, importante provvedimento di proroga in sede parlamentare.

**PAOLO ASCAGNI**

Presidente Nazionale UILT



Nelle foto da sinistra: **Gianluca Vitale** Assessore alla Cultura del Comune di Chivasso, componente Esecutivo UILT, **Paolo Ascagni** Presidente Nazionale UILT, **Paola Rufo** Presidente Nazionale di CAPIT aps, **Giacinto Palladino** Componente del Consiglio di amministrazione di Banca Etica

Per visionare la **registrazione completa dei lavori del Convegno**, vi segnaliamo il link per accedere a YouTube: <https://youtu.be/okzjWpm-Q11?si=BSborYaVWJBF0bw>

## ► Gli ospiti politici ed istituzionali



**LETIZIA MORATTI**  
Europarlamentare  
Partito Popolare Europeo

«Sono convinta che la cultura crei relazioni sociali che aiutano a mantenere viva una comunità ed a fare da deterrente al degrado. Il Terzo Settore è un ambito che negli ultimi anni si è dimostrato sempre più importante per il nostro Paese: un settore che rappresenta un'opportunità di impegno e di coesione sociale, ma anche un vero e proprio motore di sviluppo economico. Il Terzo Settore, infatti, non si limita a colmare i possibili vuoti delle istituzioni, ma crea valore aggiunto per le comunità, promuovendo una cultura della solidarietà ed anche innovazione sociale».



**ANNA ROSSOMANDO**  
Vicepresidente del Senato  
Partito Democratico

«Voi sapete molto meglio di me che prima dell'estate è stato approvato un importante intervento riformatore che ha affrontato alcuni aspetti rilevanti come quello dell'eccessiva burocratizzazione, che sicuramente è di ostacolo al funzionamento ma anche, diciamo così, alla messa a terra in concretezza delle importantissime cose che fa il Terzo Settore. Diciamolo bene: sicuramente esso contribuisce ad un nuovo modello di società di comunità, ed anche ad un nuovo modello di sviluppo. Stiamo parlando, cioè, di una società che non è soltanto per la cooperazione piuttosto che per la competizione sfrenata, ma parliamo di una società solidale».



**ELISA PIRRO**  
Gruppo parlamentare del Senato  
Movimento 5 Stelle

«Negli ultimi anni si sono susseguiti diversi provvedimenti legislativi che interessano l'ambito del Terzo Settore, con l'intento di agevolare per quanto possibile la vostra attività, di togliere dei paletti. La riforma del 2017, che poi è entrata pienamente in vigore nel corso della scorsa legislatura, ha evidenziato alcune criticità che con provvedimenti successivi si è cercato di risolvere; questo per dire che l'attenzione c'è, e che ci rendiamo tutti quanti conto del grande lavoro che fate. Ci sono ancora delle cose ulteriori da fare, soprattutto dei miglioramenti dal punto di vista delle agevolazioni fiscali, che si potrebbero ulteriormente apportare».



**LUANA ZANELLA**  
Capogruppo alla Camera di Alleanza Verdi  
Sinistra

«Il Terzo Settore, come sappiamo, è entrato nel vivo di un'applicazione normativa che riguarda ormai migliaia e migliaia di soggetti; e rappresentano, questi soggetti, una rete che rappresenta l'area del meno Stato e meno mercato, un'area di protagonismo estremamente importante, senza della quale, secondo me, la cosa pubblica non potrebbe funzionare».

È un'area che anima il livello culturale ma anche sociale e assistenziale, che opera a livello di progettazione e cooperazione delle politiche, soprattutto nelle realtà locali».



**ALBERTO CIRIO**  
Presidente della Regione Piemonte  
Forza Italia

«La domanda che più spesso mi viene posta dai vostri rappresentanti, da tante realtà associative e da tanti volontari, è quella di non mortificare la voglia di darsi da fare, la voglia di essere utili, con la troppa burocrazia: che molto spesso è un qualcosa che, invece di valorizzare chi può fare e chi può dare agli altri, rischia di penalizzarlo, di mettere talmente tanti e tali lacci e laccioli, che alla fine anche quella voglia di generosità rischia veramente di essere duramente e severamente compromessa».



**MARIALUISA D'AMBROSIO**  
Presidente della Commissione Cultura  
del Comune di Cremona

«Le associazioni che si occupano di sociale, di cultura e anche di salute sono molte, sono molto importanti e agiscono su un territorio vasto ed eterogeneo. La mia città, in particolare, ha una grande esperienza di solidarietà... ed il Terzo Settore, se non ci fosse, bisognerebbe proprio inventarlo: è fondamentale per il soddisfacimento dei bisogni della cittadinanza, laddove il pubblico non può arrivare e dove il privato non vuole arrivare, perché è antieconomico».

## ► I tecnici della materia



**MARINA MONTALDI**  
Componente esperto del Consiglio Nazionale  
del Terzo Settore

«Un passaggio importante è stata l'entrata in vigore delle disposizioni che fanno riferimento alla materia fiscale, anche se ce n'è ancora una parte che è rimasta ferma, e che potrà entrare in vigore solo successivamente al rilascio dell'autorizzazione da parte dell'Unione Europea, che ormai aspettiamo da molto tempo. Sappiamo anche che nel frattempo, però, si sono messi in moto tutta una serie di processi che sono stati proprio rinforzati dalla riforma, a proposito della collaborazione molto stretta tra la Pubblica amministrazione da un lato, e gli enti del Terzo Settore dall'altro, attraverso gli istituti della programmazione e della coprogettazione, dando attuazione – e in maniera piena – al principio di sussidiarietà orizzontale».

## ► I rappresentanti delle associazioni



**STEFANO TASSINARI**  
Vicepresidente di ACLI Nazionale

«A proposito della libertà di associazione, ricorda la nostra Costituzione che vanno rimossi gli ostacoli che di fatto impediscono l'eguaglianza, la libertà e quant'altro; e quindi, per

*potersi esplicitare, la libertà di associazione ha bisogno di comprare delle cose e acquistare dei servizi (..) Se non c'è la possibilità di condividere questi costi ma la condivisione dei costi tra i soci viene considerata vendita, oltre ad una lettura impropria, di fatto si va a ledere la libertà di associazione (..) Peraltro questa visione della società, in cui esiste solo lo Stato o il mercato, è una visione che uccide l'essenza della democrazia, perché l'essenza della democrazia è anche l'auto-organizzazione dei cittadini».*



#### GIACINTO PALLADINO

Componente del Consiglio di amministrazione di Banca Etica

*«Anche noi abbiamo un'attenzione particolare a molte delle tematiche che il Terzo Settore affronta e affronterà: il tema della proporzionalità, il tema della burocrazia, il tema dell'attenzione a preservare quei valori intangibili che sono un po' il tessuto delle nostre comunità. Se noi indeboliamo questo tessuto, indeboliamo anche la possibilità di un'aggregazione positiva per i giovani nelle nostre comunità (e non solo i giovani); sicuramente, quindi, dobbiamo avere cautela e la massima attenzione su questi processi, e sul perfezionamento della riforma, dobbiamo avere anche uno sguardo importante sull'Europa».*



#### PAOLA RUFO

Presidente nazionale di CAPIT a.p.s.

*«La riforma del Terzo Settore è una legge che, nonostante i limiti e le difficoltà, può essere colta come occasione per contribuire ad imprimere un nuovo dinamismo ai concetti di Welfare State, di protezione sociale, di cittadinanza attiva; in sostanza può aiutare tutti noi a riconoscere e promuovere il*

*valore dell'auto-organizzazione dei cittadini nel perseguimento del bene comune, ed a declinare la cittadinanza in termini di impegno attivo socialmente orientato».*



#### PAOLO ASCAGNI

Presidente nazionale della UILT

*«Uno Stato non solo deve riconoscere il fatto che il mondo del Terzo Settore debba essere aiutato, ma deve riconoscere anche il fatto che uno Stato deve rimuovere – come ha detto giustamente Tassinari – gli ostacoli che ne impediscono la piena valorizzazione, perché valorizzare in pieno il mondo dell'associazionismo vuol dire valorizzare in pieno la libertà e la democrazia di un paese, beni preziosi che faremmo bene a coltivare. Questo concetto, peraltro, ha una conseguenza pratica immediata a proposito, ad esempio, del problema dell'IVA di cui abbiamo parlato. Si tratta di un qualcosa che crea un ostacolo, che impedisce all'associazionismo di lavorare e quindi nei fatti lo possiamo considerare una violazione di un principio costituzionale, il che non è esattamente una cosa da poco».*



#### GIANLUCA VITALE

Assessore alla Cultura del Comune di Chivasso, componente Esecutivo UILT

*«Ci siamo definiti costruttori di democrazia, ma io aggiungerei una bella espressione di De Magistris in un suo spettacolo teatrale: istigatori di sogni. È bella questa cosa: istigare ai sogni... perché poi non vuol dire realizzarli; ma il fatto che insieme, tutti quanti, si possa sognare, è già una grande cosa. Poi, se sulle nostre richieste, portiamo a casa qualcosa, bene; ma anche solo sognare attiva il processo creativo e ricreativo, e il teatro, per noi, è uno di quei mezzi».*

## COMUNICATO

In data 12 ottobre 2024, nella città di Roma, presso il Teatro degli Eroi di via Savonarola 36/m, si è svolto in presenza, con collegamenti *online* in videoconferenza ed in diretta *streaming*, il **CONVEGNO NAZIONALE DEL TERZO SETTORE** a cura della **Rete Associativa UILT – Unione Italiana Libero Teatro a.p.s.**, con la partecipazione di esperti della materia, rappresentanti di associazioni del Terzo Settore ed esponenti politici ed istituzionali, come specificato in allegato.

Nel corso del convegno sono state affrontate diverse tematiche di rilievo, sia rispetto all'attuale situazione del Terzo Settore, sia in termini di prospettive future, sintetizzabili come segue:

- È necessario e doveroso valorizzare al massimo il ruolo del Terzo Settore per il suo insostituibile contributo alla crescita culturale, sociale e artistica del nostro Paese, grazie al grande impegno di milioni di volontari, che rappresentano uno straordinario esempio di adesione etica e concreta ai valori costituzionali e democratici della Repubblica.

- Fermo restando il giudizio positivo sui capisaldi e sui principi ispiratori della riforma del Terzo Settore, l'esperienza di questi anni ha evidenziato alcune lacune, imperfezioni e dinamiche che vanno corrette, aggiornate ed implementate, soprattutto in termini di semplificazione delle procedure e delle incombenze burocratiche, anche con riferimento al RUNTS, *Registro Unico Nazionale del Terzo Settore*.

- Il convegno si è poi particolarmente soffermato su una vicenda molto delicata ed urgente, vale a dire la ben nota questione delle modifiche al regime IVA ai sensi dell'*art. 4, commi 15 quater, quinquies e sexies* del Decreto Legge n. 146/2021; le pesanti ricadute sul Terzo Settore riguarderebbero specificamente l'*art. 4, commi 4, 5 e 6* del DPR n. 633/1972. L'entrata in vigore è prevista al 1° gennaio 2025, a seguito della proroga disposta dal Decreto Legge n. 215/2023 (cosiddetto "*Milleproroghe*"). Siamo ben consapevoli che si tratta di un argomento giuridicamente complesso e legato a procedure in sede europea, ma non possiamo non evidenziare che l'impatto di tali modifiche sarebbe letteralmente devastante per larga parte del Terzo Settore; peraltro, a fronte di un enorme appesantimento degli obblighi contabili e amministrativi (oggettivamente letale per tantissime piccole associazioni) non si determinerebbe alcun beneficio economico per lo Stato; anzi, come detto, l'unico risultato sarebbe la perdita di larga parte di un tessuto sociale ed etico che è un vanto storico per il nostro Paese.

Ci rivolgiamo pertanto al mondo politico ed alle istituzioni affinché si adoperino per un intervento risolutivo della questione, a salvaguardia del presente e del futuro del Terzo Settore, il cui ruolo si qualifica sempre più come un elemento fondamentale per il bene comune del nostro Paese.

RETE ASSOCIATIVA UILT - UNIONE ITALIANA LIBERO TEATRO a.p.s.

## UILTiamo Fest

La grande festa della UILT Puglia

2° EDIZIONE 2024 • BISCEGLIE (BA)

**A**lla seconda edizione, "UILTiamo" si conferma un grande evento della UILT PUGLIA, con tanti amici – un centinaio – appartenenti alle compagnie associate, ospiti nazionali e del territorio, che hanno reso viva e animata una festa attesa fin dalla fortunata edizione dello scorso anno.

Nato dall'intuizione della presidente UILT PUGLIA, **Antonella Rebecca Pinoli**, coadiuvato da un valido e attivo direttivo regionale, anche quest'anno l'evento si è svolto in due giornate. Momento di aggregazione, di conoscenza reciproca, di teatro e di festa è stata la serata di sabato **30 novembre**, che si è svolta al Teatro Don Bosco di **Bisceglie (BA)**, con un ricco programma artistico, presentato con stile e brio da **Enzo Matichecchia** e **Lella Mastrapasqua**, nel quale si sono inseriti gli interventi di tante compagnie locali e degli ospiti istituzionali.

Con grande attesa è stato ospitato nella serata il momento conclusivo del Festival di Teatro Amatoriale **sUILTspario**. Infatti in quest'occasione sono stati premiati i **vincitori del Festival** riservati alle compagnie UILT regionali, svoltosi nei Comuni di **Campi Salentina**, presso il Teatro Excelsior Carmelo Bene, e di



**Monopoli**, presso il Teatro Mariella, iniziativa che ha raccolto un notevole successo come impatto sulla cultura teatrale nel territorio. Il Festival, alla prima edizione, dal 29 settembre al 17 novembre ha visto rappresentare opere di generi diversi, tutte molto apprezzate, in un ricco cartellone con cinque opere finaliste, selezionate tra oltre 20 proposte, presentate dalle compagnie: **MARIO TENI** di Novoli (LE), **VIANDANTI SOGNATORI** di Taranto, Compagnia Teatrale **ARTÙ** di Bari, **VOCI NELLA NOTTE** di Francavilla Fontana (BR), **TEATRO DELLE RANE** di Leverano (LE).

Una breve sintesi dell'evento di sabato **30 novembre**: sala pienissima, la manifestazione ha inizio con il saluto del Consiglio Direttivo della UILT PUGLIA Aps. Dopo l'intervento della Presidente **Anto-**

**nella Rebecca Pinoli**, molto apprezzati gli interventi di **Giuliana Satta** di **TEATRO VOCANTANDO** di Martina Franca, della Responsabile del Centro Studi regionale **Elvira Spartano**, il simpatico intervento di **Fabio Verdolino** e di **Vincenzo Iacoviello**, valide ed indispensabili presenze nella realizzazione dei programmi della UILT PUGLIA.

Si sono poi alternati gli interventi istituzionali e i contributi artistici: **Stefania Zuccari**, Presidente della UILT LAZIO e responsabile della rivista UILT "SCENA", il direttore Centro Studi UILT LAZIO **Henos Palmisano** con un testo in dialetto locorotondese, **TEATRO IRREGOLARE** Aps di Bari che ha intrattenuto il pubblico con esercizi di improvvisazione, la voce di Giuliana Satta che ci ha deliziato con i brani "Summertime" e "The

**UILTiamo Fest 2edizone**

**SAB 30 NOV**      **DOM 1 DIC**

**Programma**

15:00 Accoglienza  
presentano Enzo Matichecchia e Lella Mastrapasqua

17:00 **Ce cesa jà si matuziane pe Don Polgennio**  
monologo a cura di **Henos Palmisano**  
responsabile Centro Studi Lazio

17:30 Interventi

- Paolo Ascagni presidente UILT Nazionale
- Antonella Rebecca Pinoli presidente UILT Puglia
- Stefania Zuccari presidente UILT Lazio e responsabile rivista Scena
- Angelantonio Angarano sindaco di Bisceglie

18:00 Inizio Serata

**Teatro Don Luigi Sturzo**

- Premiazione del Festival UILT Puglia
- Miglior scenografia
- Miglior costumi
- Miglior attore
- Miglior attrice
- Miglior regia
- Miglior opera
- Performance teatrale a cura delle compagnie UILT

21:00 **Saluti e GRAN GALLA con BUFFET**  
Nicotel Hotel

Ingresso riservato ai soci con prenotazione





sound of silence", gli AMICI DELL'ARTE di Grumo Appula (BA) che hanno presentato "Il professore di pianoforte", il piacevole intermezzo con "A livella" di Totò, "Il provino" con la Compagnia CICCIO CLORI di Castellana Grotte (BA), il "Monologo dell'amore" con Nadia Tulipano, la voce di Noemi Mazzola e tanti altri momenti di intrattenimento e allegria.

Ed ecco I PREMI, che la giuria, presieduta da Elvira Spartano, ha assegnato ai vincitori del Festival regionale:

- ▶ Premio Migliore Scenografia alla Compagnia MARIO TENI di Novoli per la commedia brillante "Un autore in cerca di personaggi", scritta da Mario Seclì, nipote del noto drammaturgo novolese cui è intestata la Compagnia;
- ▶ Premio Migliori Costumi a VIANDANTI SOGNATORI di Taranto con "Il sindaco del Rione Sanità" di Eduardo De Filippo;
- ▶ Premio Migliore Attrice a Angela De Bellis, della Compagnia VOCI NELLA NOTTE di Francavilla Fontana;
- ▶ Premio Miglior Attore a Maurizio Sarrubi della Compagnia ARTÙ di Bari, che si aggiudica anche il Premio Migliore Regia, per "Abbasce la cape", di cui è anche autore;
- ▶ Premio Miglior Spettacolo alla Compagnia TEATRO DELLE RANE di Leverano, che ha presentato "Anastasia, Genoveffa e Cenerentola", testo di Emma Guerra con la regia di Fernando Antonio Dell'Anna, con la seguente motivazione: «Per l'assoluta efficacia del testo, le indiscusse abilità interpretative degli attori, che vanno dalla gestione del corpo in scena alle capacità di variazione di registri vocali, per il ritmo sostenuto e la capacità di coinvolgere il pubblico, in una storia senza tempo».

Dopo le foto di rito con i rappresentanti dell'Amministrazione Comunale di Bisceglie, presente con il Sindaco e l'Assessore alla Cultura, tutti al Nicotel Hotel per il buffet di fine serata, animazione e musica con gli infaticabili Lella Mastrapasqua, Enzo Matichecchia e Noemi Mazzola, accompagnati da un chitarrista. E infine la buonissima torta UILT PUGLIA!

Il programma continua la domenica 1° dicembre con il Laboratorio Teatrale "I colori della voce" con Noemi Mazzola.

Al termine dell'evento si conferma il grande impegno della UILT PUGLIA, capace di aggregare le compagnie teatrali del territorio, che hanno dispensato – con entusiasmo e partecipazione totale a beneficio degli spettatori – emozioni e momenti di spensieratezza e di divertimento.

**STEFANIA ZUCCARI**  
Dir. SCENA Notizie UILT

## Laboratorio Teatrale I COLORI DELLA VOCE

domenica 1° dicembre 2024

Oggi si è conclusa la rassegna teatrale di **UILTiamo** con un laboratorio sulla voce e sul canto, tenuto con superba maestria da **Noemi Mazzola** della COMPAGNIA DEI TEATRANTI di Bisceglie, dove abbiamo imparato a giocare in modo diverso o, in alcuni momenti, alcuni di noi hanno potuto rispolverare lezioni assopite e rinfrescarle; perché ogni Maestr@ può offrirvi un nuovo modo di affrontare questo magnifico mondo delle azioni risonanti, mettendo in discussione le proprie convinzioni, e ponendoci davanti alla scelta di uscire dalla zona *comfort*, esplorando nuovi punti di vista, nuove potenzialità e limiti da superare o accettare, oppure di opporsi, adducendo scuse.

In fondo il teatro accoglie chi non ha bisogno di esibirsi o vincere a tutti i costi ma chi cerca di ampliare i propri confini, espandendo pian piano il raggio di azione all'universo visibile e non visibile. Quanto abbiamo lavorato per arrivare al 30 novembre! Un anno. Un anno di ricerca, di proposte, di conti e di generosità di ore, impegno, incontri. Ascolto e osservazione, soprattutto. Alcuni di noi ci hanno messo la faccia cercando premi, contributi, donazioni, luoghi, spazi che potessero accoglierci, tecnici che potessero rendere al meglio non solo gli spettacoli selezionati tra i tanti ma, anche, di raggiungere il risultato finale, mai scontato, visto che non siamo un'azienda e tutto grava sulle spalle delle Compagnie e del Direttivo della Regione di appartenenza, la nostra UILT PUGLIA.

Ognuno ha cercato, nei limiti delle proprie possibilità, di chiudere la rassegna raccontando un pezzetto di sé e del proprio percorso, perché il teatro è una costante ricerca di libertà di espressione, *epochè*, come direbbero i greci, che significa sospensione di giudizio. L'altro può essere un faro a cui tendere, non affossare. Ascoltare per poter essere ascoltati, espandere la propria conoscenza. *Dulcis in fundo*, ci siamo ritrovati terminando i festeggiamenti con una ricca cena di ringraziamenti, confrontandoci ma anche giocando con balli, canti, risate, inebriati di pensieri, di sorrisi e di vino. È stato difficile ritirarci ognuno nelle proprie stanze, avremmo continuato fino al mattino. Come si fa ad ogni fine spettacolo, perché il teatro è, prima di tutto, stare insieme per creare cultura, generando bellezza.

**GIULIANA SATTA**

Consigliere UILT PUGLIA Aps – Teatrovocantando



LA UILT PUGLIA È ORGOGLIOSA DI CELEBRARE IL SOCIO VITO FAZIO,  
UN ESEMPIO DI AMORE INCONDIZIONATO PER IL TEATRO E PER LA VITA

## La vita stessa è la più grande ragione per vivere VITO FAZIO: UNA VITA TRA CULTURA E TEATRO

**I**L TEATRO è da sempre un luogo magico che non conosce né tempo né spazio, in esso l'uomo riesce ad assumere qualsiasi identità e dimensione voglia. Il TEATRO è quel posto in cui, dopo novantaquattro anni di vita e quasi sessanta anni di carriera, un uomo, **VITO FAZIO**, classe 1930, nella sua piccola cittadina di **Grumo Appula**, offre ancora il suo contributo che concorre ad accrescere l'arte e la cultura del suo paese.

Da sempre impegnato nel sociale, Vito è noto per aver fondato nel 1967 l'Asso-

ciazione Culturale **AMICI DELL'ARTE** di cui, ancora oggi, ne è Direttore artistico.

Nel tempo ha svolto molteplici attività riguardanti, ad esempio, la musica o importanti mostre di pittura ma, soprattutto, ha assunto particolare rilievo la sua presenza di regista nel Teatro grumese.

Vito ha saputo riconoscere precocemente il talento in alcune persone.

Uomini che hanno poi rivelato carismi e qualità interpretative dando valore alla passione per le arti. Infatti negli anni a

venire, gli stessi, si affermano sulla scena locale e nazionale, dimostrando di saper far fruttare l'esperienza artistica affermandosi come attori e registi: **Sergio Rubini**, **Iuri Buzzi**, **Alfredo Vasco** o **Pippo Sollecito** e ancora il pianista, nonché suo figlio, **Michele Fazio**.

Una opportuna menzione è doverosa e va dedicata citando il profondo legame del nostro caro Vito con il compianto **Alberto Rubini**, uomo di grande classe, cultura e personalità di spicco grumese, con cui Vito ha condiviso amicizia e Teatro.

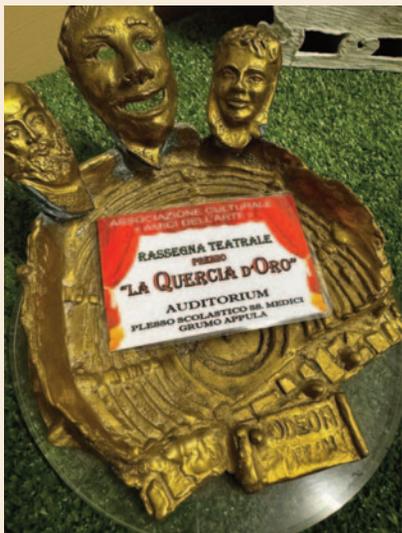
Nel 2008, a fronte del suo lungo percorso artistico, Vito ha ricevuto dall'Amministrazione comunale di Grumo Appula, un **attestato di riconoscimento** per il grande contributo artistico e culturale apportato al paese.

Vito ha esercitato la professione di insegnante, successivamente quella di segretario di Scuola Elementare e contemporaneamente veniva eletto quale membro del Consiglio di amministrazione del Patronato Scolastico. Non si è fatta mancare neanche l'esperienza politica. Infatti dagli anni Cinquanta e fino agli anni Ottanta ha più volte esercitato la carica politica di Consigliere Comunale occupandosi, nello specifico, di cultura e lavori pubblici. Ancora innumerevoli sono stati ruoli ed incarichi nel tempo ricoperti come ad esempio la direzione del Centro di lettura nella Scuola elementare e il ruolo di economo nella locale Pro-LoCo.

Da circa vent'anni a questa parte, nel periodo invernale, Vito organizza una particolare **Rassegna Teatrale**, intitolata **LA QUERCIA D'ORO** in cui, differenti compagnie limitrofe, si "sfidano" tra loro, ciascuna portando in scena il proprio spettacolo. La compagnia vincitrice si aggiudica il titolo di "**Quercia d'oro**".



▲ Vito Fazio con il regista e attore Sergio Rubini



Oggi, per i giovani attori della Compagnia **AMICI DELL'ARTE**, Vito è un punto di riferimento, una guida e talvolta anche un confidente, non solo un regista capace di capitanare al meglio la sua squadra. Vito ha insegnato ai suoi allievi a sognare e a credere nella grande magia artistica del Teatro impartendone non soltanto grandi lezioni tecniche ma anche insegnamenti di vita. Perché, in fondo, il Teatro è proprio questo: rappresentazione della vita stessa in tutte le sue molteplici sfumature, con i problemi della quotidianità, con la mediocrità dell'uomo e al contempo la sua profondità d'animo.

Con la sua caparbietà e con grande forza di volontà, Vito è riuscito ad inscenare innumerevoli spettacoli con differenti "piccoli" attori, alcuni dei quali, come

detto, ha visto crescere e diventare adulti. Di sicuro non ha mai smesso di credere nel valore del Teatro e nei suoi nobili principi.

L'esperienza di vita di quest'uomo è esemplare testimonianza di passione per le arti. Essa infatti se coltivata con dedizione, amore e tenacia, sopravvive al tempo e tramanda il ricordo di chi vi ha creduto contribuendo ad accrescere la cultura nella comunità del paese.

«**FARE TEATRO**» vuol dire «provare», «consultarsi», «sbagliare», qualche volta «cedere» ma mai «arrendersi».

Come succede nella vita vera, in cui esistono prove da dover superare, sbagli da cui trarre insegnamenti e continue scelte che orientano poi l'intera esistenza, l'esperienza di vita reale vissuta non è a più riprese come avviene nel Teatro, ma è unica e inizia con un unico «*Ciak, azione*».

**FEDERICA MANZARI**

▲ **Vito Fazio** con la sua Compagnia **AMICI DELL'ARTE** di Grumo Appula (BA) • Facebook: @Amici dell'Arte

▼ All'evento **UILT PUGLIA "UILTiamo 2025"** con Enzo Matichecchia e Lella Mastrapasqua



DI ANDREA JEVA

# TRACCE

## Studio Osservatorio sul Teatro Contemporaneo

OSTRA (AN) • 19-23 GIUGNO 2024



**D**al 19 al 23 giugno 2024 a Ostra (AN), abbiamo avuto il piacere di partecipare a **TRACCE – Studio Osservatorio sul Teatro Contemporaneo**, una magnifica manifestazione organizzata dalla UILT Nazionale, attraverso il suo Centro Studi di cui è responsabile **Flavio Cipriani**.

Troviamo *online* la seguente breve ma efficace presentazione della manifestazione per chi non la conoscesse ancora:

*TRACCE è lo studio-osservatorio sul teatro contemporaneo, organizzato annualmente dalla UILT a far tempo dall'anno 2015. È il progetto più avanzato della nostra federazione, una rassegna dedicata alla ricerca e all'innovazione teatrale, con quattro (attualmente cinque) giorni di spettacoli, corsi di formazione, dibattiti e soprattutto incontri personali, che coinvolgono le nostre compagnie, ospiti internazionali, docenti e personalità del mondo del teatro e della cultura – grazie soprattutto al grande la-*

*avoro del direttore nazionale del Centro Studi UILT, Flavio Cipriani, dal 2023 coadiuvato dalla segretaria Elena Fogarizzu.*

Le rassegne teatrali sono indubbiamente veicoli di emozioni sensoriali, a volte entusiasmanti, a volte deludenti, raramente si trova l'opera d'arte rivelatrice di un cammino artistico, o di una scuola di pensiero guida, e quando accade diventa un'esperienza unica e irripetibile, destinata a rimanere a lungo nei pensieri di chi ha avuto la fortuna di parteciparvi.

Nel nostro caso possiamo affermare che se c'è stata un'opera d'arte nel senso pieno della definizione, possiamo individuarla nell'interezza della manifestazione stessa, un **festival di teatro**, potremmo dire (o come direbbe Flavio Cipriani: **un festival NON festival**), ricco di molteplici stimoli che hanno coperto il susseguirsi dei cinque giorni di Ostra, in un andirivieni di emozioni intense, coinvolgenti e accattivanti.

Ad arricchire la grande pluralità di indirizzi stilistici dei vari spettacoli, hanno anche contribuito un solido laboratorio teatrale, condotto da **Nora Amin**, rivolto ai componenti delle Compagnie partecipanti e, in alcuni casi, anche a spettatori desiderosi di partecipare semplicemente. Poi la presentazione del libro di **Marcello Filotei** "L'Ultima Estate", sul terremoto del 2016 nelle Marche ad Arquata del Tronto (AP), dove l'autore perse il padre e la madre, libro a cui si è

ispirato anche uno degli spettacoli in cartellone. Poi un progetto nel progetto e cioè il notevole, a nostro modo di vedere, **"Progetto Giovani UILT"**. Infine un dibattito molto partecipato sul teatro contemporaneo ricco di spunti e riflessioni importanti.

Degli spettacoli parleremo in dettaglio in futuro, ma ciò che ci preme dire subito è che sono stati spettacoli totalmente diversi l'uno dall'altro: negli stili, nelle sensibilità, nelle scelte drammaturgiche, negli allestimenti scenici e nelle preferenze narrative. Diversità che hanno saputo nutrire i gusti multiformi del fare teatro, stimolando quell'ampia gamma di percezioni feconde, a cui il teatrante di razza si aggrappa voracemente, in loro continua e necessaria ricerca.

Due eventi ci hanno colpito in modo particolare, oltre agli spettacoli e tutto il resto: i già citati **"Progetto Giovani UILT"** e il laboratorio di **Nora Amin**.

Leggiamo in rete alcune utili informazioni sul progetto giovani:

### ► PROGETTO GIOVANI

*Responsabile nazionale: Gianluca Vitale.*

*Il Progetto Giovani della UILT, fin dall'origine, si è qualificato come una delle proposte fondamentali e più innovative dell'Esecutivo eletto dall'assemblea di Cattolica del 2019. L'obiettivo di fondo è di avvicinare i ragazzi al mondo della UILT in modo organico, superando l'ottica un po' frammentaria del passato; non si tratta solo, peraltro, di coinvolgerli in iniziative teatrali ed artistiche in qualità di fruitori, ma di farli gradualmente entrare, ed a pieno titolo, anche nelle attività di programmazione, organizzazione e gestione, in modo che possano acquisire la visione e le competenze necessarie per potersi assumere, col tempo, le responsabilità di quello che potrebbe e dovrebbe essere il quadro dirigente del futuro. Il progetto è dunque ambizioso, ma è necessario per garantire quel ricambio generazionale che una grande organizzazione come la UILT non può esimersi dal programmare e porre in atto. In tutto questo, comunque, un ele-*



mento qualificante di assoluto rilievo è la connotazione veramente partecipativa del Progetto. Al centro ci sono e devono esserci loro, i giovani, con le loro esigenze, il loro modo di vedere le cose, la loro capacità di cambiare mentalità, il loro naturale entusiasmo; tutto ciò, ovviamente, deve incontrarsi e confrontarsi con le linee programmatiche del Progetto e con lo staff operativo, ma in una dinamica di scambio e di reciproca disponibilità a mettersi in discussione... per il bene superiore della UILT e soprattutto del teatro. .

Ci piacciono i toni di questa presentazione, i contenuti e anche lo Staff organizzativo, in particolare i formatori visti all'opera a Ostra, **Gianluca Vitale, Sabrina Testa, Michele Torresani, Dean David Rosselli**.

La performance del PROGETTO GIOVANI vista a Ostra, è stata una concreta dimostrazione di propedeutica teatrale, ottima riteniamo, considerando il poco tempo a disposizione per la preparazione. Abbiamo apprezzato lo spirito di partecipazione, la capacità di mettersi in gioco dei ragazzi, il loro entusiasmo, e non ultimo, la certezza che quei ragazzi porteranno tutta la freschezza della loro giovinezza teatrale nelle proprie rispettive Compagnie, alimentando, questa è la speranza, le variegate idee di teatro contemporaneo. Confidiamo di incoraggiare quella freschezza elencando i **nomi dei partecipanti** come buon auspicio, eccoli: *Chiara Miolano – Saluzzo (CU), Benedetta Tartaglia – Genova, Tommaso Balzani – Schio (VI), Lorenzo Castagnari – Recanati (AN), Bryan Sartori – Bollate (MI), Bogdan Ciobotaru – Trento, Alex Badaneu – Trento, Laura Rosà – Trento, Isabella Saracovici – Trento, Carlotta Doppini – San Bonifacio (VR)*. A tutti, un sincero e grande «In bocca al lupo!».

E veniamo al **laboratorio di Nora Amin** intitolato "Identità colonizzate/performatività liberate":

*NORA AMIN è una coreografa, performer, autrice e studiosa. Vive a Berlino dal 2015 dove ha sviluppato il proprio stile coreografico attraverso laboratori di danza, workshop di danza contemporanea professionale, spettacoli da solista, conferenze/seminari accademici e libri scritti. Ha conseguito un dottorato in politica culturale e arti dello spettacolo all'università di Hildesheim, ed è autrice di "Migrare la femminile" (sulla violazione sessuale come arma politica) e "Danza dei perseguitati", un approccio femminista decoloniale alla storia della danza baladi (tipica danza popolare egiziana), pubblicati dalla casa editrice indipendente MSB Matthes & Seitz, 2018-2021. Il suo obiettivo principale è la decolonizzazione della conoscenza della danza, la guarigione dei traumi, il corpo come archivio di identità, performance come protesta e creazione di un approccio femminista nei confronti della danza Baladi. È membro del consiglio di amministrazione del Centro tedesco dell'Istituto Internazionale di Teatro e membro del comitato scientifico della Fondazione Barba Varley, nonché co-creatore/curatrice del programma MA Dance: Comunità, partecipazione e attivismo (London Contemporary Dance School, The Place, UK). Le sue recenti creazioni di danza includono: Re-rooting e My Dance".*

Abbiamo assistito come uditori al laboratorio, e quello che ha pungolato il nostro interesse, tanto da seguirlo nella sua interezza, è stata la grande capacità di conduzione di Nora verso gli obiettivi che si era proposta nel laboratorio. Da una convenzionalità apparente degli esercizi indicati in partenza, lentamente, da ogni singolo movimento fisico dei partecipanti, scaturiva pian piano, una chiarezza sorprendente del percorso da seguire. Un raggiungimento performativo tale da rendersi visibilmente consapevole nei partecipanti. La capacità espressiva raggiunta da ogni singolo componente del laboratorio, dopo soli due giorni, ha alimentato una specie di organismo vivente formato proprio dall'insieme dei partecipanti. Piacevole, suggestivo e toccante.



▲ Performance del **Progetto Giovani UILT**

Come si è capito, siamo stati piuttosto colpiti dall'insieme delle giornate di Ostra, dallo spirito della manifestazione e dalla sua vivacità. Forse perché una simile concentrazione di ricchezza di contenuti è rara da incontrare. Diciamo anche che non tutto ci è parso eccelso, com'è naturale, ci sono stati alti e bassi come in tutte le manifestazioni, ma esserci è stato essenziale. Ecco perché, seppur numerosissima, la partecipazione non ci è sembrata adeguatamente proporzionata per un evento simile. Ecco perché riteniamo auspicabile che ogni teatrante della sfera UILT presenzi ai prossimi appuntamenti di TRACCE. Per il fatto che, ne siamo sicuri, non sarete delusi.

Un'ultima considerazione, durante l'incontro/dibattito "OSSERVATORIO NAZIONALE SUL TEATRO CONTEMPORANEO", con gli interventi dei professori del DAMS di Bologna, **Giuseppe Liotta, Marco De Marinis, Gerardo Guccini** (a cura di **Flavio Cipriani**, moderatore **Moreno Cerquetelli**), ci è rimasta stampata nella memoria una domanda semplice ma importante del prof. Liotta: il **Terzo Teatro** (dal "manifesto del terzo teatro", breve saggio scritto da **Eugenio Barba** nel 1976) si opponeva al teatro istituzionale e al teatro d'avanguardia di allora; oggi, il teatro contemporaneo, e noi aggiungiamo il teatro amatoriale contemporaneo, a cosa si oppone?... Sarebbe bello trovare risposte sui palcoscenici della UILT.

#### **ANDREA JEVA**

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

[www.andrea-jeva.it](http://www.andrea-jeva.it) • [info@andrea-jeva.it](mailto:info@andrea-jeva.it)

- ▼ "Gli altri" di QU.EM. quinatelemento con **Francesca Rizzi** e **Danio Belloni**
- ▼ Ascagni con **Ramon Costa**, presidente CIFTA, e **Josefina Altés-Campá**, responsabile della comunicazione social
- ▼ Il pubblico presente allo spettacolo nell'auditorium *La Mercè* di Girona

## INTERNAZIONALE

# AL FITAG, FESTIVAL INTERNAZIONALE DI GIRONA, GRANDE RISALTO PER QU.EM. QUINTELEMENTO E IMPORTANTI NOVITÀ PER LA UILT



**M**olte buone notizie per il mondo UILT, direttamente e indirettamente, con provenienza dalle accoglienti terre della Catalogna. All'origine di tutto c'è il FITAG, uno dei festival ad alta qualità del circuito internazionale del teatro amatoriale, giunto quest'anno alla 24ª edizione. Organizzato direttamente da diversi enti pubblici della Regione Autonoma della Catalogna, ha accolto negli anni, a **Girona**, compagnie di tutto il mondo; per questa edizione ha messo in programma spettacoli provenienti da Spagna, Algeria, Italia, Marocco, Polonia e Ucraina.

La prima buona notizia è che una delle due compagnie italiane ad essere selezionata è stata **QU.EM. quinatelemento**, che ha portato in scena il dramma videoteatrale "Gli altri", già presente più volte in diverse piazze internazionali. «La scelta dei partecipanti non è stata facile, – ci ha detto **Xavier Valentí**, direttore artistico del festival – per i venti spettacoli in programma abbiamo visionato oltre 190 candidature, e di queste ne avevamo una ventina tra le compagnie estere, per i sei posti disponibili nella sezione internazionale».

È il caso di sottolineare che, per le caratteristiche del FITAG, si è voluto dare un certo risalto alle proposte di alto contenuto sociale ed umano.

Peraltro la compagnia **QU.EM.** è stata prescelta anche fra le 5 invitate al cosiddetto *FITAG Municipis*, destinato alle cittadine limitrofe a Girona. La compagnia cremonese, pertanto, ha rappresentato il suo spettacolo non solo nello splendido teatro dell'auditorium *La Mercè* di Girona, ma anche nel teatro di La Cellera de Ter, ad una ventina di chilometri. «Tutto ciò ci ha molto intrigato, – dice la regista **Francesca Rizzi** – è stato molto stimolante essere chiamati ad andare in scena prima in una grande città come Girona, e poi in un piccolo paese del circondario. Questo confronto è stato una bella esperienza, in entrambi i casi con una risposta del pubblico che ci ha enormemente gratificato».

Come di consueto, "Gli altri" ha suscitato grande interesse, trattandosi di un lavoro soprattutto visuale/gestuale e di interazione fra l'azione scenica, le tecniche video e la musica, molto diverso, quindi, dalle altre rappresentazioni in programma, legate alla tradizione del teatro di parola. «Ed infatti, – sottolinea l'attore **Danio Belloni** – lo stile e queste sue caratteristiche lo hanno reso molto adatto e comprensibile per il pubblico di altre nazionalità; non a caso metà delle nostre performance le abbiamo realizzate tra Belgio, Marocco e Spagna».

Molto apprezzati sono stati anche i contenuti del dramma, il suo forte afflato sociale, la denuncia delle conseguenze nefaste delle tante, troppe ideologie violente, intolleranti e razziste che continuano ad attraversare il mondo. «Per noi



▲ **Xavier Valentí**, direttore artistico del festival; **Aled Rhys-Jones**, presidente AITA/ IATA International Amateur Theatre Association; **Paolo Ascagni**, presidente UILT; **Alejandro Cavadas**, presidente Confederazione spagnola Escenamateur

il teatro vive in una dimensione dove l'arte è tutt'uno con l'etica – aggiunge **Francesca Rizzi** – Noi non crediamo nell'intrattenimento fine a se stesso; noi, con i nostri spettacoli e laboratori, vogliamo essere strumento ed occasione di riflessione e di libero pensiero. Ed il pubblico questo lo capisce e lo apprezza».

La seconda buona notizia nasce dal fatto che, essendo presente per lo spettacolo della propria compagnia, il nostro presidente **Paolo Ascagni** ha avuto modo di cogliere l'occasione per interloquire con alcuni dei massimi esponenti del teatro amatoriale. In una serie di colloqui molto fruttuosi, ha incontrato **Aled Rhys-Jones**, presidente della federazione mondiale dell'AITA; **Ramon Costa**, presidente del CIFTA, il comitato internazionale delle federazioni teatrali di lingua e cultura neolatina; **Alejandro Cavadas**, presidente della confederazione spagnola *Escenamateur*. Raccogliendo anche gli esiti di precedenti incontri, sono state poste le basi per progetti bilaterali di notevole interesse, alcuni dei quali avranno concreta attuazione in Italia, con particolare attenzione al settore giovanile.



SAÏDIA, MAROCCO • 17/19 MAGGIO 2024

## SECONDO FORUM INTERNAZIONALE DEL CIFTA IN MAROCCO

Convegni, dibattiti e spettacoli teatrali  
per i delegati delle federazioni di area neolatina



▲ **Ramon Costa**, presidente del CIFTA  
► Il Direttivo internazionale del CIFTA,  
con il nostro presidente UILT **Paolo Ascagni**



**È** stata una graziosa cittadina del Marocco, **Saïdia**, ad ospitare uno dei più importanti eventi del CIFTA, il comitato internazionale delle federazioni di teatro amatoriale di lingua e tradizione neolatina, tra Europa occidentale, Africa francofona e Québec.

Il secondo **FORUM INTERNAZIONALE** si è infatti svolto in questa località mediterranea dal 17 al 19 maggio scorso, alla presenza di circa sessanta delegati in rappresentanza delle varie federazioni di Belgio, Italia, Lussemburgo, Marocco,

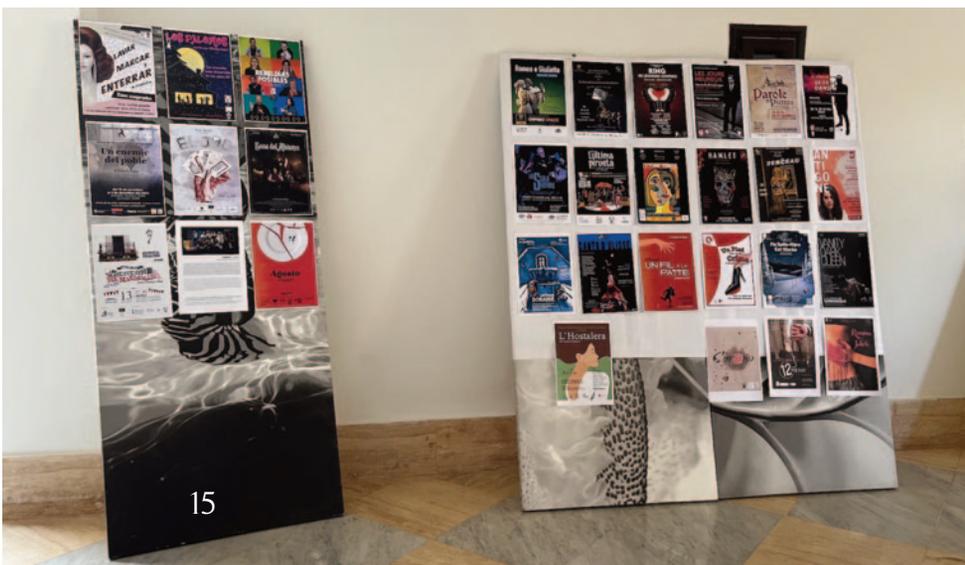
Spagna, Svizzera francese e Svizzera italiana. A rappresentare la UILT c'erano il presidente nazionale, **Paolo Ascagni**, ed il delegato alle attività internazionali, **Quinto Romagnoli**.

Il Forum è un evento culturale e formativo che negli ultimi anni si è affiancato al festival delle ESTIVADES, il prestigioso appuntamento triennale di Marche-en-Famenne (Belgio) riservato alle compagnie delle federazioni aderenti al CIFTA. Quest'anno il programma prevedeva **quattro spettacoli teatrali** – a cura di compagnie di Belgio, Marocco, Spagna e



▲ Un momento del dibattito, alla presenza di **Quinto Romagnoli** delegato UILT attività internazionali  
► La sala espositiva con una parte delle **locandine del concorso**

[www.cifta.org](http://www.cifta.org)





Lussemburgo – e **tre convegni** dedicati a tematiche legali e artistiche: le reti sociali, a cura di **Philippe Garcia** (Belgio), con la collaborazione di **Cyril Walter** (Francia); i diritti d'autore, a cura di **Janine Constantin-Torreblanca** (Svizzera francese) e **Josefina Altès Campa** (Spagna); teatro e tecnologie, teatro e video, a cura di **Paolo Ascagni** (Italia), con la collaborazione di **Ramon Costa** (Spagna).

E proprio **Ramon Costa**, presidente del CIFTA, ha spiegato che lo scopo del Forum è non solo, ovviamente, lo studio, l'analisi e l'approfondimento di tematiche utili alle federazioni mondiali di teatro, ma anche una serie di obiettivi di altrettanta importanza: la condivisione di conoscenze ed esperienze, nel segno di una comunità internazionale di alto

profilo; una dinamica di lavoro in rete e di collaborazione a tutto campo, a livello di festival, incontri, convegni, progetti; la promozione e comunicazione di eventi e di opportunità di scambio e confronto; la condivisione delle risorse, anche a proposito di testi, tutorial, biblioteche virtuali, video formativi.

Per quanto riguarda la UILT, questo Forum ha dato grandi soddisfazioni. Il nostro presidente **Paolo Ascagni** è stato incaricato di preparare e condurre un'ampia relazione, come già detto, sul *rapporto fra teatro e tecnologie*, che si è sviluppata in quasi due ore di relazione (in lingua francese), tra *slides*, foto e video; l'argomento, in generale poco conosciuto, è stato molto apprezzato dai presenti, incuriositi ed a volte anche sorpresi dalle molte sfaccettature del tema,

in particolare quando accompagnate da esempi visivi in modalità fotografica e soprattutto filmata.

Ma la UILT ha raccolto ottimi risultati anche nel Concorso – indetto proprio in occasione del Forum – per le **locandine teatrali**. Ebbene, a fronte di 48 candidature provenienti da 12 paesi, il primo ed il terzo posto sono stati conquistati da due compagnie UILT: PIZZICHI DI SALE di Firenze e COLORI PROIBITI di Roma.

Le riproduzioni fotografiche sono disponibili nel **sito del CIFTA** che, giova ricordarlo, è stato interamente progettato e messo in rete, gestito ed aggiornato dal nostro **Danio Belloni**. Insomma, la UILT nel CIFTA ci sta proprio bene.

- ▲ La sede del FORUM a **Saïdia, Marocco**
- ▼ I delegati durante la relazione di Ascagni



DI CARLO SELMI

## IL TEATRO IN TELEVISIONE



Qualche giorno fa discorrevamo con un amico del Teatro trasmesso in Televisione. Entrambi attempati e memori di un'epopea ormai preistorica, ricordavamo che un giorno a settimana, mi pare che fosse il venerdì (forse per la ricorrenza di un casto digiuno settimanale, assai seguito negli anni Sessanta) andava in onda una commedia. La rappresentazione veniva fatta in studio con riprese differenziate e grande uso di primi piani, con un piglio cinematografico. Il seguito di pubblico, notevole nei numeri, era assicurato non solo dalla inesistente varietà di programmi, ma anche dall'idea di confrontare la recitazione di mostri sacri che non si aveva la possibilità di vedere in Teatro dal vivo. Oltre, aggiungerei, una non spregevole scelta artistica. Allora il mezzo televisivo era studiato per arricchire la conoscenza degli italiani e la qualità era di alto livello. Oggi si inseguono sociologicamente i bisogni del pubblico e si offre loro ciò che richiedono, per garantire il massimo ascolto e partecipazione. E il livello si abbassa vertiginosamente. Gaber e Luporini, in un fortunato spettacolo degli anni Settanta, dicevano una pungente verità: la democrazia non è nemica della qualità; è la qualità che è nemica della democrazia. I numeri determinano il consenso. Se inseguì un consenso acriticamente, in un panorama di offerta plurimo, devi abbassare il livello, trovare un terreno comune dove si possano confrontare la maggior parte dei telespettatori; se alzi l'asticella te ne perdi un pezzo. E più sali più si assottigliano gli ascolti. È per questo che la sera, quando non sono impegnato con le mie attività artistiche dopo il mio lavoro, mi lagno noiosamente del fatto che

malgrado disponga di un numero impressionante di canali televisivi (direi almeno 40), non è infrequente che non trovi nulla di degno da vedere e che nella migliore serata io sia fruitore di due, forse tre, programmi non beceri ovvero interessanti da essere visti anche con le dovute riserve.

Da qualche tempo, l'emittente nazionale, in un canale, ha dedicato una particolare cura al Teatro. Qualche grigio funzionario calvo e con gli occhialetti, relegato in un ufficio dislocato, deve aver chiesto ed ottenuto di inserire nel palinsesto ripeschi del vecchio teatro. Lo mandano in onda alle 16,00; un orario infelicitemente impossibile, di sicuro nel timore che la gente lo apprezzi fino ad oscurare le demenzialità del dolore, la banalità dei programmi spazzatura o la volgarità dei dibattiti da bar. Chi resiste a vederli se ne può fare un'idea. Meglio va a quelli che seguono la lirica o il balletto, trasmessi in una fascia più consona. Di lusso, va a quelli che amano la musica ormai ancestrale dell'epopea *rock - blues*, in tarda sera. La risposta deve aver galvanizzato il nostro omino che, forte di un consenso apertosi tra i gusti di uno sparuto numero di irriducibili non anestetizzati, ha rilanciato portando il Teatro in prima serata. Mi immagino il colloquio coi dirigenti superiori. D'accordo, possiamo insistere sul Teatro, visto che ha un suo mercato, ma in prima serata ci mandiamo quello nazional-popolare. Niente. L'asticella la si deve per forza abbassare. Gaber e Luporini avevano ragione. Il teatro nazional-popolare è in forma cabarettistica, scritto su testi infarciti di luoghi comuni sui quali possiamo essere tutti d'accordo e sul cui confronto la risata grassa è assicurata. Oppure dialettale, che ha sostanzialmente la stessa struttura salvo la collettività degli interpreti. Ma è Teatro e si guadagna il passaporto per raggiungere indulgenza e rispetto. Su questo ci scriverò ancora qualcosa sopra.

Intanto però l'incursione si trasferisce subito negli sceneggiati televisivi, perché la presa diretta è un mezzo limitante. Così in mezzo a qualche *fiction* ben scritta e ben interpretata (ed altre che col

mio amico definiamo schematicamente democristiane), assistiamo inorriditi al rifacimento di classici saccheggianti, che dell'originale hanno perso lo smalto e l'incisività, per far posto a tutte quelle trovate gigionesche di meretricio scenico per guadagnare la risata a tutti i costi. L'omino salta sulla sedia, leggendo i resoconti settimanali dell'audience, di cui, però, non può prendersi il merito, perché la trasmissione degli sceneggiati saccheggianti è sulla rete principale mentre il suo è un canale di servizio. Il successo della risposta, però, mantiene in vita il suo canale, perché anche noi sfigati possiamo godere di uno spazio incontaminato e felice in forza di una scelta che copra anche una definita parte di pubblico non ulteriormente mortificabile.

Sprofondato nella poltrona, alle due di notte, dopo aver visto un toccante programma sul grande Chuck Berry, sogno una TV della UILT. Sogno di essere io l'omino calvo con gli occhiali relegato in una semibuia stanza degli uffici nazionali, incaricato di selezionare le opere delle nostre compagnie meritevoli di andare in onda per essere offerte ai nostri associati, come esempio di buon teatro. Senza telefono. Senza contatti. In un rigoroso anonimato, per non incorrere negli strali della permalosità altrui, che mi chiederebbe conto di una scelta che non ha compreso il loro lavoro. E poi, di cacciare dalla stanza il mio superiore che mi chiede di abbassare le pretese e di usare indulgenza nei confronti di chi comunque ci mette impegno. O di preferire commedie *'che fanno ride'*.

Tranquilli. È giusto un sogno. Vado a dormire.

**CARLO SELMI**

*Nato a Roma l'11 ottobre 1954. Avvocato nelle ore diurne, storico, musicista, poeta, scrittore e drammaturgo dopo le 19,30. Dal 1987 attivo in teatro con varie compagnie fino ad S.P.Q.M. (Simposio di Prosa di Quarto Miglio), con la quale tutt'ora opera, come autore, regista e attore. In scena ha portato i suoi testi ad eccezione di quattro opere di altrui paternità: "Miles Gloriosus" di Plauto; "Signorina Giulia" di Strindberg, "Il Berretto a Sonagli" di Pirandello e "Il Mercante di Venezia" di Shakespeare. Durante la forzata sosta per la pandemia ha tenuto un corso di drammaturgia per tener vivo l'interesse teatrale anche fuori dal palcoscenico. Vincitore di numerosi premi e riconoscimenti, spreca, da ultimo, il suo tempo libero (sempre più esiguo) ad organizzare festival e rassegne teatrali.*

A CURA DI PAOLA PIZZOLON

## UN VIAGGIO

riDE CHI RICOrda Giorgio



robertoRizzotto.com



UILT VENETO

**U**n viaggio. Raccontarlo, anche sommariamente, non può narrare adeguatamente il calore delle relazioni, l'intensità del condividere, la passione di esserci. Però è doveroso comunque tracciare gli step di questo bellissimo percorso che ha portato in un tempo relativamente breve, ed intenso di impegni, alla costruzione di uno "spettacolo" che non è stato solo esibizione, ma momento di incontro e condivisione, di ricerca e sperimentazione, insomma di amicizia e bel teatro.

Ma andiamo per ordine, cinque compagnie teatrali targate UILT Treviso un giorno si incontrano, **CASTELLO ER-RANTE**, **COLONNA INFAME** di Conegliano, **TARVISIUM TEATRO** di Villorba, **CASELLO24** di San Vendemiano, **GAZZA LADRA** di Portogruaro e rispondono alla chiamata di Paola Pizzolon, Presidente **UILT VENETO**. A loro cammin facendo si aggiungerà un'altra compagnia coneglianese, **COSTRETTIOLTRECONFINE**.

Foto di Roberto Rizzotto



robertoRizzitto.com

Trovare il tempo, lo spazio, l'idea di un progetto comune oltre le molteplici attività che ogni compagnia deve affrontare nella sua quotidiana esistenza.

Ed ecco il colpo di genio, la scintilla. Un artista. Un pittore e non solo. La sua opera. E tutto inizia a scorrere.

### De Chirichi Eloquentia

«La potenza intellettuale di un uomo si misura nella dose di umorismo che è capace di utilizzare», soleva dire il Maestro; questo progetto non poteva quindi che nascere con un sorriso anche se avvolto da perplessità.

Il gruppo si è riunito e ha potuto contare su ben cinque compagnie pronte a mettersi in gioco scambiando idee, proposte, emozioni, dubbi ma soprattutto volontà. L'idea nasceva con l'obiettivo di omaggiare la Giornata Mondiale del Teatro e quale migliore modalità se non tuffarsi nell'ondata emotiva indotta dalla mostra curata a Palazzo Sarcinelli, la mostra su De Chirico? Omaggiare l'arte teatrale partendo dall'arte pittorica! Omaggiare e, perché no, ridere e sorridere.

### riDE CHI RICorda Giorgio

I dubbi però si sono subito manifestati: un testo sul Maestro? Un testo con il Maestro? Come scriverlo, se scriverlo e come svilupparlo? Si iniziava a giocare a far sul serio immersi in quel luogo dove la verità delle emozioni regna, parzialmente ignari della meta finale. Benedetti siano i dubbi perché, chi ha letto *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* di Robert Pirsig lo sa, «È sciocco vivere in funzione di una meta finale, è sui fianchi delle montagne, non sulla cima, che si sviluppa la vita». Abbiamo quindi vissuto su questi fianchi montani, abbiamo sezionato il lavoro, suddiviso in sentimenti e attraverso sentieri diversi si sono raggiunti cinque testi originali e eterogenei: un cupo, un ironico, un satirico, un filosofico, un comico incorniciati da un prologo e un epilogo corali.

Brani estremamente diversi come messaggio, scrittura, ritmo che alla prima vista sembravano lontani tra loro, con grande sorpresa hanno dimostrato la *vis* di inanellarsi con colori, eccessi e azzardi armoniosamente degni del guardaroba e degli accessori di Iris Apfel!

Questo è stato il nostro maggiore piacere: la sorpresa della naturalezza con cui il lavoro si è snodato nelle fasi di scrittura e nelle fasi di messa in scena dove persone di compagnie diverse sono diventate personaggi della medesima storia! Un piacevole mistero che abbiamo apprezzato soprattutto attingendo a un'opera pittorica del Maestro in cui egli stesso scrive «cosa amerò se non l'enigma delle cose?».

Teatro è amore per la verità, per questo mistero, il mistero delle emozioni mai false: compito dell'attore è sperimentare queste



emozioni, portarle alla superficie per poterle condividere con lo spettatore.

Abbiamo dantescaemente usato «*ingegno e gli scritti e la cultura di altri*» (di De Chirico ovviamente) e accantonando la modestia, ci piace portare in cuore il pensiero che il Maestro, seduto tra il pubblico, avrebbe potuto concedersi dei sorrisi osservando il guazzabuglio artistico che ci è stato ispirato dai suoi quadri.

Questo lavoro nato per essere *One Shot*, è stato particolarmente amato dai suoi scrittori e dai suoi interpreti, è stato accolto con positività dal pubblico (e si sono disciolti con piacere i nostri timori) e potrà ora essere riproposto perché ancora una, due, tre volte ci possiamo immergere in risate, domande, giochi di parole, confusione calcando quell'onirico pavimento che è il palco, il luogo dove la metafisica trova dimora, il luogo dove possiamo andare oltre ai significati superficiali, il luogo dove possiamo ascoltare i silenzi comunicativi, il luogo dove porsi domande esaltando quella utile inutilità della ricchezza non materiale. E di più ancora, portare a casa propria alcune di quelle emozioni e riflessioni condividendone la preziosità.

Quando tornerete a casa dopo lo spettacolo, accarezzate i vostri cari e dite che è una carezza di De Chirico!

E così, nel buio della sala, l'attore ha un sobbalzo, e con l'eco di un applauso, torna e ripone i panni vestiti, il pubblico esce e gli attori si guardano tra loro, una luce speciale negli occhi, un misto di felicità e indefinibile malinconia, in fondo il viaggio non è finito ma è solo cominciato.

**PAOLA PIZZOLON** Presidente UILT VENETO  
**GIANNI DELLA LIBERA & FABIO GEROMEL**



# RIFLESSIONI

DI FLAVIO CIPRIANI  
DIRETTORE CENTRO STUDI UILT

## VSEVOLOD MEJERCHOL'D – 150 ANNI –



**IL FATTO.** Anno 1934: in Russia dopo l'ascesa di Stalin viene teorizzata e poi resa ufficiale quella dottrina denominata **REALISMO SOCIALE**, che inevitabilmente andrà a caratterizzare la politica culturale, e come accade si mette sotto una lente che ingrandisce e vuole mettere in discussione la attività, le teorie di chi in quegli anni precedenti si era proposto con idee che si opponevano a queste teorie, ora riproposte, anche in sede politico-sociale oltre che culturali.

ACCADE così, che pur essendo parte attiva ed importante di una rivoluzione che si era allontanata da idee e prassi che caratterizzavano i **TEATRI IMPERIALI**, **VSEVOLOD MEJERCHOL'D** cade in disgrazia. Viene arrestato nel 1939, sottoposto ai soliti improponibili interrogatori, durante la sua prigionia viene assassinata nella loro casa sua moglie.

Poi nel 1940 **CALA IL SIPARIO SU UNO DEI GENI RIVOLUZIONARI DELLA STO-**

**RIA DEL TEATRO, UNO DEI PADRI DELLA REGIA, UNO DEI RICERCATORI E SPERIMENTATORI PIÙ IMPORTANTI DEL '900, VIENE FUCILATO E POI DIMENTICATO.**

### L'UNICO

[FAUSTO MALCOVATI]

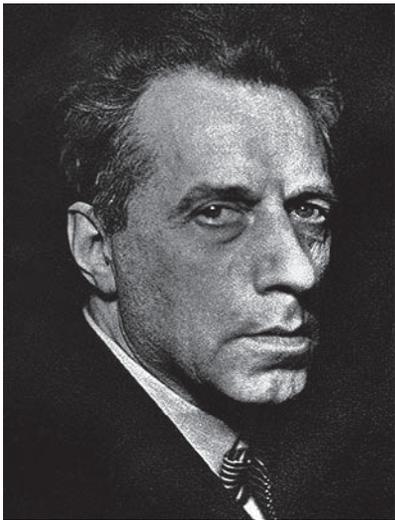
«Lo studio di via **BORODINSKAJA** fu l'unico nella miriade di studi teatrali nati prima e dopo la **RIVOLUZIONE** a mantenere fede sino all'ultimo giorno, con fermezza, ostinazione, coraggio, alle premesse da cui era partito: l'unico che non volle essere una scuola ma un luogo di ricerca dove *“si naviga sempre più lontano, si vola sempre più in alto”*.

L'unico che nei suoi quattro anni e mezzo di esistenza credette alla propria vocazione di **LIBERO LABORATORIO SPERIMENTALE**, dove **NON SI INSEGNA** ma **SI ESPLORA**, dove **NON SI PREPARANO SPETTACOLI** MA **SI SONDANO NUOVE POSSIBILITÀ** per **SOVERTIRE L'ORDINE ESISTENTE**».

### L'ORDINE ESISTENTE

DA UN PUNTO DI VISTA CULTURALE E SPECIFICAMENTE TEATRALE

Era rappresentato dagli Studi di **STANISLAVSKIJ**, sia in riferimento alla tipologia del luogo e del modo di agire nello stesso, ma soprattutto nelle teorie ed evidenze che rendevano specifici quelle ricerche che si **MATERIALIZZAVANO** nel **SISTEMA: UNA TECNICA INTERIORE (PSICOTECNICA) E LA REVIVISCENZA**. Con queste indicazioni si capisce come partendo da intenzioni condivise **MEJERCHOL'D** ed il **SUO MAESTRO STANISLAVSKIJ** continuano la loro strada che divergerà in quelle idee di attuazione riguardo **LA TECNICA** dell'attore, ma che alla fine troverà un punto di quasi *“riconciliazione”*, quando negli ultimi anni della sua ricerca il **SUO MAESTRO** si avvicinerà alle idee di uno dei suoi allievi più importanti **METTENDO IN ATTO UNA RICERCA**, quel **METODO DELLE AZIONI FISICHE**, ripensamento di dettagli importanti rispetto agli studi precedenti.



▲ Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd  
Penza, 9 febbraio 1874 – Mosca, 2 febbraio 1940

Momentaneamente mi distacco da questa storia, e credo che sia chiaro un mio intento che si interseca e caratterizza la mia formazione e cultura teatrale: CREDO SIA NECESSARIO PARLARE DEL MAESTRO DELLA BIOMECCANICA in questo strano momento storico dove sembra di nuovo dimenticato.

Ricorrono i **150 anni dalla sua nascita** e non vogliamo correre alcun rischio di dimenticare. LA MEMORIA come ALTHESES, per accezione del termine, VERITÀ, QUELLE COSE CHE NON VANNO MAI DIMENTICATE ED ABBIAMO IL DOVERE, L'OBBLIGO DIREI, DI RICORDARE.

VOGLIO fare ancora riferimento a FAUSTO MALCOVATI quando scrive di MEJERCHOL'D: *«uomo di teatro completo, una cultura multiforme che unisce la vastità alla sintesi, una coscienza del fatto teatrale in tutta la sua complessità, una testarda volontà di rinnovamento in ogni campo da quello tecnico a quello organizzativo, da quello intellettuale a quello formativo, una onestà e lucidità politica che gli permette di schierarsi senza esitazioni dalla parte di chi lavora secondo lui nella giusta direzione, una gran voglia di allevare giovani generazioni nel rifiuto di ogni conformismo nel rigore di una professionalità responsabile, nel coraggio di una ricerca incessante».*

INCONTRANDO IL MAESTRO EUGENIO BARBA spesso si parla del valore e del contenuto POLITICO DEL TEATRO nel significato di coinvolgimento che porta impulsi necessari alla gente che lo abita ed abita la POLIS IN QUEL SUO TEMPO. NEL suo tempo MEJERCHOL'D, ancora prima di teorizzare quello che non sarà un sistema, ma un rinnovato pensiero di teorie e pratiche che conosciamo come

BIOMECCANICA, pratica questo concetto con dei GESTI POLITICI DI ALTO CONTENUTO ARTISTICO, CULTURALE E SOCIALE: per prima cosa l'allestimento di uno spettacolo passato poi alla storia che si allontana definitivamente da quelle teorie da lui stesso frequentate in passato, MISTERO BUFFO, METTENDO IN ATTO GIÀ LE SUE INTERESSANTI E RIVOLUZIONARIE TEORIE: la SCENA SEMPLIFICATA che dimenticava gli sfarzi dei teatri imperiali, usando delle tele dipinte, organizzando uno spazio scenico completamente diverso, lavorando con un gruppo di dilettanti, impiegando un tempo per realizzare la messa in scena altro, RIAPPROPRIANDOSI di una TRADIZIONE per poter cambiare.

Sembra strano e difficilmente realizzabile portare un cambiamento verso una NUOVA IDEA DI TEATRO facendo riferimento alla TRADIZIONE! Ma è necessario sottolineare di quale tradizione si tratta e come viene approcciata e poi avvicinata al suo tempo. «Parliamo DELLA TRADIZIONE DI QUELLE EPOCHE IN CUI IL TEATRO è STATO INVENTATO O RINVENTATO: la COMMEDIA DELL'ARTE in Italia, il SIGLO DE ORO in Spagna, il TEATRO ORIENTALE».

PER FONDARE UNA RICERCA E SPERIMENTARE NON SI PUÒ NEGARE IL PASSATO. LA RICERCA DEL NUOVO PASSA ATTRAVERSO QUELLO SGUARDO AD UN PASSATO IMPORTANTE, CHE POI CI PROIETTA NEL FUTURO. UN RECUPERO DEL PASSATO PER POI AGIRE NEL PRESENTE VERSO L'INNOVAZIONE.

QUESTO IL PROGETTO che porta alla teorizzazione di concetti che possiamo definire come MODERNI, e che stanno agendo nel nostro CONTEMPORANEO: UN TEATRO che non è letteratura, dove agisce la scena con il MOVIMENTO,

DOVE è IMPORTANTE L'ENERGIA. IL RITMO, IL TEMPO, dove NON SI CANCELLA IL TESTO, ma viene considerato ed affrontato IN MODO DIVERSO. Un TEATRO CHE SI RIAPPROPRIA DEL TEATRO CON AL CENTRO LA SCENA. Si tratta di quel TEATRO DELLE "CONVENZIONI", dove siamo nell'ambito del POSSIBILE, della FINZIONE, dell'ARTIFICIO. TEORIE ORMAI LONTANE E DIVERSE DA QUEL CONCETTO DI RIVIVISCENZA CHE CARATTERIZZAVA IL REALISMO PSICOLOGICO DI STANISLAVSKIJ.

**PER RITORNARE** a quella SUA idea di presenza nel teatro dell'accostamento del termine POLITICO: ancora una importante idea riguarda la messa in atto delle LEZIONI. Sono dedicate a gruppi di giovani che iniziano ad interessarsi di cultura e ad essere attratti nel teatro. Questa idea si allontana dalla idea tradizionale di SCUOLA TEATRALE e I CORSI HANNO UNA DENOMINAZIONE CHE DEFINISCE CHIARAMENTE L'INTENTO: "CORSI DI ADDESTRAMENTO ALLA MESSINSCENA", non CON L'INTENZIONE DI FORMARE PROFESSIONALITÀ SPECIFICHE, ma di preparare ad AFFRONTARE NELLA SUA TOTALITÀ L'ATTO DI COMPOSIZIONE.

Come si diceva quel ri-appropriarsi di TRADIZIONI DEL PASSATO, risulta una VERIFICA DELLA VALIDITÀ E DELLA MODERNITÀ DELLE TEORIE DEL PASSATO RISPETTO ALLE TEORIE DELLA MODERNITÀ RIGUARDANTI IL CORPO, IL MOVIMENTO ED IL CONCETTO DI CONVENZIONALITÀ SPECIFICO NEL LINGUAGGIO SCENICO. Come si sottolineava «L'ATTORE INCARNA LA METAFORA», l'idea è quella di sostituire LA RAPPRESENTAZIONE CON L'ESPRESSIONE METAFORICA DELLA ESSENZA DEI FATTI E DEI TIPI UMANI.



▲ Mejerchol'd e la moglie Zinaida Rajch

L'IMITAZIONE DEL QUOTIDIANO va sostituita con la realizzazione METAFORICA della struttura interiore dell'uomo e della sua storia.

ALTRO concetto in cui possiamo rintracciare le intuizioni e le teorie presenti nella modernità, l'importanza DELLA FORMA in quel teatro di azione che risponde alla domanda del COME E NON DEL CHE COSA, superando il concetto di DUALISMO TRA FORMA E CONTENUTO E CONSIDERANDO IL FATTO CHE NELLA FORMA è PRESENTE IL CONTENUTO E CHE LA FORMA CI INFORMA.

Purtroppo questo concetto rappresenterà con l'accusa di FORMALISMO una delle cause della sua caduta in disgrazia rispetto ad un regime cieco.

### LA BIOMECCANICA TEATRALE

MEJERCHOL'D a differenza del suo maestro non concretizza le sue teorie in un METODO O SISTEMA, MA SISTEMATIZZA UN PROCESSO DI ALLENAMENTO SPECIFICO CHE CANCELLA LO PSICOLOGISMO, IN FAVORE DI UN ATTORE CHE HA UNA COSCIENZA PRECISA, ED IN OGNI MOMENTO, DEI MEZZI PER POTER TRASMETTERE. Quindi il CONTROLLO DELLE PROPRIE AZIONI, FISICHE E PSICHICHE, si intende UN CONTROLLO COSCIENTE DELLA PRECISIONE DELL'AZIONE.

FONDAMENTALE NELLA TEORIA DELLA BIOMECCANICA IL CONTROLLO, che è CONSAPEVOLEZZA DEL MOMENTO FISICO E PSICHICO.

IL PENSIERO DELL'ATTORE VIENE REALIZZATO E TRASMESSO PER PRIMA COSA PLASTICAMENTE, si diceva della importanza della FORMA, IL MOVIMENTO SI FISSA NELLA FORMA, che a sua volta CONTIENE IL MOVIMENTO, ma per prima cosa viene IL MOVIMENTO, che è considerato come un MOMENTO PRINCIPALE DELLA REALIZZAZIONE SCENICA DEL PENSIERO. «INFATTI SOLTANTO NEL MOVIMENTO E INSIEME AL MOVIMENTO NELL'ATTORE può NASCERE UNA EMOZIONE PRECISA e una PAROLA INTERIORMENTE MOTIVATA».

QUESTO SISTEMA basato su di un allenamento apre la strada a quel concetto di MOVIMENTO che è specifico nelle teorie della Biomeccanica, PENSIERO-MOVIMENTO / EMOZIONE-PAROLA, e che deve diventare la materia principale anche se si pensa di mettere in scena dei testi TRAGICI, come ANTIGONE.

Afferma MEJERCHOL'D: «Solo gli attori che conoscono il fascino dei movimenti



▲ "Le Cocu Magnifique" di Fernand Crommelynck, regia di V. Mejerchol'd, 1922

*saranno in grado di accostarsi alla tragedia».*

IL PROCESSO CREATIVO risulta da un insieme in perfetta sintonia ed equilibrio tra AZIONE FISICA e COMPONENTE EMOTIVA, quell'attore che agisce in CORPO-MENTE (TEORIA ESSENZIALE nella teoria riguardante l'attore del Maestro EUGENIO BARBA). MA quante teorie che anticipano la modernità caratterizzano il pensiero del maestro russo. Penso al concetto di DISTANZA ESTETICA che definisce come DISTANZA DAL PERSONAGGIO, IL DENUDEMENTO OBNAZENIE, «la distanza estetica tra l'attore ed il suo eroe permette di mettere nettamente e visibilmente in risalto la posizione dell'attore nei confronti del testo». VIENE MESSA IN DISCUSSIONE L'UNITÀ DEL PERSONAGGIO E DELLA IMMAGINE CHE PROPONE L'ATTORE, ed allora in qualche modo mi viene in mente un altro grande del '900, BERTOLT BRECHT. Ma ancora un concetto di modernità come quello della "TERZA ENTITÀ": nella apparizione di una immagine trasmessa da colui che AGISCE IN SCENA che è SEQUENZIALE A QUESTE INTUIZIONI e che PROPONE UNA FIGURA PARTICOLARE NELLA SUA APPARIZIONE SCENICA, che NON è L'ATTORE, e NON è IL PERSONAGGIO.

NEL mio intento non è intenzione di trasmettere un trattato che riguarda la Biomeccanica. Tutto questo fortunatamente è stato già tracciato e studiato; quello che mi interessa è portare l'attenzione sull'estrema modernità composta attraverso uno studio continuo di sperimen-

tazione CHE HA APERTO LA STRADA a teorie nuove riguardanti la SCENA, teorie che ancora agiscono nella modernità come sempre accade per le intuizioni e le idee che si trasformano in teorie apportate dai MAESTRI DELLA PRIMA E DELLA SECONDA GRANDE RIFORMA DEL '900. Come si affermava in un incontro di anni passati questa GRANDE RIFORMA continua ancora ad agire come UN FIUME SOTTERRANEO CHE ANCORA CI PARLA.

DOBBIAMO all'azione di un altro maestro, SERGEI M. EISENSTEIN che con ostinazione e coraggio dopo la fucilazione del suo maestro HA RACCOLTO una ESTESA ED IMPORTANTE DOCUMENTAZIONE: gli appunti delle LEZIONI E DEI DISCORSI, le annotazioni degli allievi, le note dei suoi collaboratori.

Termino con una frase spesso riportata di MEJERCHOL'D: «TUTTA LA BIOMECCANICA SI BASA SUL FATTO CHE SE SI MUOVE LA PUNTA DEL NASO SI MUOVE TUTTO IL CORPO».

UN TESTO che consiglio di avere nella biblioteca personale da cui derivano i miei studi e queste riflessioni, un piccolo prezioso testo ormai usurato con una copertina ormai improbabile: "1918. LEZIONI DI TEATRO DI VSEVOLOD MEJERCHOL'D", con la PREFAZIONE del Professor FAUSTO MALCOVATI – altro FOMENTATORE DI APPROFONDIMENTI PERSONALI E STUDI riguardo l'avventura di questo grande del teatro.

**FLAVIO CIPRIANI**

Direttore Centro Studi Nazionale UILT

DI LELLO CHIACCHIO

## L'attore nella tragedia attica del V secolo a.C.

**U**na delle teorie più diffuse sull'origine del teatro è quella che ne individua la genesi nel RITO e nel MITO. Il teatro nasce dal rito primitivo. Il mito e il rito sono tentativi di definizione della condizione umana e delle sue relazioni con il mondo circostante. Il rito nell'assenza di una lingua scritta, può essere utilizzato come mezzo di tradizioni e conoscenze e spesso è usato per celebrare una potenza soprannaturale, la vittoria in una guerra o in una battuta di caccia. Il rito diverte e procura piacere.

Nella *Poetica* di Aristotele, si afferma che la TRAGEDIA e la COMMEDIA erano inizialmente delle improvvisazioni nate dai cantori del *ditirambo* la prima e dai cantori dei *canti fallici* la seconda. In ogni caso la nascita della tragedia è associata al culto di DIONISO. Nel corso delle celebrazioni l'eccitazione sfociava in cerimonie orgiastiche, ed il furore mistico dei parteci-

panti li portava ad atti cruenti. In onore di Dioniso in Attica si tenevano quattro feste annuali: le *Dionisie rurali* (in dicembre), le *Lenee* (in gennaio), le *Antesterie* (in febbraio) e le *Dionisie cittadine* ad Atene (inizio primavera).

La nostra conoscenza della tragedia greca si basa quasi esclusivamente sulle opere di tre drammaturghi del V secolo a.C.: **Eschilo, Sofocle ed Euripide**. Le più antiche tragedie rimaste sono di Eschilo. I personaggi di Eschilo hanno dimensioni eroiche, e pertanto sono molto distanti dalla vita reale. Le sue tragedie spesso fanno appello ad una spettacolarità monumentale: utilizzando talvolta due cori. Sofocle, invece, riduce l'importanza del coro facendolo assumere il ruolo di spettatore più che attore e aggiunge un terzo attore. I personaggi di Euripide, invece, sembrano mettere in dubbio la validità dei valori tradizionali criticando spesso il senso di giustizia degli dei, che a volte appaiono come l'origine e la causa delle miserie umane.



In Grecia nel V sec. a.C. i primi attori sono stati gli stessi scrittori di teatro, impegnati fra l'altro anche nella vita politica. Ad alcuni attori professionisti furono affidate addirittura missioni diplomatiche, godendo di elevato prestigio sociale, ma verso la metà del V secolo l'*arconte* – colui che provvedeva al finanziamento della competizione, attraverso un *corego* o promotore – si era intromesso, scegliendo tre attori-divi, assegnandoli a sorte ai poeti stessi.

Gli **attori** nel teatro greco erano tre: il *protagonista*, il *deuteragonista* e il *tritagonista* che con opportuni cambiamenti di maschera e di costume si dividevano fra loro le relative parti. La **maschera** era fatta di lino, a volte di sughero o di legno. La maschera a cui erano attaccati i capelli, copriva tutta la testa o quasi: non si usavano parrucche separate.

Il prezzo della rappresentazione pare fosse lo stesso per qualunque ordine di posto, due oboli al giorno; ma, a partire dall'epoca di Pericle era la tesoreria dello Stato che pagava i posti per i cittadini. Le entrate andavano ad un imprenditore che stipulava un contratto di locazione con lo Stato per la manutenzione e la riparazione del teatro.

Non era un mestiere facile quello degli attori: non essendoci l'abitudine di utilizzarne più di tre per spettacolo (o al massimo quattro, con l'impiego di una comparsa che non apriva bocca, il cosiddetto *kofon prosopon*), dovevano interpretare due o tre parti maschili o femminili. Ad esempio, nelle *Baccanti* di Euripide, chi faceva il dio Dioniso doveva fare il vate Tiresia, e chi interpretava il re Penteo doveva poi interpretare Agave (ossia la madre che lo assassinerà); Cadmo, il Servo, il Primo Messaggero (e forse anche il Secondo Messaggero) saranno stati affidati al tritagonista. Nell'*Antigone* di Sofocle, lo stesso attore probabilmente recitò le parti di Antigone e di Emone; la parte di Ismene fu accoppiata con quella della guardia.

Gli autori per poter permettere ad un attore di uscire di scena per indossare vesti e parrucca di un altro personaggio erano bravi ad escogitare tecniche che permettevano il tempo necessario per il cambiamento. L'assenza di donne attrici non stupiva: era un fenomeno molto diffuso, così come nel Nō giapponese e nel teatro rinascimentale di corte (il primo contratto per un'attrice, Lucrezia Senese, è documentato in Italia a Roma il 10 ottobre del 1564). Ad Atene la donna, per tutto il secolo V, visse in condizioni di se-

miclausura, nel gineceo. Poco importava se nel teatro trionfavano le virtuose Alceste e Antigone o imperversavano le proterve Clitennestra, Medea, Fedra e così via. Né si faceva uso di ragazzi per simulare voci femminili, come nel teatro dell'epoca elisabettiana.

Un ruolo importante l'aveva il primo attore. Di lui solo si poteva dire che "recitava". Nel dramma, a lui solo spettava il premio per la recitazione.

Molta importanza si dava al modo di stare in scena e al modo di gesticolare. La vecchia generazione pare fosse piuttosto sobria e composta. Si cita spesso l'attore Polo, sia per la chiarezza e bellezza della voce sia per i movimenti del corpo e della mano. Plutarco lo definisce il più grande attore della sua età. Di Polo si ricorda che per meglio rendere la disperazione di Elettra che piange sulla (presunta) morte del fratello Oreste, recitò stringendo al petto l'urna che conteneva le ceneri di suo figlio scomparso da poco e sconvolse il pubblico per l'intensità della sua recitazione. A settanta anni fu in grado di interpretare otto tragedie in quattro giorni.

Ma forse il più valido attore del IV secolo fu Teodoro. Plutarco lo encomia perché meraviglioso nel far piangere e gemere gli spettatori e Aristotele lo loda perché sapeva recitare come si parla. Eliano, un erudito, riferisce che una volta recitò con tale sentimento la Merope di Euripide da indurre al pianto Alessandro, il crudele tiranno di Fere. Di Teodoro conosciamo anche i suoi capricci divistici: non consentiva a nessuno di entrare in scena prima di lui. Il che comportava probabilmente il cambiamento del copione. Nella nuova generazione di attori, si ricorda spesso Callipide per il suo modo eccessivo di gesticolare; tanto che Minnisco, attore già caro a Eschilo, lo insultava chiamandolo «scimmia»; il re Agesilao, lo definì un buffone di piazza perché si agitava molto. Ma spesso l'attore dal disprezzo passava all'essere elogiato. Nel 427 riportò ben cinque trionfi alle Lenee. Senofonte nel *Simposio* dice che sapeva strappare le lacrime all'uditorio.

Dei tre grandi tragici recitarono solo Eschilo e Sofocle. Aristofane recitò da giovane nelle sue commedie, prima di passare a dirigerle. Sofocle scriveva i suoi pezzi tenendo conto delle speciali doti dei suoi attori; Euripide si sospettava avesse a disposizione molti giovani validissimi per le parti femminili, visti il numero delle sue eroine. All'attore greco era richiesta chiarezza e accuratezza di

dizione, finezza nel timbro, capacità di adeguarsi al personaggio e ai suoi stati d'animo. L'attore greco doveva essere in grado di cambiare voce con la stessa facilità con cui cambiava la maschera, trasformandosi da giovane in vecchio, da uomo in donna.

Gli attori manipolavano anche i testi, trasponevano versi, li semplificavano o rendevano più carica una battuta, più esplicito un particolare così come fu per Fedra quando al posto dei vv. 691-692 che recitano «*ma lui è capace di andare dal padre e accusare me... di riempire tutto il mondo dei suoi infami discorsi*» qualcuno li rinforzò in questo modo: «*è capace di denunziarmi a suo padre, di raccontare la disgrazia a Pitteo, di riempire tutto il mondo dei suoi infami discorsi*».

L'amore per l'enfasi aveva indotto a mettere un parente in più nella lamentazione. Alla libertà che gli attori si prendevano l'oratore Licurgo cercò di porre freno nel 330 a.C. Egli fece emanare una legge che prevedeva un'edizione ufficiale dei tragici da conservarsi nel pubblico archivio e a cui gli attori dovevano attenersi.

**LELLO CHIACCHIO**

#### BIBLIOGRAFIA:

- Oscar G. Brockett**, *Storia del Teatro – Saggi*, Marsilio  
**H.C. Baldry**, *I Greci a teatro*, Editori Laterza  
**Umberto Albini**, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti



▲ **Dioniso** seduto che tende un *kantharos*. Interno da un piatto attico a figure nere ca. 520-500 a.C. da Vulci, British Museum

DI DANIELA ARIANO

## OGGI PARLIAMO DI DONNE

**P**rima di iniziare a scrivere questo articolo, sono entrata nella cartella del mio PC dedicata a *SCENA* e ho scoperto che non scrivo qui da più di un anno. Incredibile come passa il tempo. E anche l'articolo è dormiente da non so quanti mesi.

Quando ho iniziato a pensarlo, eravamo ancora in epoca Covid... ve lo ricordate il Covid? No, lo chiedo perché da un po' di tempo sembra che quei giorni non siano mai avvenuti. Siamo tutti dei dormiglioni alla Woody Allen che si risvegliano nel 2024. Tutto finito, tutto dimenticato. Del resto la vita va avanti, ma ogni tanto tornare un po' indietro non fa male. I ricordi servono, sono importanti.

Ebbene, nei miei ricordi di quei giorni c'è una mangiata bulimica di serie televisive e di film, da *Downton Abbey* a *The Kingdom*, da *La fantastica signora Maisel* a *The Terror*, da *One Mississippi* a *Carnival Row*, da *Taken* a *Orgoglio e pregiudizio*. Insomma, una vera e propria indigestione di racconti, perché io odio le serie inutili e ripetitive. Io cerco una storia, una trama e dei personaggi che siano interessanti e credibili, o perlomeno incredibili.

Ebbene, in questo carosello televisivo, mi sono imbattuta in un lunghissimo metraggio, crudo e nudo, che racconta la storia delle donne nel loro periodo di svolta, ossia tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento: *Good Girls Revolt*.

Siamo in America, a New York, nella redazione di un settimanale dove gli uomini scrivono sfruttando il lavoro delle colleghe, firmano tutti gli articoli, anche quelli delle colleghe, e prendono paghe il triplo più alte.

C'è una scena, per esempio, in cui direttore e redattori devono decidere quali foto inserire in un articolo dedicato ai movimenti femministi in America. Ed ecco che, al posto dei volti veri della rivoluzione che risulterebbero poco "attraenti" per il pubblico di lettori (con la i), spuntano foto di donnine nude, infiocchettate da battutine da maschiaccio. E dietro ci sono le colleghe a fare da corolla, sconcertate, ma senza il coraggio di protestare per non perdere lo straccio di posto di lavoro.

Be', questa scena mi ha riportato alla memoria un'esperienza analoga vissuta diversi anni fa, sul set di uno dei pochi film a cui ho partecipato come autrice. Eravamo già nel futuro, negli anni Duemila, e io ero una giovane e veramente inesperta sceneggiatrice. Un pomeriggio, durante una pausa dalle riprese, mi sono ritrovata alle spalle della schiera dei maschiocetti – regista, attori, produttori, direttore della fotografia, fonico, ecc. – intenti a valutare amabilmente le "grazie" delle attrici (loro colleghe nel film), fantasticando sui loro desideri sessuali, su chi ce le aveva più grandi o più sode. Oggi li avrei fatti neri, ma allora strinsi la mia sceneggiatura al petto e uscii dalla stanza. Il disgusto ancora me lo porto dietro.



### Il cervello delle donne ostaggio degli uomini

Guarda caso, *Good Girls Revolt* è stata cancellata dopo una sola stagione. Cancellata da un maschio. Era bella, era interessante, gli attori erano bravi e le attrici aprivano una finestra su un mondo, quello maschile, che da secoli tiene il cervello delle donne in ostaggio. Inoltre, era una storia vera, basata su fatti realmente accaduti. Ma la serie non c'è più, congelata nell'atto primario di una battaglia appena iniziata. E parliamo di otto anni fa, non dell'epoca vittoriana.

E allora, mi vengono in mente, in ordine sparso, Leonard Woolf, marito di Virginia, che non solo riuscì a trasformare la moglie in una gallina dalle uova d'oro usandola come traino per la sua casa editrice, ma, dopo la tragica morte della moglie, fece sparire tutti gli scritti che a suo parere potevano risultare compromettenti. Per lui sicuramente.



O i fratelli di Jane Austen, tanto preoccupati della rispettabilità della sorella deceduta nel 1817, da distruggerne scritti e carteggi; mentre il nipote, nella biografia pubblicata cinquant'anni dopo, si premurò di descrivere la zia come una *desperate housewife* dedita per hobby alla scrittura.

O ancora, il reverendo Arthur Bell Nicholls che, alla morte della consorte Charlotte Brontë di cui aveva ereditato le *royalties* dei libri, distrusse i ritratti della moglie e ne occultò le lettere, accanendosi soprattutto contro la biografia, nell'insano proposito di snaturare l'identità reale della donna a favore di un'immagine inautentica e angelicata come pretendeva la sua indole di prelado intransigente. Senza contare che un po' tutte queste autrici, per vedersi pubblicate, dovettero nascondersi dietro l'identità fittizia di un uomo. Tranne la Woolf, che pubblicò per santa intercessione del marito, il quale, diciamolo pure, come scrittore e editor non valeva un tubo. Ed erano tutte donne forti. Infatti, per intentare lo scempio, i loro maschi dovettero aspettare che la morte se le portasse via.

Da noi, in Italia, le donne iniziano a farsi strada come scrittrici alla fine dell'Ottocento con grande grandissima fatica e, all'alba del fascismo, cominciano a lavorare anche come traduttrici.

Lavinia Mazzucchetti alla Mondadori è molto stimata da Thomas Mann. È lei che traduce le opere dell'autore tedesco, il quale nei suoi carteggi, nonostante Lavinia sia germanista all'Università di Milano, si rivolge a lei chiamandola "signorina", alla stregua di un posteggiatore qualsiasi. A tutt'oggi, se sei

un uomo, quelli dei garage romani ti chiamano dottore, ma se sei donna al massimo ti chiamano signora: «*Dotto', je sposto l'auto? A signo', guardi che li nun ce po' sta!*».

Lucia Rodocanachi, invece, apparteneva al gruppo delle traduttrici segrete della prestigiosa Einaudi. Lei traduceva, ma firmavano Vittorini, Gadda, Montale. Una "negra", insomma, come si dice in gergo (oggi ci chiamano *ghostwriter*, che fa più fico) al servizio dei maschietti titolati. Stiamo parlando degli anni Cinquanta del Novecento, non dell'anno Mille.

## Il gioco delle parti

E oggi?

Oggi siamo ancora in guerra, e forse lo saremo sempre.

Per quello che vedo, che sento e che provo, la strada è ancora lunga. Sfido qualsiasi donna in questi lunghi anni di emancipazione femminile con marito, figli e genitori materialmente a carico, a essere riuscita a lavorare senza affacciarsi sul baratro di un esaurimento nervoso, oppure rinunciando a sogni e carriera. Con i mariti/compagni da una parte che dal cellulare gridano: «*Ora non posso, sto lavorando*».

E voi, che state lavorando quanto e più di loro, costrette a mollare la vostra postazione per riprendere il piccolo all'asilo, portare la nonna dal dottore, preparare pranzi, cene e colazioni, fare la fila alla cassa del supermercato... e via dicendo. Ma loro stanno lavorando, signore! Voi invece giocate, come Jane Austen. Salvo poi contribuire economicamente al ménage familiare, altrimenti verrete sgridate dal giudice di turno quando intenterete la causa di separazione. «*Ma lei, signora, perché non ha voluto lavorare?*»... Vi chiederà con fare inquisitorio, e voi vi sentirete ingannate per l'ennesima volta.

Sì, sì, certo... lo Stato, le infrastrutture che non ci sono, *bla bla bla*. La verità è che viviamo da sempre in un mondo impostato secondo un'ottica maschile, e se il genere femminile continua a fare da corolla e mai da stelo, non ne usciremo vive. Nel vero senso della parola.

Come diceva Napoleone Bonaparte: «*In guerra, come nella vita, è la mossa che non fai a definire l'esito della battaglia*». Quindi, mai toglierci elmo e scudo conquistati con tanta fatica e andiamo avanti. Altrimenti rischiamo di trovarci come mille anni fa, col cervello infilato dentro una cintura di castità mentale la cui chiave è nelle mani dell'altra metà del cielo, o dell'inferno.

### LINK UTILI:

Per vedere la prima e unica stagione di *GOOD GIRLS REVOLT*  
<https://www.primevideo.com/-/it/detail/Good-Girls-Revolt/0KZX4TX2SNNAV62MKNCCHY7OT9>

### LIBRI PER APPROFONDIRE:

- Sandra Petrigiani**, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2022
- Nadia Fusini**, *Possiedo la mia anima*, Feltrinelli, Milano 2021
- Simone de Beauvoir**, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2016
- Virginia Woolf**, *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 2014
- Virginia Woolf**, *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano 2013
- Claudia Fusani**, *Mille Mariù. Vita di Irene Brin*, Castelvecchi Editore, Roma 2012

### DANIELA ARIANO



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

▼ **Silvestro Castellana**  
insieme a **Pinuccio Bellone**  
e in alcuni momenti  
della sua lunga attività artistica

# L'INTERVISTA

DI PINUCCIO BELLONE

## IL TEATRO FA 90

### L'INCONTRO CON SILVESTRO CASTELLANA



**Innanzitutto grazie per questa chiacchierata che vorrei iniziare, a beneficio di chi non ha il privilegio di conoscerti personalmente, con la tua carta d'identità personale.**

*Sono Silvestro Castellana, nato ad Alessandria il 13 aprile 1934. Nel 1963 ho sposato una grande donna, Maria, maestra elementare che svolgeva il suo lavoro con una passione e una dedizione unica. Anche lei, come me, appassionata di teatro ed era anche un'ottima attrice e drammaturga. Ha scritto diversi testi teatrali molto interessanti. Ho tre figli, Chiara, Giovanni e Federica e tre nipoti, Fabio, Elisa e Elena.*

**Hai iniziato giovanissimo a calcare il palcoscenico, esattamente 84 anni fa, che ricordo hai di quel momento?**

*La mia prima volta... era il 1940, avevo sei anni. Fu un colpo di fulmine, il «primo amore che non si scorda mai». Nel palazzo dove abitavo, ad Alessandria, c'era un Capitano in pensione che si diletta a scrivere testi teatrali. Ci propose di metterne in scena uno nel cortile dello stabile. Era la storia di un ragazzo maltrattato che si ubriacava e quindi veniva emarginato. Sarebbe poi stata una sua coetanea ad aiutarlo ad uscire da quel tunnel, soprattutto convincendo gli amici che il protagonista, ruolo che ricoprivo,*

*aveva bisogno di solidarietà e di amicizia. Ancora oggi se penso a quella esperienza e chiudo gli occhi, mi rivedo con una bottiglia in mano mentre parlo come un ubriaco.*

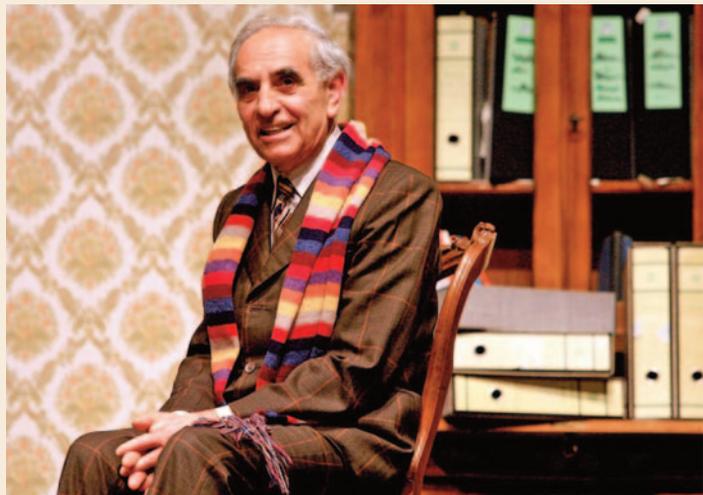
**Quale risonanza ebbe la tua interpretazione?**

*Accadde che l'autore del testo aveva, probabilmente, qualche aggancio con l'E.I.A.R., l'Ente radiofonico di Stato di allora, perché, qualche tempo dopo, al termine di un giornale radio la voce del cronista dell'epoca dette la notizia: «I bambini di spalto Gamondio di Alessandria hanno realizzato uno spettacolo devolvendo l'incasso di 27 lire al fondo per gli orfani dei caduti in Africa».*

**Scusa se sorrido, ma 27 lire d'incasso, il cronista dell'E.I.A.R... mi stai raccontando qualcosa di veramente straordinario! E da quel momento il «morbo teatral» non ha avuto cura alcuna...**

*No, anche perché ci fu un seguito altrettanto importante. Avevo 11 anni, era il 1945 e con la regia di Massimo Scaglione, che nel tempo avrebbe firmato la regia di importanti sceneggiature radiofoniche alla RAI di Torino ed alla TV di Stato, nel teatro comunale di Moncalvo, vicino ad Asti interpretai la parte di Leoncino, garzone di caffè nel "Ventaglio" di Goldoni, e dal quel momento "non sono più riuscito a smettere".*

**L**o incontro una domenica pomeriggio in un piccolo, ma grandissimo, teatro della Langa cuneese. È ospite di un altro mostro sacro del nostro tessuto teatrale amatoriale, l'amico Oscar Barile, che io amo definire il recordman delle repliche con oltre 2500 rappresentazioni delle sue messe in scena. Ha un sorriso chiaro, aperto, sincero che ti avvolge come una calda coperta e che ti invoglia, fin da subito, a relazionarti con cordialità ma con la dovuta e doverosa deferenza che si deve ad un ragazzino di 90 anni che sta per salire, l'ennesima volta, su un palcoscenico.





**Casa Castellana: si pranza e si cena a «pane e teatro», figli e nipoti ti affiancano in questa avventura...**

*Uno dei punti fermi della mia vita è la famiglia che deve sempre avere la precedenza su tutto, anche sulle nostre passioni e i nostri hobby. Quando hai la fortuna che ho io di avere il teatro come passione condivisa è davvero bellissimo. È una fonte inesauribile di dialogo, di stimolo reciproco, di condivisione di momenti, di emozioni antiche e, a volte, esaltanti. Devo ammettere che moglie, figli e nipoti mi hanno dato e ancora mi danno grandi soddisfazioni sia in ambito familiare che sulle scene.*

**Leggendo l'atto costitutivo della nostra UILT PIEMONTE il tuo nome compare tra i Fondatori. Cosa vi spinse a fare questo passo e quale era la situazione a quel tempo del Teatro amatoriale in Piemonte?**

*Ebbi modo di raccontarlo in un'assemblea nazionale. Conobbi la UILT tramite Ennio Dollfus, attore e regista alessandrino che era tra i pochi fondatori della nostra Associazione. Il primo impatto con la UILT a livello nazionale fu ad Ariccia, in un momento drammatico. Il presidente della UILT (NdR Guido Fabbri, presidente UILT 1968-1990) era morto improvvisamente d'infarto, lasciando la famiglia in gravi difficoltà perché, confidando su un contributo di ottanta milioni di lire dal Ministero dello Spettacolo, contributo che non arrivò mai, aveva promesso finanziamenti ai soci che avessero organizzato rassegne teatrali, ipotecando la sua casa per poter disporre di liquidità.*

**E come andò a finire?**

*Si decise che le compagnie che aspettavano i finanziamenti promessi vi avrebbero rinunciato, noi non ottenemmo i 2.850.000 già promessi e che tutte le*

*altre, nel limite delle loro possibilità, avrebbero dato un loro contributo di solidarietà. Bene, quella esperienza, per me e i miei amici, fu fondamentale. Pensammo che un luogo nel quale prima dei soldi, del teatro, degli spettatori c'erano le persone e i loro problemi era il posto giusto per noi.*

**E in Piemonte?**

*La costituzione in ente territoriale in Piemonte avvenne in un momento particolarmente difficile. In una riunione che si svolse a Novi Ligure (AL) ci ritrovammo in sette, tutti gli altri avevano abbandonato la barca. Fu una bellissima riunione, eravamo pochi, ma tutti convinti che una associazione come la UILT non poteva sparire dal Piemonte e che occorreva uno sforzo da parte di tutti per farla ripartire. Io accettai di entrare nel consiglio direttivo dove incontrai persone meravigliose con le quali fu facile stringere un'amicizia. Da quel momento, con il contributo fattivo di tutti, con l'arrivo di nuove persone e nuove idee, le sette compagnie di quel giorno a Novi Ligure oggi sono diventate più di cento.*

**Da allora cosa è cambiato?**

*Sono cambiate le persone, sono cambiate le Compagnie, per certi versi anche il modo di far teatro è cambiato ma continuo fortemente e convintamente ad essere uomo UILT perché lo spirito è rimasto quello iniziale. Persone che amano fare teatro ma con sempre, al primo posto, «la persona».*

**Una carriera teatrale così longeva ti ha dato modo di conoscere e frequentare tantissime persone. Riesci a citarne tre che hanno lasciato un segno in questo tuo lunghissimo percorso?**

*Con questa domanda mi fai esplodere davanti agli occhi un caleidoscopio di volti, di persone semplici e importanti, diventa davvero esercizio difficile sceglierne solo tre.*

**Lo immagino ma ti chiedo ugualmente: la prima?**

*Ennio Dollfus, un attore professionista che dopo aver fatto parte di importanti compagnie teatrali, essere stato il direttore artistico del Teatro Civico dell'Aquila, venne assunto dal Comune di Alessandria diventando l'anima della vita culturale della nostra città. Quando decisi di dar vita a TEATRO INSIEME, per prima cosa aprii una scuola di recitazione chiamando Ennio a dirigerla. Furono quattro anni estremamente positivi; gli allievi crescevano come numero e capacità. Purtroppo un cancro a una spalla ce l'ha portato via troppo presto, ma*

*l'impronta dei suoi insegnamenti sono presenti e illuminanti ancora oggi.*

**La seconda?**

*Un detenuto. Ci venne richiesto di rappresentare, presso il Carcere Don Soria di Alessandria, "Processo a Gesù" di Diego Fabbri. Avevo istruito quel detenuto a manovrare un faro cerca persone che illuminasse gli attori che recitavano in mezzo al pubblico, ruolo che svolse in modo impeccabile; terminato lo spettacolo lo chiamai vicino a me in palcoscenico perché ricevesse, anche lui, gli applausi che furono calorosi e prolungati. Sul palco mi disse: «Vedi, io devo scontare ancora vent'anni di pena e se pensassi di dover stare ancora qui vent'anni a guardare solo quelle facce lì impazzirei, ma se verrete ancora a trovarci, e ci darete ancora le emozioni che ci avete dato oggi questi anni passeranno in fretta». Da quel giorno non abbiamo più perso occasioni per portare il Teatro all'interno del carcere.*

**Chiudiamo con la terza.**

*Erri de Luca. Il 5 maggio 2007 mettemmo in scena, con la regia dell'amico Adriano Pellegrin di Venaria (Torino), "L'ultimo viaggio di Sindbad". Seduto in platea c'era Erri de Luca. Finito lo spettacolo lo scrittore venne da noi e ci disse: «Questo testo l'ho scritto io, lo so a memoria, eppure mi sono emozionato, chissà il pubblico!». Poi prendendo in braccio il mio nipotino Fabio che aveva quattro anni ed aveva ricoperto il ruolo di clandestino nello spettacolo, ridendo disse: «Con un capitano così nella ciurma ci vengo anch'io». Nell'incontro che ebbe con il pubblico a spettacolo finito a un signore che gli chiese una sua impressione sullo spettacolo appena rappresentato, rispose: «Io non vado mai a vedere gli spettacoli che scrivo perché non mi piace vedere come vengono ma-*



nipolati. Oggi sono venuto e sono contento. È come quando uno va in un museo per vedere un'opera importante. Quell'opera la conosce, ne ha già visto delle riproduzioni, ma quando si trova davanti all'originale prova un'emozione particolare. È quello che è capitato a me oggi grazie alla passione, la forza, la poetica che gli attori hanno messo nella recitazione». Per chi ha avuto la fortuna di incontrare Erri de Luca sa che non è il tipo da fare complimenti non sentiti... Posso farti io una domanda?

**Ma ci mancherebbe, certamente!**

*Posso aggiungere una quarta persona?*

**Non me lo dovevi nemmeno chiedere. Spara!**

*Marcello Mastroianni: lui sul palco e io in platea a due metri di distanza. Indimenticabili i suoi occhi lucidi, velati dalle lacrime, fissi nei miei. Quando disse: «Vorrei morire a Natale...», sembrò non interpretare un personaggio, ma parlare di se stesso, e mi è talmente entrato nel cuore e nell'anima che ogni volta che salgo su un palco per interpretare "Le ultime lune" di Furio Bordon – l'ultima sua fatica prima di morire – rivolgo sempre un pensiero a questo magnifico artista.*

**Quindi devi a Mastroianni la decisione di portare in scena il meraviglioso testo di Furio Bordon, "Le ultime lune"**

*Era una domenica di ottobre del 1996. Maria e io andammo a Reggio Emilia nella speranza di vedere "Le ultime lune" con Marcello Mastroianni. Sapevamo che ci sarebbe stato il tutto esaurito, ma confidammo in una rinuncia dell'ultimo minuto. La nostra speranza fu premiata perché gli organizzatori aggiunsero una fila di poltroncine davanti alla prima fila della platea. In questo modo potemmo goderci lo spettacolo quasi a tu per tu con gli attori. Nel lungo monologo del secondo atto Marcello veniva sovente in prosenio e sembrava che parlasse con noi. Quando i suoi occhi si fissarono sui miei provai un'emozione che non so descrivere. Tornammo a casa affascinati da quello spettacolo e mia moglie disse che avremmo dovuto metterlo in scena anche noi, idea che mi spaventò molto non ritenendo di esserne all'altezza viste le difficoltà che il testo contiene. Nel 1998 a Maria venne diagnosticato un tumore e da quel momento cominciò una battaglia che con alterne vicende durò per vent'anni. Furono anni difficili, ma anche fecondi come famiglia e come teatro. Ogni tanto il discorso "Le ultime lune" riaffiorava, ma continuava a rimanere nel cassetto. Il 13 aprile 2018, due giorni prima di la-*

*sciarsi, Maria mi espresse tutti i suoi ultimi desideri e li concluse dicendo: Mi raccomando, dovete continuare a fare teatro, è un mezzo culturale troppo importante, e dovete mettere in scena "Le ultime lune". Pochi mesi dopo passai la copione a Chiara e a Giovanni e fissai la data della prima prova. Devo aggiungere che aveva ragione Maria: pochi testi ci hanno dato le soddisfazioni che ci sta dando questo.*

Ci fermiamo solo pochi secondi, pochi ma intensi secondi, per riprenderci dall'emozione fortissima che, inevitabilmente, ci ha colto e non poteva essere diversamente...

**Silvestro, il tuo sogno nel cassetto c'è ancora?**

*In tanti anni di attività teatrale ho affrontato autori impegnativi come Goldoni, Diego Fabbri, Thornton Wilder, Paul Claudel, Luigi Lunari, Eduardo de Filippo e altri; mi manca un Pirandello. Si era ventilata la messa in scena di "Così è se vi pare" ma poi non se n'è fatto nulla. Avendo superato i 90 anni penso che rimarrà un sogno nel cassetto.*

**Hai prodotto, realizzato, diretto ed interpretato spettacoli, ma hai anche gestito strutture teatrali e coordinato direttamente l'organizzazione di stagioni ed eventi nel corso di parecchi decenni. Dopo tutti questi anni com'è la situazione attuale dal tuo osservatorio?**

*La pandemia è stata uno spartiacque dal quale non si può prescindere. Dopo il 2021 il pubblico ha fatto fatica a riprendere l'abitudine a uscire di casa la sera per andare al cinema o a teatro. Ultimamente le cose stanno decisamente migliorando. La gente è tornata a teatro non soltanto per assistere a spettacoli spensierati, che facciano solo ridere, ma gradisce anche tematiche serie che aiutano a pensare; e non va solo se si esibisce la Compagnia di casa. Ti posso assicurare che la vostra replica in Alessandria di "Nel nome del Padre" lo ha ampiamente dimostrato; il pubblico numeroso e partecipe, al termine ha applaudito a lungo, emozionato e convinto pur in presenza di uno spettacolo serio e impegnato.*

**Siamo inevitabilmente in chiusura per cui ti chiedo, oltre ai canonici saluti ai lettori di SCENA ed al mondo UILT, di terminare questo incontro con una frase che ti è particolarmente cara tratta da uno dei tanti testi che hai portato in scena e che ti ha colpito ed accompagnato in tutti questi anni.**

*Da quando mia moglie mi ha lasciato c'è una frase tratta da "L'ultimo viaggio di*



*Sindbad" di Erri de Luca che mi accompagna quotidianamente. Sindbad parlando della moglie che ha perduto dice «Mi piace salire in collina quando piove. Mi piace da matti inzarparci di pioggia insieme». Concedimi ancora qualche secondo perché vorrei condividere, con chi legge queste righe, una parola che non è tratta da un testo teatrale, ma è uscita dal cuore di uno spettatore. La parola è un semplice «grazie» e risale a molto tempo fa. Avevo sedici anni, doveti subire una lunga degenza nel reparto di ortopedia dell'ospedale di Alessandria, un camerone che ospitava ventisette letti. Quando incominciai a riprendermi ed ero in grado di alzarmi pensai che avrei potuto sollevare quella cappa di dolore realizzando qualche spettacolino e così, con la complicità di un'infermiera, per alcune sere recitavo delle poesie, dei monologhi, facevo dei giochi di prestigio che avevo imparato all'oratorio. L'applauso più gratificante arrivava il mattino dopo. Tutti mi chiamavano e mi volevano vicino al loro letto e la prima cosa che mi dicevano era: «Grazie». Io avevo fatto una cosa che mi piaceva fare, ma loro l'avevano vista come un dono da ricambiare almeno con un «Grazie». Da allora quella parola l'ho sempre con me e la dico di cuore a chi mi ha dato questa opportunità di parlare di Teatro e non solo e a chi avrà avuto la pazienza di leggere questa lunga intervista.*

SILVESTRO CASTELLANA, classe 1934, un attore, un maestro, un nonno, un padre, un marito, ma sopra ogni cosa, UN UOMO, UN UOMO PERBENE!

Siamo tutti noi a doverti rivolgere il nostro più sentito «GRAZIE», per quanto ci hai raccontato ma soprattutto perché tu incarni a 360° il vero spirito UILT che nel tuo specifico caso potrebbe benissimo significare *Uomo Inossidabile Libero Teatrante*. Grazie, caro Silvestro!

**PINUCCIO BELLONE**

# UNA SERATA A TEATRO: "GLI ALTRI"

ROMA, TEATRO TOR BELLA MONACA • RASSEGNA UILT LAZIO LIBERO TEATRO IN UN TEATRO LIBERO

"Gli Altri" di Paolo Ascagni, Francesca Rizzi e Danio Belloni  
Compagnia QU.EM. quinteamento di Cremona. Regia di Francesca Rizzi



**G**LI ALTRI SIAMO NOI – diceva, ormai anni fa, Umberto Tozzi. Il celebre brano musicale ci ammoniva esponendo che non possiamo scaricare le nostre responsabilità su una impersonale moltitudine di cui il nostro comportamento è però parte integrante. La Compagnia QU.EM. di Cremona ci sottopone invece il problema da un'altra angolazione.

Il lavoro teatrale va in scena al **Teatro Tor Bella Monaca** all'interno della Rassegna "Libero Teatro in un Teatro Libero" curata da Stefania Zuccari per la UILT LAZIO. Ma al momento di fare il biglietto non ne sono ancora conscio di questa alternativa angolazione.

Ho accettato titubante, come sempre. Temo di vedere un lavoro sciatto, di beccera drammaturgia, mal interpretato e mal diretto. Sarà superbia (ammetto candidamente), ma mi muovo da casa con molte riserve, tutte pesanti.

Cosa mi convince ad accendere il motore e partire?

La possibilità di conoscere di persona il presidente nazionale, Paolo Ascagni; so che ha avuto parole di stima nei miei confronti e voglio stringergli la mano.

Il fatto che sia autore del lavoro e quindi di scoprire la sua dimensione di drammaturgo che non conoscevo e che me lo fa vicino.

La possibilità di socializzare un poco, che ad un gufo come me, male non fa.

Necessariamente nell'ordine.

Leggo la locandina. Due attori (oltre la presenza solo in video di Paolo). Uno di essi è la regista. Faccio le considerazioni nella sala, prima di entrare: trovo strano che l'autore non diriga lo spettacolo, ma può essere una risorsa, se ti metti in buone mani. Vedremo.

Entriamo in teatro e sento i soliti raccapriccianti commenti, indegni di gente di spettacolo: «*speramo che se ride...*» (che gli amici cremonesi della Compagnia QU.EM. ci perdonino per lo scadere dialettale). Vorrei girarmi e ripetere ancora che non esiste Teatro comico o drammatico, ma solo teatro bello o brutto, ma mi tengo chiusi tutti i pensieri e resto insolitamente impassibile. Un giorno faremo un convegno con l'aiuto dell'amico Ermanno Gioacchini, vice presidente, e svilupperemo la questione della necessità del riso in teatro. Lo intollereremo "paralipomeni di una messa in scena". Ma non divaghiamo.

**GLI ALTRI** è invece una piacevole sorpresa. E non solo per le mie basse aspettative. La Compagnia QU.EM. celebra il racconto e l'anima di tutti gli ALTRI, messi a duro confronto con la moltitudine che non tollera la presenza e l'esistenza di chi non è conformato ad essa. È una carrellata di immagini, di musica e di mimo, dove storia e dialoghi sono pressoché inesistenti. Una sorta di *Tableau Vivant*, in movimento appunto, cara a certe attitudini patrizie di fine Ottocento, in voga qui nella capitale.

Mentre scorrono i primi minuti io mi immagino una mal sopita disperazione di Francesca Rizzi che deve aver avuto un canovaccio, un'indicazione sull'idea di base senza la possibilità di appoggiarsi ad una descrizione di eventi o ad un riferimento recitativo. E deve, ciononostante, costruire uno spettacolo. Poi col passare dei minuti, peraltro felicemente scanditi e segnalati da un orologio che ci ricorda come il tempo in realtà non sia capace di modificare nessuna bruttura sociale, mi accorgo che questa che sarebbe una carenza, è in realtà una risorsa descrittiva. La Rizzi mette in campo tutta la sua consumata abilità per rendere efficaci drammaturgicamente le intuizioni dell'autore e ne esce una messa in scena pregevolissima, pur priva di alcun riferimento scenografico, ma sorretta da proiezioni video inquiete come il loro significato, e musiche penetranti.

**GLI ALTRI** sarebbero quindi le vittime di un mondo programmaticamente votato a cancellare e mortificare, scientemente, tutti coloro che non si adeguano ad un vivere codificato e pre-determinato. Una sorta di cernita su base etnica, religiosa, sociale, culturale e di gusti. Un'ardimentosa metafora per spiegare tutte le ingiustizie, le guerre, gli stermini, i razzismi e le violenze che si avvicendano da secoli.

Qualcosa di profondamente diverso da ciò che Umberto Tozzi aveva profetizzato nel suo brano.

La tesi è spericolata, certo, ma serve a riflettere sul perché due individui nati nemmeno a tanti chilometri di distanza tra loro, abbiano un destino decisamente diverso, senza alcun merito *ab origine* e che sia dato loro o una grande opportunità, o una sorte miseranda a seconda del luogo ove cresceranno o della comunità che li accoglierà.

Le immagini si accavallano, sapientemente assecondate dai due attori che mimano il susseguirsi delle scene: la stessa Francesca e l'ottimo Danio Belloni.

Pubblico assai attento resta paralizzato a cogliere la dimensione immaginifica di questo lavoro che ha già il pregio di essere inusuale e di mettere la conoscenza di tecnica ed intuizione artistica a servizio di un valore teatrale. Qualcosa che non si trova troppo spesso in giro. Silenzio grasso, da tagliarsi col coltello che si rompe alla fine quando hai la percezione che lo spettacolo è finito e puoi lanciarti in un liberatorio applauso, che nessuno ha il coraggio di provocare prima, perché quel rumore romperebbe l'atmosfera di profonda concentrazione che si è creata. Ed è indispensabile non perdere anche una stilla del succo che ci viene offerto.

Alla fine si capisce tutto. I dialoghi non detti, la storia non raccontata, la scenografia che non c'è.

Bravi. Tutti e tre. Una bella serata di teatro.

Sarà banale, ma QU.EM. batte Umberto.

Punteggio largo ma non pervenuto.

CARLO SELMI

A CURA DI ERMANNIO GIOACCHINI

Area 77 – Progetto “Teatro di Ricerca e Sperimentale”

## TEATRO DI RICERCA E RICERCA SOCIALE

Progetto Teatro di Ricerca e Sperimentale UILT  
CORSO DI TEATRO DI RICERCA E RICERCA SOCIALE

WEBINAR 2 APRILE 2024: "Sull'Arte in Carcere", Fabio Cavalli



Sarah Martin (1791-1843) prigioniera inglese visita la lettura ai prigionieri Foto stock - Alamy

ERMANNIO GIOACCHINI

## Dalle Arti Terapie al Teatro Terapeutico

## INTRODUZIONE

L'attore che si affaccia sul palco o si pone al centro di un circolo di persone e introduce una sua performance, individuale/grupppale davanti a degli spettatori o sia specificamente interattiva con il pubblico, è una persona che sta dicendo: «... ora, qui, parliamo un po' di noi!». Parafrasando una sessione di psicodramma, immaginiamo un teatro "totale", che sia composto da attori e spettatori: ecco, è come se, nel *setting* fantastico che tutti condividono in questa situazione, attraverso le percezioni ed elaborazioni grupppali (la cultura referente), gli interpreti designati richiedessero l'intervento di *io-auxiliari* al pubblico, per la messa in scena di una "storia comune": quello è lo "spettacolo"!

Dialogo, cambiamento, questa la "rivoluzione" che il teatro professa (per missione, sempre "dissidente"), sino a potersi trasformare esso stesso in "arte della cura", perché depositario di storia, indagine, riflessione e prospettiva, in tutti i momenti della sua realizzazione (drammaturgia, recitazione, spettacolo), realizzando quindi una costante moto di ricerca. In questi brevi succinti passaggi si è realizzata da sempre la storia del "teatro".

## 1 ▶ Teatro come addestramento a credere

Una delle più difficili abilità in gioco nel mestiere di crescere, da una certa età in poi, come anche nel mestiere dell'attore, è costituita da quello che personalmente io designo come "l'addestramento a credere"; intendo dire, a sostenere la propria parte nella vita e sulla scena, corredati di una efficace fiducia nelle proprie possibilità e in tutte le altre abilità necessarie ad una costante performance trasformativa. Un percorso teatrale, che sia professionale o amatoriale poco importa, è quindi straordinario in questa funzione che è rivelatrice del nostro rapporto con il mondo.

Il nostro "coach" interno o individuato fuori di noi deve essere capace di non farci arrivare sempre ultimi nella gara, ma anche di non farci schiantare troppo veloci alla prima curva di un circuito impegnativo, di non crederci supereroi per dimostrare qualcosa. Ma quanti poi di noi iniziano un qualsiasi percorso con l'occhio a questo delicato equilibrio che chiama in causa l'Ideale del Sé, dentro le aspirazioni, le ambizioni, i conflitti e le resistenze?



L'abilità a credere è una disposizione della mente in cognizione e affetti, a cui possono concorrere certamente corredo genetico, ambiente familiare, relazioni sociali, ma che prima o poi ci troverà comunque a confrontarci soli con noi stessi e a chiederci se a quella specifica cosa possiamo credere veramente: una persona davanti a noi, la nostra capacità a superare una difficoltà, un traguardo sperato, la giusta interpretazione di una parte assegnata. Essa, tuttavia, può essere sviluppata lungo il percorso di tutta la nostra vita, attraverso un esercizio dove non si può, ancora una volta, prescindere dalla relazione del soggetto con se stesso/l'altro: come mi penso, come parlo, come mi preparo, come agisco. Su un piano psicodinamico, il processo graduale che differenzia l'oggetto incorporato, il seno materno, dal soggetto, propedeutico alla nostra individuazione, mantiene tuttavia una sua traccia di "indistinctum" in noi, che si allea, più o meno critico, nella nevrosi, nella psicosi, nella vita quotidiana, e il teatro questo riporta *drammaticamente* in scena: il luogo della solitudine che ogni volta impariamo ad abitare con l'altro, l'amico come la compagnia. Lungo tutto questo processo, ovviamente, conta la capacità di percepirsi, timorosi o meno, ricordarci di noi attraverso pregresse esperienze, avere una visione del nostro personale confronto con la vita, che prescinda anche dall'unica e singolare situazione con la quale ci stiamo misurando. Le nostre risorse provengono da lontano, hanno già lavorato nel tempo trascorso, come i nostri conflitti e possono dare segnali anche minimi di essere pronti a esprimersi ora. Seguendo il sottile *filo Rosso* a cui accenna Laing, possono, attuali, re-investire di significato quelle pregresse, con il senso di un "trauma" negativo/positivo che può essere riabitato con energie diverse. Viene proprio da dire che la a-spazialità e atemporalità dell'inconscio nella sua funzione, al di fuori di ogni sua accezione teleologica, ha percorso di molto le ultime ipotesi cosmogoniche. E non si potrà prescindere dall'impiego di una certa dose di "energia" in più, che esperienze come quella del "teatro" performato o partecipato di fatto propone. Se essa serve all'elettone, quando la cede nel raffreddamento dell'atomo con il passaggio a un'orbita più vicina, dovrà essere previsto anche per noi, se desideriamo cambiare qualcosa. E nel buio appariranno cerchi di luce, molto colorati, come dice qualcuno dei miei attori, a dare segno che "qualcosa sta cambiando".

Anche se allegoricamente riassunto, è questo che intendo per "allenamento a credere". Sono convinto che qualche sofferza e errata rinuncia nella vita può averci anche salvato la stessa; ma questa è una considerazione fatta con il senno del poi; mentre siamo sempre molto prudenti e protetti a considerare quante ne sono passate e perse (di occasioni), mentre facevamo i distratti, come se la vita fosse un disegno già scritto, un "copione" da recitare, su indicazione del regista di turno, che sia un altro o la nostra "prudenza", "modestia", "oculattezza", "previdenza", "programmazione" a dirigerci. Certo è, invece, che senza esercitazioni sul campo, nessuna abilità può venire alla luce, mentre un superallenamento (M.H. Erickson professava) può raggiungere paradossalmente gli effetti opposti «*e ne sa qualcosa il pugile seduto all'angolo...*».

Precoci esperienze di credibilità nelle proprie capacità sono l'*imprinting* più efficace verso questo tipo di abilità, che si traduce poi nella fiducia e la stima in se stessi, accompagnate dal senso critico; ma un buon impegno, anche tardivo, nella scalata verso l'autostima, può raggiungere gli stessi obiettivi. Alcuni campionati non saranno stati mai giocati, molte gare non ci avranno visto tra gli iscritti, ma saremo in grado, da oggi in poi, finalmente, di correggere il nostro pensiero, prima ancora

della nostra prova; la possibile gratificazione di quest'ultima, ratificherà in maniera più permanente il nostro stile mentale. È questo, ad esempio, che insegna un laboratorio teatrale, come particolare palestra di vita. E tutto questo è richiesto all'attore, prima di tutto quale persona in relazione con l'altro nella vita.

Tempo fa mi trovavo a parlare con un mio allievo di come alcune doti già acquisite o innate si esprimano anche in settori e repertori apparentemente lontani da quelli ideali o comunque immaginati tali per la loro messa in campo. La nostra personalità è terribilmente mostruosa nelle disarmonie, come anche nella capacità di armonizzarsi nell'espressione di piccoli gesti, distanti tra loro. L'ideologia dello sbaglio come "peccato" è culturale e, prima ancora, legata alla consapevolezza della morte, che, in ultima analisi, ogni rito sociale cerca di "addormentare". L'individuo che confligge iterativamente con se stesso, mi ricorda l'attore che si mortifica del proprio errore! Alzarsi e prendere per porgere un bicchiere d'acqua è un gesto molto semplice e che potrà apparire anche differente a seconda del contesto che ha richiesto quel comportamento a un individuo. Tuttavia, vi sarà una meta-modalità ad accompagnare il repertorio di tutte le possibilità esprimibili per ogni soggetto, diversa per ciascuno e capace di parlarci della sua personalità, dei suoi difetti e pregi, risorse o inibizioni, possibilità di miglioramento. Esasperando il concetto, "autentico", ad esempio, non significa spontaneo, se la spontaneità sta tradendo alcune risorse che attendono di venire allo scoperto e ti fa pescare invece in un campionario solito, limitato di "spontanea" *performance*, riti già ripetuti, nel pregiudizio del "si fa così e basta", come tu ti conosci. Mettere la nostra storia e genealogia, la nostra estrazione sociale, il nostro iter formativo ed esperienziale, come unico riferimento nel confronto con le richieste che la vita ci pone o come giustificazione dei nostri limiti è il più grande pregiudizio alla scoperta di risorse e di strumenti, al contrario, mai sospettati.

Sempre Milton H. Erickson affermava che «*la gente si limita sempre tanto*» e, in certi casi, forse l'economia sociale della specie umana esige e funziona tuttavia anche così, ma credo che tutti abbiano diritto a sapere che si può imparare a "credere" e la fiducia in se stessi è la migliore garanzia alla credibilità in una parte positiva del mondo e al desiderio di "interpretarla". Ancora una volta, un codice che sembra funzionare bene per descrivere quanto avviene sulla scena sopra un palco, come nella nostra vita quotidiana.

Proviamo a considerare il concetto di "conquista", in antitesi a quello di "perdita". Il primo definisce un punto di arrivo/traguardo di un obiettivo, lungo un percorso nel quale si sono messi in campo abilità, sforzi e tentativi per ottenerlo e dove più volte si è cercato di aggiustare il tiro della nostra intenzione





e azione, per evitare la "perdita" dello stesso. Esso si lega ad un sentimento di gratificazione, a un senso di orgoglio e stima di noi stessi. La "perdita" è un concetto antitetico alla conquista, possibile esito del nostro percorso verso il successo, ma, al contempo può costituire un sentimento "anticipatorio", di tipo "persecutorio", se non elaborato, che crea una pericolosa nicchia di insicurezza, capace di sottrarre energie alle nostre azioni, predandoci silenziosamente del nostro successo: in partenza "prede" di un modello di realtà che ci costringe alla vittoria e ci punisce, se quest'ultima non è raggiunta, vanificando disastrosamente tutti i nostri buoni sforzi!

Il teatro, nella sua essenza più profonda, è sempre stato uno strumento di esplorazione dell'esperienza umana totale. Negli ultimi decenni, questa sua potenza introspettiva si è evoluta, spingendo i confini della ricerca e della sperimentazione verso nuovi orizzonti. Uno dei campi più promettenti e affascinanti di questa evoluzione è appunto l'applicazione del teatro come strumento di "cura" della persona. Come osserva la drammaturga e regista Anna Deavere Smith: *«Il teatro ha il potere di guarire. Non solo di intrattenere o istruire, ma di toccare le parti più profonde di noi stessi, quelle parti che hanno bisogno di essere ascoltate, viste e comprese»*. Peter Brook, nel suo lavoro, sottolinea: *«Il teatro è un laboratorio della condizione umana. Quando usiamo questo laboratorio per esplorare le nostre ferite, le nostre paure, i nostri desideri più profondi, stiamo effettivamente praticando una forma di cura collettiva»*.

La ricerca in questo campo specula, dalla drammaterapia allo psicodramma, fino all'impiego delle varie espressioni delle artiterapie, sull'uso del teatro in contesti clinici e all'applicazione di tecniche teatrali in programmi di sviluppo personale. La psicologa e teatroterapeuta Sue Jennings afferma in proposito: *«Il teatro offre un contenitore sicuro per esplorare le nostre emozioni più difficili. Attraverso il gioco di ruolo, l'improvvisazione e la narrazione, possiamo accedere a parti di noi stessi che altrimenti rimarrebbero nascoste o inesprese»*.

Questo articolo descriverà sinteticamente una specifica modalità di intervento terapeutico della drammaterapia (*Creative Drama In-Out Theatre*), attraversando dimensioni e concetti trasversali a tutto il campo della ricerca sull'uso "terapeutico" del processo artistico.

## 2.1 ▶ Il Creative Drama & In-Out Theatre (CDIOT) La Direzione "Non-Computativa"

Oramai da molti decenni, le teorie della comunicazione, ma anche le stesse più recenti teorizzazioni ed esperienze della ricerca fisica quantistica, hanno destituito il senso assoluto del modello deterministico unicusale (vedi principio di causa-effetto newtoniano), nell'interpretazione dei fenomeni fisici, psichici, sociologici, sostituendolo con modelli pluricausali e probabilistici. In psicologia e psicologia dinamica, un nostro intervento mirato alla presunta causa di una fenomenologia, in-

teragisce inevitabilmente con l'effetto che ci ha orientato a quello stesso intervento. Né la causa, né la nostra azione sono rivelatrici di "verità", ma si deve essere consapevoli di essere inseriti piuttosto in un processo molto complesso che vede individuo e ambiente sistemicamente inter-reagenti e quindi anche in questo campo dobbiamo rivolgerci alla teoria della complessità. Questa non è la sede per addentrarci su questo tema, ma è "vero" che in un *setting* terapeutico di drammaterapia, ad esempio, è importante entrare in "dialogo energetico" (ci si riferisce alle istanze cosce e inconscie dei partecipanti), consapevoli di essere parte di un sistema in movimento, sia evolutivo che regressivo e di non poterci sottrarre al principio di indeterminazione di Eisenberg: la nostra osservazione/consapevolezza co-determina i risultati!

Questo che ora segue descritto costituisce una tipologia di intervento che ho costruito e personalmente svolgo nella pratica di uno statuto teorico e operativo che è designato con l'acronimo di CDIOT (*Creative Drama & In-Out Theatre*) e che realizza una esperienza di ricerca del teatro dedicato alla cura della persona. Mentre l'interprete colloquia con il suo personaggio, nel "ricatto" testuale di una direzione che parcellizza e riassume costantemente il ruolo, il momento, la relazione con il compagno, io spesso uso distrarlo, lasciare lì il suo corpo (appunto "distratto") e la sua interpretazione in *stand-by*. Intensificare l'espressione, modificarla, plasmare con lui, come in argilla, le possibili variabili di quella mimica o postura, arrivando a renderle caricaturali, fino al grottesco e al tradimento della parte richiesta dal canovaccio e poi... E poi il ritorno repentino a quanto scritto nel copione, dopo aver effettuato il tuffo non previsto e salutare nel suo personale bagaglio di esperienze emotive, verbali e gestuali, nelle sue memorie sensoriali. Una fattispecie grotowskiana di frammentazione dell'atto scenico nella memoria consapevole e meno della sua esperienza totale.

Egli si diverte, prende distanza dalla seriosità della parte che gli è richiesta nel rigore della *performance*, apprende a giocare se stesso in un'estensione di possibilità maggiori, tingendo di sé quanto stava cercando di esprimere: abitare il personaggio, non divenire quello. E per fare questo, il regista o conduttore, deve essere con lui, precederlo e seguirlo, accompagnarlo con la voce e mimarlo con il tocco. Spingerlo più avanti. Questa io chiamo direzione "non computativa", dove la sperimentazione apre stanze di libertà dentro al rito della finzione. Questo paradigma metodologico si allontana da concezioni convenzionali di certa regia teatrale che potrebbero limitare la creatività individuale, abbracciando al contrario un contesto più flessibile e aperto. In similitudine ad altre metodologie affini, il concetto di direzione "non computativa" nella drammaterapia condivide il principio fondamentale di offrire uno spazio

▼ Frammentazione dell'azione scenica



sicuro e privo di giudizio, dove si sperimenta l'esplorazione creativa. Afferma Peter Brook: «*Preparing a character is the opposite of building-it is a demolishing, removing brick by brick everything in the actor's muscles, ideas and inhibitions that stands between him and the part, until one day, with a great rush of air, the character invades his every pore*».

Ciò favorisce la scoperta di nuove sfaccettature dell'esperienza umana e artistica e l'apertura a molteplici interpretazioni, contribuendo così alla ricchezza e alla profondità dell'espressione teatrale terapeutica.

«*Ma il guaio è che voi, caro mio, non saprete mai come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sé, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io, nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci; non ci siamo intesi affatto*». (Luigi Pirandello, 1867-1936, "Uno, Nessuno e Centomila", 1926)

## 2.2 ▶ Manifesto del Creative Drama In-Out Theatre (CDIOT) di E. Gioacchini

Il modello d'intervento drammaterapico del CDIOT è una metodologia di lavoro teatrale che combina l'uso di tecniche teatrali, di gioco e di *performance*, per promuovere la creatività, l'espressione emotiva, la comunicazione e la partecipazione sociale allargata. Il CDIOT costituisce uno strumento di intervento psicologico grupppale praticabile nelle varie fasce d'età (bambini, adolescenti e adulti) e in vari contesti: la scuola, la comunità e il contesto clinico. Esso prevede una serie di attività laboratoriali, come la drammatizzazione di storie e situazioni, l'improvvisazione teatrale, l'hypnodrama, la danza-movimento-terapia (DMT), comuni, comunque a differenti *setting* teatro-terapeutici. Questa meto-



dologia tende a favorire la crescita personale dell'individuo, la consapevolezza di sé, la comunicazione interpersonale, e a facilitare il processo di cura e di guarigione nelle persone che soffrono di disturbi emotivi e psicologici.

Lo statuto teorico del Creative Drama & In-Out Theatre (CDIOT), è stato formulato dal sottoscritto nel 2008, come estensione "artistica" dell'Atelier di Drammaterapia *Liberamente* (2006), che conducevo in quegli anni. Il CDIOT nasce infatti all'interno dell'esperienza triennale dell'Atelier e si costituisce da subito, nella prima decade del nuovo millennio, come laboratorio di sintesi, sperimentazione e sviluppo della drammaterapia, al di fuori del contesto didattico, educativo, formativo e clinico specifici che gli sono propri, ma nella sua formulazione di "processo artistico". Mentre l'Atelier, in quegli anni, aveva lo scopo di divulgare concetti e metodologie proprie che si riferiscono ad una personale individuazione teorica e pratica della Drammaterapia e del processo drammaterapico, nei suoi vari contesti applicativi, il CDIOT ne costituiva la naturale evoluzione artistica. Nel 2009, nel giorno 16 aprile, il CDIOT ha la sua fondazione in un gruppo di partecipanti-fondatori, come gruppo

spontaneo di teatro libero e cenacolo culturale, apolitico e aconfessionale, con lo scopo di realizzare un laboratorio permanente, aperto a eventuali collaborazioni e ancora privo allora di un suo statuto legale formalmente registrato. I partecipanti-fondatori dell'iniziativa, nel contesto della loro adesione al progetto, non si pongono vincoli o obbligazioni di partecipazione, con una prestazione delle loro abilità ed esperienze assolutamente volontaria e una fedeltà nominale alle idee ispiratrici del progetto.

## 2.3 ▶ Il metodo

La metodologia del CDIOT si riferisce alle linee guida della disciplina, così come formulate in ambito internazionale – cfr. scuola Britannica ed Americana – e nella considerazione anche delle altre forme conosciute di drammaterapia, ma identifica sinteticamente quattro aspetti distintivi e specifici:

▶ **Enfaticizzazione dell'utilizzo degli Stati Modificati di Coscienza, propri della "funzione drammatica" del teatro e comunque dei processi di "rap-presentazione"**.

In drammaterapia, l'utilizzo degli "Stati Modificati di Coscienza" – SMC – è importante perché permette all'individuo di



entrare in contatto con parti di sé altrimenti inaccessibili. La funzione drammatica del teatro e della rappresentazione in drammaterapia è creatrice di uno spazio in cui è possibile sperimentare SMC in modo controllato e sicuro per favorire l'accesso a emozioni profonde e a stati di coscienza diversi, che contribuiscono al processo di cambiamento terapeutico. Gli SMC possono essere indotti attraverso tecniche di rilassamento, meditazione, respirazione, visualizzazione e persino rituali di movimento. In drammaterapia, gli SMC vengono spesso raggiunti anche attraverso l'esperienza teatrale stessa e gli esercizi di improvvisazione, in cui il soggetto è incoraggiato a sperimentare situazioni diverse.

Grotowski ha sottolineato l'importanza di trasformare lo stato di coscienza dell'attore per raggiungere livelli più profondi di verità emotiva e autenticità nell'interpretazione dei personaggi (consapevolezza ampliata). Egli sviluppò esercizi e pratiche che coinvolgono la ricerca di uno stato modificato di coscienza (*trance*) attraverso il controllo del respiro, la concentrazione e la focalizzazione dell'attenzione.

Nel CDIOT, quindi, un'azione scenica può svolgersi a vari livelli di modificazione dello stato di Coscienza, e a volte nello stato di una *trance* non sempre visibile nell'aspetto fenomenico (*light trance*), ma che, all'interno del soggetto, contiene un sottile dialogo tra sé e la propria parte. Qui è esclusa la prescrizione brechtiana del mantenimento di uno stato di critica su quanto è interpretato e non ha senso riferirsi, *strictu sensu*, al principio di realtà, mentre intenso è invece il ricorso all'immaginazione, con gli aspetti suggestivi che ne conseguono. È bene sottolineare che l'uso della suggestione è inteso qui quale "motore" verso la scoperta, il risultato e non è fine a se stesso (serve lo spettacolo, ma non è quest'ultimo). L'interpretazione, infatti, costituisce l'io nell'azione recitante (drama) di una parte di sé e nessuna critica potrebbe allontanare l'attore da essa, se non a rischio di espropriarne una zona ormai abitata e conosciuta. Il laboratorio drammaterapico lavora nel "sottile" assai vicino alla consapevolezza di quello che Artaud indicava come «*trance cosmica*» o lo stesso Grotowski chiamava «*la trance dell'Attore*», pura espressione dell'autenticità di un'anima nell'atto di donazione all'altro (pubblico) dinnanzi a lui. L'atto di «*autopenetrazione*» che tanto sottolinea il Maestro, passa dunque per uno speciale stato di consapevolezza cosciente, ma all'interno di una condizione di *trance*, elementi questi che permettono all'attore di "non fingere di fingere" e qualificare il suo "come se" sulla scena appunto come atto "autentico". In tal senso, gli esercizi di autoipnosi, proprio come quelli sul corpo che propone Grotowski, intendono sollecitare la consapevolezza e la libertà emotiva del *soma* e della *psiche*, in modalità sinergica e in funzione del sentimento di libertà e scelta che l'attore deve sempre saper comunicare a chi assiste, ben esprimendo, simbolicamente, il lavoro della nostra unità psiche-soma nei confronti delle richieste adattive della realtà. L'attore conosce bene questo: il corpo e la mente possono tradirsi vicendevolmente, l'abitudine arriva a sbiadire il senso dell'azione e ad addormentarlo in essa, si pericola costantemente verso quella condizione così acutamente definita da Grotowski come «*pigrizia interiore*», quella che io definisco la "paralisi della scoperta". Oltre l'ipnosi ritualistica e iconografica della *trance*, si accede al serbatoio privato delle proprie esperienze con uno squisito atto di introspezione che definirei più "sciamanico" che classicamente "ipnotico", all'interno di una ritualistica propria dell'approccio antropologico. Non abbiamo un "attore al servizio" di un copione o di un autore e il dialogo tra questi, invece, segue sempre un profilo privato e gruppe-



originali. Proprio questa ricerca delle private parti nell'opera, dei personaggi ancora non pensati, ora interpretati sollecita il meccanismo di modificazione dello stato di Coscienza. Le stimolazioni alla conoscenza empatica (per similitudini/distanze) verso il personaggio sollecitata dal *director* finisce per indurre quella condizione modificata di coscienza che lascia che accada l'inconsueto, l'improbabile, il nascosto, lo sconosciuto. Risultato è una azione performativa di un "possibile" Amleto, un Cyrano de Bergerac, della Signora Ponzà del *Così è (se vi pare)*, di un Pulcinella che abita tutti, il Fantasma dell'Opera, consapevoli o meno che se ne sia.

#### ► L'uso del "simbolo" e del "rito" nel processo di costruzione-interpretazione

Turner concepisce il "rito" come una serie di "azioni formalizzate" cariche di significato simbolico. Nel contesto teatrale, le rappresentazioni sceniche seguono una "struttura temporale e spaziale definita", coinvolgono l'uso di "oggetti specifici" e adottano "modelli comportamentali e linguistici particolari". Gli attori, in linea con i partecipanti ai riti, seguono "regole prestabilite", trasmettendo "significati simbolici" attraverso le loro azioni corporee. Il teatro diventa così una forma di *rito collettivo* in cui la "comunità degli spettatori" condivide un'esperienza simbolica, analogamente a quanto avviene nei riti, giacché le "azioni sceniche" nel "teatro" creano un legame tra "esecutori" e "osservatori", comunicando significati che influenzano emotivamente e cognitivamente sia gli "attori" che il "pubblico". Attraverso la ripetizione di azioni rituali e la creazione di uno spazio sicuro e controllato, può realizzarsi l'accesso a emozioni e percezioni che altrimenti, come abbiamo già sottolineato, potrebbero essere relegate all'inconscio. I rituali possono in questo senso, fungere da "catalizzatori" per l'emergere di memorie affettive e sensoriali e la loro integrazione nella parte cosciente del soggetto. Inoltre, la partecipazione gruppeale al rito determina un coinvolgimento e una sincronizzazione dell'esperienza comune, compresa quella di una modificazione dello stato di coscienza (utilizzo dell'hypnodrama).





► **Il concetto di "centralità" dell'azione interpretativa di ogni attore, nella relazione con il gruppo**

La "centralità" dell'azione interpretativa di ogni attore nella relazione con il gruppo attraversa tutta la storia del teatro contemporaneo, trovando le sue radici in diverse correnti teoriche e pratiche teatrali sin dall'inizio del secolo scorso. Si riferisce alla azione "interpretativa" di ogni attore, alla consapevolezza dell'individuo di essere al centro dell'esperienza di *performance* e della relazione con il gruppo. In altre parole, ogni attore ha un ruolo centrale nella costruzione dell'esperienza teatrale e nella creazione di un ambiente di gioco/relazione all'interno del gruppo. In sintesi, il concetto di "centralità" nell'azione interpretativa sottolinea l'importanza dell'individuo e del suo ruolo nella creazione di un'esperienza teatrale e nella costruzione di una dinamica di gruppo collaborativa e inclusiva. Di seguito riporto alcuni autorevoli riferimenti di autori del teatro che bene sintetizzano questa dimensione che definirei meta-categoriale, che sovrasta la interpretazione.

**Responsabilità individuale:** «Ogni attore è responsabile della propria interpretazione e del proprio contributo all'ensemble»; «L'attore deve scoprire quelle resistenze e quegli ostacoli che gli impediscono di arrivare ad un compito creativo totale». (Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 1968)

**Consapevolezza collettiva:** «L'attore deve essere consapevole di sé e del gruppo simultaneamente». (Eugenio Barba, *The Paper Canoe*, 1995)

**Co-creazione:** «La centralità di ogni attore contribuisce alla co-creazione dell'esperienza teatrale»; «Lo spettatore deve uscire dalla sua condizione di oggetto e assumere pienamente il ruolo di soggetto». (Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, 1979)

**Empatia e ascolto attivo:** «Gli attori devono sviluppare forti capacità di empatia e ascolto». (Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *An Actor Prepares*, 1936)

**Flessibilità interpretativa:** «La consapevolezza della propria centralità permette maggiore flessibilità interpretativa». (Sanford Meisner, *On Acting*, 1987)

**Presenza scenica:** «La centralità rafforza la presenza scenica di ogni attore»; «La presenza dell'attore è il suo primo dono al pubblico, ancora prima che inizi a recitare o a fare qualsiasi cosa sul palco». (Michael Chekhov, *To the Actor*, 1953)

**Democratizzazione del processo creativo:** questo approccio democratizza il processo creativo: «Il teatro è sempre stato l'arte dell'adesso». (Peter Brook, *The Empty Space*, 1968)

Più recentemente, l'attenzione a questo elemento si riflette in alcune scuole di teatro contemporaneo attuale:

- Nel metodo *Viewpoints* di Anne Bogart e Tina Landau, si enfatizza la consapevolezza dell'attore nello spazio e in relazione agli altri. (Anne Bogart & Tina Landau, *The Viewpoints Book*, 2005)

- Eugenio Barba, nel suo lavoro sull'antropologia teatrale, sottolinea l'importanza della "presenza" dell'attore e della sua energia in scena. (Eugenio Barba & Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, 1991)

- Nel teatro post-drammatico, teorizzato da Hans-Thies Lehmann, la centralità dell'attore si estende oltre il testo, enfatizzando la sua presenza fisica e la relazione diretta con il pubblico. (Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 2006)

- «Nel teatro post-drammatico, il testo, se e quando è usato, è considerato solo come un elemento tra i tanti in una performance complessa». (Hans-Thies Lehmann)

- Desidero concludere con un pensiero di Jurij Alschitz, un autore che mira a unire le tradizioni teatrali orientali e occidentali ("Teatro della Sintesi"), enfatizzando l'importanza dell'energia individuale dell'attore all'interno di un *ensemble* coeso. «Ogni attore della compagnia deve apparire artista unico, e trasmettere in maniera autonoma la bellezza di tutta la compagnia».

► **La "direzione", quale schermo che permette all'attore di uscire dalla rappresentazione (Grotowski)**

Il concetto di "direzione" di cui parla Grotowski si riferisce al ruolo del regista o del "direttore" all'interno del teatro. Secondo il maestro, il regista non dovrebbe essere visto solo come la figura che "guida" l'attore nell'interpretazione di un personaggio, ma piuttosto una sorta di "schermo" che permette allo stesso di superare la rappresentazione e raggiungere uno stato di autenticità e verità. In altre parole, la "direzione" è considerata alla stregua di un filtro tra attore e pubblico, in grado di proteggere quest'ultimo dalla pressione di dover "rappresentare" il personaggio e consentirgli di agire in modo appunto autentico e spontaneo. Grotowski sostiene che questa autenticità può essere raggiunta solo attraverso un intenso lavoro fisico, mentale ed emotivo, svolto sotto la guida del regista.

In sintesi, la "direzione" di Grotowski è un concetto che indica l'importanza della guida e dell'accompagnamento dell'attore da parte del regista, non solo nell'interpretazione di un personaggio, ma anche nell'esplorazione della propria autenticità e della propria verità scenica.

2.4 ► **Il processo drammaterapico nel CDIOT**



▲ Sul lato sinistro, troviamo l'**interprete** impegnato nella sua performance drammaterapica. Questa sollecita un dialogo interno che si svolge sia nel profondo (area rombo centrale delimitata), che nel campo del visibile (area intorno), nei due aspetti del "consapevole con se stesso" e del relazionale, la "comunicazione esterna". Il **personaggio** raffigurato nel lato destro della foto è la rappresentazione di questo dialogo. Tutto quanto descritto rappresenta lo stimolo a quel dialogo, con costanti rimandi tra il dentro ed il fuori, nel campo della "finzione" (In-Out Theatre). Essa offre una cornice "protettiva" rispetto ad identificazioni troppo intense e differisce in tempi e in una specie di trasferta nell'inconscio quanto si va elaborando. L'*Insight* (la comprensione dei meccanismi psicologici profondi sottesi alla nostra vita cosciente) è agito, come nel metodo psicodrammatico, non "analizzato", ma la modalità, rispetto a quest'ultimo è velatamente autobiografica.

Il processo drammaterapico costituisce il *core* della *performance* interpretativa nel suo **a) realizzarsi e b) divenire**.

All'interno di tale processo individuamo due momenti, ben distinti:

– prima fase, il "personaggio" quale interlocutore privilegiato della dinamica psicologica, simbolica, dell'interprete con la sua parte;

– seconda fase, l'estensione del processo al gruppo, come ricostruzione del simbolo nella realtà rappresentativa.

L'*incontro tra carattere e interprete* costituisce l'essenza del "drama" che lì si realizza e si sviluppa. Il punto di partenza non è quindi il testo dell'autore, ancorché selezionato e scelto in funzione "artistica", né le abilità dell'attore a cui è consegnata l'interpretazione, ma piuttosto lo sviluppo del "personaggio" all'interno della naturale e poi guidata – la regia – capacità di processare dati della realtà e contesto simbolico personale-grupale. L'originalità assoluta/relativa di questa triade-incontro (interprete-personaggio, regista e gruppo) è quello che stimola e produce creatività (*Creative Drama*). Il «*come se*» del teatro è qui assunto quale "realtà" dell'individuo, perde i connotati di "rappresentazione", perché ad essere rappresentata è la realtà soggettiva di quella specifica rappresentazione, fuori finzione, attraverso un costante processo di falsificazione e re-significazione dell'azione performativa (*processo In-Out*). Il testo teatrale è evocatore di un processo psicodinamico, sollecitato e diretto dal regista, con l'aiuto di lo-Ausiliari – come nello psicodramma – , ma al di fuori di una codificazione preliminare di parti e ruoli. Il laboratorio privato dell'interprete si estende e interagisce con quello allargato del gruppo; l'interprete diviene "attore" di una mediazione conflittuale tra i contenuti dell'opera e i personali (processo drammaterapico). La *catarsi* consiste nell'espressione di tale conflitto, che diventa archeologia di un processo costantemente vitale, cristallizzato e ripetibile, con il recupero di una distanza funzionale dal «drama»; quest'ultima finalmente riconoscibile perché esperita e offerta al pubblico (teatro-spettacolo). Il *drama* rimanda al gruppo e poi allo spettatore la possibilità di un identico processo, tra identificazione e distanza interpretativa dal personaggio. La propria storia, invisibile, fluisce all'interno della parte che stiamo interpretando, anche al di fuori di quel gioco d'immedesimazione dentro al personaggio, come propone Stanislavskij. Se il metodo di quest'ultimo maestro si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore di quest'ultimo come concepito dall'autore/regista e quello dell'attore, la metodologia del teatro drammaterapico e più in generale della drammaterapia sposa maggiormente lo statuto grotowskiano. Come quest'ultimo indirizzo insegna, il rito scenico è ridotto all'essenziale, impoverita è la "macchina tea-

trale", ridotta generalmente all'essenziale dell'attore e dello spettatore: la scena di fuori si svuota dei suppellettili ingombranti dello stato di coscienza ordinario, formalizza la presenza di quelli essenziali e sollecita verso la dimensione introspettiva. Quello che rimane sono i corpi con un'anima, e questi non possono che essere corpi in cerca di vita ed espressione, offerti all'altro, in un incontro ogni volta unico ed essenziale.

In questo contesto, il "drama", dunque, fungerebbe da catalizzatore, non solo rispetto all'emergere dei contenuti, ma anche alla loro possibile comprensione più profonda (Carl Gustav Jung, *Man and His Symbols*, 1968). Questa idea che memorie affettive e ricordi sensoriali possano trovare spazio in un nuovo campo, dove conscio e inconscio entrano in un più stretto e non più "vietato" dialogo, richiama l'approccio di D.W. Winnicott e la sua teoria dello spazio transizionale e suggerisce che il «drama» può fungere da potente ponte tra la sfera conscia e quella inconscia permettendo la creazione di nuovi significati e connessioni (Winnicott, *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, 1951). Questo agevolato flusso di contenuti tra le due sfere (ganci conscio-inconscio) che riflette l'idea di una integrazione della consapevolezza con elementi inconsci in un dialogo costruttivo, può essere vista in parallelo con la «*teoria del dialogo interiore*» di Lev Vygotsky, dove la comunicazione interna tra diverse parti della mente favorirebbe il pensiero complesso e lo sviluppo cognitivo (Lev Vygotsky, *Thought and Language*, 1986).

## 2.5 ▶ L'IN-OUT del CDIOT

*«Preparing a character is the opposite of building-it is a demolishing, removing brick by brick everything in the actor's muscles, ideas and inhibitions that stands between him and the part, until one day, with a great rush of air, the character invades his every pore».* (Peter Brook)

Ogni lavoro psicologico con "altro" presuppone una sfida rispetto alle proprie risorse e a quelle dell'individuo/gruppo con cui lavoriamo e questo ovviamente vale anche per quanto accade nel contesto clinico della "drammaterapia". In cosa consiste questa che ho definito "sfida", quali sono i limiti che intende superare, quali i confini? Il vero problema da superare è essenzialmente l'assenza di un limite da superare! Nel *setting* proprio della drammaterapia (qualunque il contesto in cui essa lavori, terapia, campo educativo, teatro drammaterapico), vi sono i costanti moti centripeti e centrifughi dei partecipanti e del gruppo che convogliano il *chaos* di quanto emerge nell'incontro con il testo in tentativi di *cosmos*, le forme restituite, anche se provvisorie, della *performance*, incessantemente propedeutiche ad altre successive. Nulla di statico, definitivo, omologabile, nel senso proprio di un teatro di "ricerca". Il processo drammaterapico lavora in questo modo, ponendo in crisi gli



adattamenti "fisiologici" delle proprie modalità di reazione e modelli della realtà, quali sollecitati dagli stimoli interni ed esterni, producendo "drama", non necessariamente accompagnati da *insight*. Ovviamente, il concetto di "propeudeutico" è il risultato di una lettura a ritroso della dinamica, perché immancabilmente caso e variabili non controllabili determinano punti di arrivo e nuovi *turning point*.

Qual è dunque il carattere distintivo del CDIOT così concepito, rispetto a quanto occorre comunque in qualsiasi altro *setting* di drammaterapia? La specificità di quanto qui si designa con «*In & Out*» è il *drama*, che è sollecitato nel soggetto dall'*input* del conduttore e dalla dinamica gruppale (*i drama collettivi*). Se il *drama* costituisce nel soggetto l'espressione di quanto sollecitato in lui dall'interpretazione (la *performance* dell'attore), esso, riconfigurandosi come ulteriore stimolo (*In*), evocherà a cascata ulteriori *output* significanti (*Out*), capaci di "modulare sintomaticamente" il copione recitato. Il soggetto apparentemente non compie scelte, ma è agito dal testo che, non autobiografico, lo sollecita autobiograficamente; esso, a sua volta, si modifica nel performato, nella ricerca di quella "distanza estetica" tra ruolo e interprete, assolutamente necessaria. La verosimile condizione di *light trance* evocata dalle sottolineature che il *director* compie su quanto è interpretato, con rimandi impliciti (simbolici) alle ragioni più profonde di quanto visibile, funge da amplificatore di tutti quei "ganci conscio-inconscio" che canalizzano l'espressione più autentica (non necessariamente spontanea) del soggetto. Tutto questo si traduce proprio nella rielaborazione dei contenuti del testo da parte del *director* o dalla creazione vera e propria di un testo teatrale, quale risultato delle dinamiche simbolicamente esperite dall'intero gruppo. Se modificazioni intervengono quindi nella persona (come ci si aspetta), non riguardano certamente le abilità interpretative, che evidentemente si affineranno con il tempo – e non dovranno mai costituire l'obiettivo del *setting* – ma piuttosto suggeriscono una differente modalità di progettarsi, che rimanda alla "creatività". Quest'ultima si costituisce quale mezzo per uscire dall'impasse del repertorio conosciuto, dell'implicito pregiudizio che questo determina, proprio perché si è abitati contenuti e modi differenti, attraverso l'azione performativa, con impliciti rimandi più profondi.

Così come descritta succintamente, questa è la dinamica intrapsichica che interviene in questo peculiare *setting*, non necessariamente clinico, dove si utilizza lo strumento del teatro come un bisturi silenzioso per le realtà interne del soggetto e quelle culturali dell'intero gruppo.

Cosa accade in un teatro drammaterapico che apparentemente sembra solo spostare l'attenzione da un obiettivo ben definito come la *pièce* (lo spettacolo) e dal rapporto con il pubblico alla dimensione intrapsichica e gruppale del laboratorio? In questa tipologia di teatro "terapeutico", la *pièce* non costituisce il fine del gruppo. Il processo drammaterapico, in azione lungo il percorso degli incontri, può tuttavia significare la *pièce* finale quale situazione "catartica" di restituzione, che riattualizza tutto quanto già sperimentato nelle prove (da *setting* "ristretto" a quello "allargato"). Quanto fin qui descritto può essere così riassunto: nel corso della *performance* finale, si ha un laboratorio "totale" (come totale è questo teatro) per la presenza di un pubblico che costituisce la realtà fattuale di quanto precedentemente solo simbolicamente rappresentato e proiettato all'interno del rituale ristretto (le prove). Per l'attore, mentre "recita", il "come se" s'incontra magicamente con lo "è" seduto o in piedi davanti a lui (mentre dall'altra parte, quella dello spettatore, è quanto produce l'attore a costituire il "come se"). Consideriamo però che, nel caso della drammaterapia, la *performance* dell'attore è elemento di trascinarsi delle sue realtà scomposte e ricomposte sulla scena molte volte, della sua fantasmatica che serve il gioco di tematiche universali (anche proprie dell'umanità che li assiste) e di altre, più personali, che costituiscono "storie" vere, anche se silenziose o sino ad allora taciute e sconosciute anche allo stesso attore. Questo è l'intreccio di realtà e finzione, la prima "finta" e la seconda resa "vera" in quanto "possibile", che genera vorticosi movimenti di catarsi nel corso dello spettacolo.

Il personaggio, nella familiarità o estraneità di quanto costituisce l'esperienza specifica dell'interprete (alcuni ruoli ci sono conosciuti, altri non sono stati mai sperimentati), è l'altro con cui dialogare; una sottile "conversazione" che si esprime nella *performance*, che fa evolvere e modificare quest'ultima in stretto rapporto con quanto silenziosamente elaborato. Il "logos" (la parte così lavorata) diventa allora il luogo psicodina-

mico dell'incontro con l'altro mondano (il compagno attore, tutto il gruppo), quello che permette di sperimentare le prove d'autore dell'inconscio. Se questo processo avviene molte volte, in andata e ritorno, con contenuti che dal comparto intrapsichico trovano espressione nel *setting* per rideterminare successivamente nello psichico quanto già evocato precedentemente, noi definiamo questo processo "In-Out", e il regista ed il gruppo hanno il potere ed il ruolo di sollecitare questa dinamica (Creative Drama & In-Out Theatre). Ecco che io sono ambedue in bilico su un nastro che io percorro per uno spazio e in un tempo che nascono per la prima volta, mentre io lo percorro. Due vite che dialogano e prendono in prestito le mie braccia, il mio petto, i miei occhi e i miei passi. Mi restituiscono la finitezza e l'infinito del mio esistere. Possono far evaporare la mia paura e sedimentare l'inservibile. Destituiscono di ogni potere il dittatore, perché egli si nasconde insieme a me, dietro la mia maschera. Soffiano sulla rabbia e scongelano i gesti negati e sepolti. Perdonano l'orizzonte già visto, sanno attendere quello che nasce. La vita del mio personaggio e la mia ora, qui, si parlano.

L'attore non può sottrarsi a tale titanica impresa, piena di responsabilità, che, ancora una volta, non ha epiloghi previsti, ma solo percorsi possibili. Più che in ogni altra situazione di vita, qui suona profetico il concetto che dietro ogni persona vi sia una fondamentale "scoperta". Nella costruzione del personaggio, ci chiederemo sempre, consapevoli o meno, chi noi siamo. I mattoni inizieranno solo apparentemente da quanto racconta il testo, mentre prenderanno forma da vicende dimenticate e dallo svestimento dei nostri riti quotidiani. Il "Re" sarà più volte "nudo", ma non avvertirà mai un freddo che congeli la sua consapevolezza, proprio grazie alla dimensione gruppale, così come avviene in un *setting* di terapia. Se faremo appello alle nostre migliori abilità, finiremo per costruire/decostruire una struttura nevrotica, ma funzionale, in cerca di compensazioni invece che svelamento. Si tratta di una nascita, in un dialogo silenzioso, che improvvisamente diventa "altro" da noi, eppure noi (etologico eco dell'istinto di specie). La potenza fertile del "come se" dichiara sempre limiti e possibilità, l'*ombra* diventa più importante della costruzione fisica. Imparando accoglienza, pazienza, ascolto, sincerità con noi stessi: lo chiamiamo "teatro".

### 3 ► Concludendo...

Differenze teoriche e modelli d'intervento diversi a parte, abbandoniamo i morsi della fame (che non si accontentano di mordere!) e la falsa tranquillità di una poltrona, troppo negligente per accoglierci davvero; è nell'incontro *umano*, eppure così *animale*, con l'altro che la nostra storia "accade" e "acquista senso", tra teatro e vita. Nelle pieghe della nostra anima, quando sembra schiacciata, ma in realtà non lo è mai, poiché ogni volta si ricrea. E poi cerchiamo la leggerezza dell'essere, perché è possibile vivere *semplicemente*, senza per questo escludere la *complessità* della vita e delle riflessioni su di essa. Ogni azione con cui attribuiamo, consapevolmente o meno, un senso al nostro percorso è un dialogo invisibile tra finito e infinito, una conversazione mai pensata per essere completa e chiusa. In ogni caso, il nostro edificio, quello che abbiamo costruito insieme, la storia che ha formato tutte le nostre storie, scambiando significati con altri, dentro le nostre possibili *prove d'autore*, è soprattutto una costruzione invisibile che può continuare a lavorare dentro di noi solo se lo vogliamo, se diamo i "titoli" alle nostre vicende (l'atto della consapevolezza). Possiamo volere, ma dobbiamo decidere di volere e questo è quello di "mistico e sacro" che avviene nel teatro. Pensiamo alle cose belle, perché vere... e non vere perché belle! Bisogna sganciare il concetto di bello da quello del possesso che il "vero" tende a suggerire (possedere la verità).

L'estetica delle nuove generazioni deve scoprire che nel bello vi è l'unico senso di verità non fideistica, che però reclama ascolto, ricerca, disciplina, creatività e rispetto; valori apparentemente distanti, ma tutti condensati nel sentimento di stupore che il bello contiene e suscita, comunque e dovunque si generi. Una percezione-emozione trascendente l'animalità su cui poggiamo e appartenente solo alla nostra "umanità".

Esiste un'arte di guarire che passa per l'arte e questo è avvenuto da sempre, prima ancora che oggi la scienza lo confer-

masse. «Per bellezza, quando si parla di cura, si fa riferimento a una particolare e profonda forma di risonanza tra persona e mondo e tra persona e altre persone, in grado di favorire l'estensione delle capacità e delle possibilità soggettive in modi e percorsi che senza quella esperienza di bellezza sarebbero impossibili». (Ugo Morelli, *HIC ET NUNC qui e ora, Psicologia del tempo presente*)

«L'arte ha valore per la sua capacità di perfezionare la mente e la sensibilità più che per i suoi prodotti finali». (Fred Gettings, 1966)

**ERMANNIO GIOACCHINI**

Psichiatra, Criminologo, Drammaterapeuta

Vicepresidente UILT

Responsabile *TEATRO TERAPEUTICO* e *TEATRO DI RICERCA SPERIMENTALE*

#### BIBLIOGRAFIA DI APPROFONDIMENTO

"Il Potere del Teatro Terapeutico: Processi e Pratiche per la Trasformazione Personale" di **Anna Chesner** e **Salvo Pitruzzella**.

*Questo libro fornisce una panoramica esaustiva del teatro terapeutico, esplorando le sue radici storiche, i concetti teorici e le pratiche terapeutiche. Offre anche studi di casi e testimonianze per comprendere meglio l'efficacia del teatro terapeutico nella promozione del benessere e della guarigione.*

"Estetica della cura: Arte, esperienza estetica e relazione terapeutica" di **Maria Anita Stefanelli**.

*Il testo esplora il legame tra estetica, esperienza estetica e cura, esaminando come l'esperienza estetica possa favorire la relazione terapeutica e contribuire al processo di guarigione. Approfondisce l'idea di bellezza come elemento fondamentale per la crescita e l'estensione delle capacità soggettive.*

"Il pensiero estetico" di **Jacques Rancière**.

*In questa opera, l'autore esplora il pensiero estetico e la sua relazione con la politica, la filosofia e la vita quotidiana. Analizza come il concetto di bellezza e le esperienze estetiche possano influenzare la nostra percezione del mondo e la nostra capacità di agire e trasformare la realtà.*

"L'esperienza estetica: Fondamenti e prospettive" di **Marc Jimenez**.

*Il testo offre una visione approfondita dell'esperienza estetica, esplorando i suoi fondamenti filosofici, le teorie dell'arte e i diversi approcci critici. Esamina anche l'interazione tra l'esperienza estetica e la sfera terapeutica, esplorando come l'arte possa influenzare il nostro senso di verità e contribuire alla guarigione e al benessere.*



MILA MORANDI

## Danza, improvvisazione, identità

*What is revealed (in contact improvisation) is mutual understanding, a basic system, a mode of communication.*

*Touch. The fast and subtle skin processing masses, vectors, emotions, giving the muscles the information to correctly move the bones, so the duet, can fall through the time and space of demonstration, neither partner hurt, hampered, subjected, objectified.*

[ STEVE PAXTON ]



In ogni epoca l'arte performativa sembra essere stata un laboratorio per sperimentare i confini e le possibilità dell'esperienza corporea. Un modo per allargare e fare obiezione al senso comune, all'uso comune, all'immagine comune che del corpo ogni società si fa.

Se sapessimo davvero cos'è un corpo, non esisterebbe la danza.

Per quanto ne sappiamo, il corpo non è e non sarà mai ridicibile ai saperi medici, psicologici, antropologici, sociologici...

Il corpo eccede ogni sapere, ogni definizione, ogni tentativo di disciplinarlo, governarlo, normarlo. Il corpo non è un dato, un fatto, una cosa. È un evento. E se c'è un luogo dove, da sempre, si sperimenta questa sua eccedenza, dove la si mette in gioco, ebbene questo luogo è la danza e l'arte performativa in genere (Cavallo, 2004).

In particolare le esperienze artistiche performative del '900 ci hanno mostrato che non era possibile accontentarsi della concezione del corpo che la società e la scienza ci consegnava. Già a partire dalle prime esperienze di Delsarte, Dalcroze, Duncan, Nijinsky, Laban, si sperimentava un corpo non ridicibile all'anatomia, all'immagine, alla forma, alla funzionalità. Il corpo non è più visto come mero strumento espressivo al servizio della ragione o del sentimento. Il corpo si rivela allo stesso tempo mezzo, messaggio e sorgente.

In quegli anni Freud aveva scoperto che l'io non è padrone in casa sua, poiché è l'inconscio a farla da padrone. Allo stesso modo, quei creatori della danza moderna scoprirono che l'io non è padrone del suo corpo, che questo è abitato da una eccedenza che tocca continuamente mettere in forma, ricreare. Scoprirono che il corpo non è ridicibile all'anatomia, ai suoi componenti, al suo funzionamento, alla sua meccanica, alla sua fisiologia; scoprirono che il corpo non è ridicibile all'immagine, alla sua forma, alla rappresentazione, ai canoni di genere, di età, di razza...; scoprirono che il corpo

non è ridicibile neppure al vissuto, alle sensazioni, agli stati d'animo, alle percezioni. La danza, infatti, crea la possibilità di oltrepassare le percezioni ordinarie e accedere a nuovi modi di sentire, di far risuonare ciò che non ha ancora nome nella propria esperienza della vita vissuta.

Da allora nella danza sono state messe a punto alcune modalità per cercare dimensione ulteriore del corpo e questa continua ricreazione:

► esplorando le possibilità di utilizzo del corpo, forzando i limiti performativi, meccanici e dinamici (un addestramento dettagliato, lungo, estenuante che porta ad avere delle abilità extra-ordinarie e che fa assomigliare la danza alle pratiche di sport agonistici);

► introducendo metodiche di improvvisazione in grado di sospendere la padronanza dell'io, del saputo, del predeterminato, del progettato (plasmando così una sensibilità capace di aprirsi al nuovo, all'altro, all'inatteso);

► creando un linguaggio, una rappresentazione, una concezione del corpo in grado di cambiare il suo stesso uso e il suo stesso sentire (tutti i maestri del '900 hanno inventato parole, metafore, narrazioni in grado di evocare una diversa corporeità);

► concependo il **corpo-in-relazione**, non come dato, fatto, cosa a sé ma come campo relazionale (con l'osservazione dei bambini si è fatta strada l'idea che non c'è un corpo naturale, una modalità data di usare e sentire il corpo, ma fin dall'inizio il corpo è relazione con l'altro, con l'ambiente). Anche sensazioni elementari possono prendere forma la prima volta dall'incontro con l'altro, con l'altro corpo. Il corpo in relazione apre a nuove esperienze.

### 1 ► La Modern Dance

Probabilmente la portata rivoluzionaria della MODERN DANCE è dovuta proprio all'introduzione di queste diverse metodiche e concezioni: l'ampliamento delle possibilità meccaniche, dinamiche, per-

formative del corpo umano; l'introduzione dell'improvvisazione nel processo creativo; l'invenzione di un nuovo modo di "dire" il corpo; un diverso modo di utilizzare la danza, non solo come spettacolo ma come modo di essere con l'altro (sono dei primi anni del '900 le prime comunità istituite dai grandi danzatori-pedagoghi).

Ad esempio, il ruolo dell'improvvisazione, se pur codificato a partire dagli anni '60, era stato il volano dei movimenti d'avanguardia già nei primi anni del secolo scorso, che misero in discussione le regole tradizionali proponendo un'arte alla portata di tutti, liberata dai canoni formali dell'arte classica. Nella pittura così come nella musica, nel teatro così come nella danza.

Sebbene l'improvvisazione nella danza inizia ad essere utilizzata intorno agli anni '60 in America, era già largamente praticata come forma di ricerca dall'*Ausdrucktanz* tedesca e dalla *Modern Dance* americana.

Dai primi del '900, la danza attraversa quindi quelle esperienze di rinnovamento che si sono affermate nell'ambito della *Modern Dance* americana, restituendo a questa disciplina quella libertà espressiva che aveva perduto nei secoli precedenti. A partire da Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, Rudolf von Laban, Doris Humphri, Martha Graham, Merce Cunningham... si assiste ad un vero e proprio rovesciamento dello schema tradizionale.

Per arrivare negli anni '80 alla danza del *Tanztheater* di Pina Bausch in cui, oltre all'improvvisazione, hanno un ruolo predominante la dimensione narrativa, linguistica e la dimensione relazionale del corpo. L'aspetto agonistico, virtuosistico

del corpo non è più in primo piano, al corpo viene restituita la possibilità di narrare, dire, rappresentare attraverso un sistema semiotico asemantico altamente comunicativo [ Pontremoli ].

Sotto queste traiettorie, con Merce Cunningham negli Stati Uniti e il *Tanztheater* in Europa si apre la stagione della cosiddetta "danza contemporanea" o POST-MODERN DANCE, termine coniato da Yvonne Rainer negli anni '60 per indicare proprio questa nuova corrente che proponeva un diverso modo di concepire il corpo.

La Rainer insieme a Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Simone Forti e Debora Hay, fonda il collettivo del *Judson Dance Theatre* a New York, in collaborazione con l'allievo di John Cage, il compositore Robert Dunn.

## 2 ▶ La Contact Improvisation

Vorrei dedicare qualche riga in più a un'esperienza esemplare in cui quelle traiettorie innovative (improvvisazione, linguaggio, corpo-in-relazione) sono esplicitamente dichiarate le fondamenta sia della concezione del corpo sia dell'estetica della danza.

All'interno di quel movimento della *Post-modern Dance*, troviamo la CONTACT IMPROVISATION che prese le mosse dalle sperimentazioni di Steve Paxton. Egli stava portando avanti una serie di esperimenti su duetti, Paxton trovò così un sistema di ricerca sul movimento dalle forti implicazioni sociali e terapeutiche, poiché basato soprattutto sul contatto con un altro corpo e quindi su una forma di comunicazione fisica e percettiva, diventando un modo per indagare le dinamiche di un corpo in relazione sottoposto alle leggi fisiche: come dare e ricevere il peso, come alzare il partner, come seguire, cadere, dirigere, sostenere il peso di un altro corpo.

Interessante l'osservazione di Cohen Bull che identifica nel balletto classico una disciplina strettamente visiva, in cui l'interesse è sul movimento e il corpo del danzatore, sulla forma eseguita, invece la *Contact Improvisation* si basa sul contatto fisico e sui processi interni al danzatore. Sia nella *Contact* che nel balletto classico l'attenzione rimane comunque sul corpo, ma da due prospettive diverse: nel balletto il corpo è oggettivo e visto dall'esterno, nella *Contact* il corpo è percepito dall'interno.



Questo spostamento evoluzione consente di riportare il fuoco dell'attenzione compositiva sull'esperienza come «*embodied experience*», colma la distanza fra soggetto e medium artistico e origina una danza come dialogo del danzatore col proprio corpo [...]. La danza dunque diviene il luogo privilegiato della liberazione del corpo dall'alienazione che esso subisce in una società regolata dalla competizione economica, dalle norme, dalle costruzioni sociali operanti.

Le evoluzioni avviate nella *Post-Modern Dance* concorrono a definire il corpo percettivo e sensibile del performer/partecipante che sembra corrispondere perfettamente al nuovo concetto di corpo che la psicoanalisi e la fenomenologia parallelamente mettevano in campo segnando la distanza dalla medicina e dalla psichiatria classica.

## 3 ▶ Il corpo non è l'anatomia

Il corpo dell'essere umano è un sistema che cresce e muta all'interno e in virtù di quella complessa e dinamica rete di sistemi in cui si trova. Già alla nascita è attraversato da correnti percettive, interattive che lo plasmano da dentro e da fuori. Il corpo è un fenomeno complesso e dinamico, costantemente permeato da flussi concreti e simbolici che lo circondano, che lo avvolgono, esso funziona secondo i principi biologici ma si colloca e vive culturalmente, storicamente, al punto che la stessa biologia è plasmata da subito da queste correnti simboliche. Gli stimoli assumono da subito la forma singolare di impulsi del proprio sentire.

Ecco allora che il corpo non è riducibile alla sua mera dimensione biologica, alle determinanti genetiche, al funzionamento dei sistemi fisiologici.

Era stato Freud già negli Studi sull'isteria, poi con *L'interpretazione dei sogni* e con i *Casi clinici* a spostare l'attenzione sul sentire soggettivo, sul corpo plasmato dalla storia personale, dai propri sogni, dal proprio desiderio, dai propri traumi. Se la medicina e la psichiatria avevano trovato il proprio fondamento sui tavoli dell'anatomia e da lì avevano costruito una clinica dello sguardo, il corpo della psicoanalisi è prima di tutto fatto dalla storia del soggetto e dal suo modo di farvi fronte. Qui si tratta di clinica dell'ascolto. L'anatomia e la stessa fisiologia, i sintomi e le pulsioni sono frutto della storia soggettiva. La psicoanalisi ha operato un vero e proprio rovesciamento: in ognuno gli aspetti biologici sono regolati dall'ordine del linguaggio, a tal punto che il corpo non esiste in quanto naturale, è già da subito plasmato dal significativo (M. Cavallo, 2004).



La *Post-modern Dance* ha fatto propria questa concezione, ha spostato l'attenzione da ciò che è visto a ciò che è sentito, dall'anatomia fisica all'anatomia pulsionale, dalla macchina che agisce a una esistenza che sente, vive e crea in quel momento.

Non è più il corpo ridotto a immagine, forma, aspetto. Nei laboratori di danza si sperimenta tutt'altro. Si esplora l'al di là dell'immagine in tutti i sensi:

- ▶ sovvertendo i canoni di bellezza, armonia e bella forma (la danza Butoh è stata la proposta più radicale in tal senso);

- ▶ rompendo la linearità e la coerenza della rappresentazione (Cunningham è stato tra i primi a spezzare la fluidità del movimento, la consequenzialità e la naturalità dell'azione);

- ▶ facendo saltare il corpo di genere (femminile/maschile) e i suoi cliché (già Nijinsky aveva tentato di portare la danza classica oltre le attribuzioni di ruoli M/F, ma poi la *Contact-improvisation* ha totalmente dissolto la distinzione);

- ▶ aprendo a qualsiasi differenza corporea: di età, razza, abilità (attualmente sono migliaia le esperienze di danza e i gruppi di lavoro che includono bambini, anziani, corpi disabili);

- ▶ destrutturando il genere stesso della danza (iniziato con Pina Bausch, ormai si parla sempre con più difficoltà di danza come genere, si preferisce parlare di decostruzione dei generi sia nel senso delle identità LGBTQI+ sia nel senso dei generi artistici-spettacolari, essendo ormai gli utilizzi e le finalità del linguaggio performativo estremamente diversificati: arte, formazione, comunità, crescita, strumento di azione sociale e politica, ricerca personale...).

Il corpo non è, quindi, riducibile alla sua immagine, a ciò che appare.

#### 4 ▶ Il Sentire Trasformativo

Dall'altro versante del corpo anatomico, del corpo visibile, dell'anatomia, del corpo analizzabile da tutte le indagini mediche possibili, abbiamo un altro corpo, il corpo come ognuno lo sente, il corpo percepito da dentro, il corpo del "sentire". La danza degli ultimi decenni si è focalizzata su questo corpo fatto di sensazioni, di emozioni, di vissuti, di impulsi.

Anche il vissuto non si genera da una presunta naturalità. Nelle emozioni che lo pervadono, le sensazioni che lo percorrono, sono incise esperienze, elementi della nostra storia. Le stesse reazioni del corpo sono determinate da ciò che lo ha plasmato. Il sentire è il risultato di una storia, di uno stile che il corpo ha preso nel tempo. Il vissuto è influenzato dal modo in cui mi

vedo, dal modo in cui parlo del mio corpo e da come gli altri si sono relazionati ad esso, di come ne hanno parlato (i genitori, i care-giver, le figure fondamentali) e come si relazionano e ne parlano, da come lo uso e da come gli altri lo hanno "usato". La rappresentazione del mio corpo influisce su come lo vivo e su come lo agisco. Nei laboratori di danza si cerca di lavorare sia sulle azioni fisiche, sulle possibilità performative, sul movimento, sia sull'immaginario del corpo, sia sul sentire, sulle sensazioni, sul vissuto. A volte per cambiare un vissuto è necessario cambiare l'immaginario e la narrazione del proprio corpo.

Il corpo si rivela un testo che si compone di parole, di frasi, di ricordi, di desideri, di immagini inconscie che si sono fissate e ci inchiodano a una rappresentazione e a un vissuto di noi stessi e del nostro corpo che finisce per essere una prigioniera. Una metodologia di lavoro messa a punto da Michele Cavallo nell'ambito delle artiterapie performative mostra fino a che punto il lavoro con le parole, la narrazione, le metafore può modulare il vissuto, l'esperienza, l'uso del corpo, la percezione di sé e viceversa, sperimentare utilizzi diversi, sensazioni diverse cambia la rappresentazione del proprio corpo. Esplicitazione teorica del presupposto dei diversi approcci della danzaterapia, che a partire dagli anni '40 si sono avvicinati.

Intorno agli anni Quaranta, alcune danzatrici americane, partendo dalla propria esperienza personale, iniziarono a scoprire i possibili effetti trasformativi, terapeutici della danza. Esse vissero in prima persona il passaggio della danza da semplice insegnamento a metodo terapeutico, avviando le loro sperimentazioni all'interno anche di strutture psichiatriche. Le loro impostazioni sono state fortemente influenzate dalle emergenti teorie psicoanalitiche.

Fra le pioniere della DANZATERAPIA, le prime furono Marian Chace e Trudy Schoop. Seguite negli Stati Uniti durante gli anni Cinquanta e Sessanta da Mary Starks Whitehouse, Joan Chodorow, Janet Adler, Judith Kestenberg, Anna Halprin, Blanche Evan, Irmgard Bartenieff. Queste prime danzaterapeute, grazie al loro prezioso insegnamento sul forte legame esistente tra il movimento e la sfera psichica della persona, hanno aperto la strada alla storia della *Danzaterapia* lungo la quale altri danzatori, psicologi, antropologi e ricercatori di tutto il mondo, in quegli stessi anni e successivamente, si sarebbero interrogati sulla funzione trasformativa del movimento.

#### 5 ▶ Il Corpo in Relazione

Ogni forma di danza lavora con il corpo in movimento. Corpo in movimento verso..., in movimento da..., in movimento all'interno di...

In movimento vuol dire in relazione a un altro corpo, ad oggetti (interni o esterni), all'ambiente. Ecco perché il movimento consente di portare l'attenzione al presente corporeo, a ciò con cui siamo in relazione in quel momento, a qualsiasi cosa con cui siamo in relazione e reagiamo sia del mondo esterno che del mondo interno.

A volte il corpo si muove all'interno di un paesaggio inconscio fatto di strade chiuse, sensi unici, incroci senza segnalazioni. Allora ci sentiamo bloccati e i movimenti sono stereotipati, ripetitivi, legati ad azioni funzionali. Il corpo può diventare come una macchina senza vitalità. Ogni cosa che si fa sembra essere priva di esultanza, eccitazione. Sperimentare azioni e sensazioni inedite, sensazioni corporee che rispondono a modifiche posturali anche minime che aprono a nuove risposte che vanno oltre le reazioni automatiche abituali, può portare a prendere



contatto con il proprio mondo interno, con quel paesaggio sotteso alla nostra corporeità, con quella immagine e quella metafora che ci blocca, che ci fa evitare ogni rischio di slancio, di vitalità. Lavorando su questo paesaggio-metafora possiamo sperimentare altre possibilità di movimento e di relazione.

Gli studi di psicologia riconoscono che la relazione è il contenitore all'interno del quale si dà ogni esperienza di sé e del mondo. A partire dalle interazioni con le figure *care-giver* si costruiscono i *patterns* elementari della relazione. Ecco che all'interno del lavoro della danza (e della danzaterapia in particolare) si vanno a toccare e a rimodulare quei *patterns*.

Le pratiche che utilizzano il movimento, la danza, l'improvvisazione consentono di intervenire sugli schemi fissi, sulle rappresentazioni inconse, sulle ripetizioni comportamentali di ognuno.

Portare l'attenzione sul sentire il proprio corpo permette di accedere a parti profonde. Il lavoro sulle immagini del corpo può aiutare a cambiare il movimento e la tessitura del corpo stesso.

Se, come la psicoanalisi ci mostra, l'inconscio si manifesta in quanto ripetizione, automatismi, abitudini, stereotipi, allora abbiamo dei modi per sorprenderlo, smascherarlo; Freud ha proposto la tecnica delle libere associazioni, cosa che nella *Modern Dance* è stato tradotto nella tecnica dell'improvvisazione.

## 6 ▶ Improvvisazione tra terapeutico e trasformativo

L'IMPROVVISAZIONE si colloca come metodologia elettiva nel Novecento anche in ambito teatrale, nel lavoro dell'attore. Nelle diverse pedagogie teatrali del secolo scorso, l'improvvisazione ha assunto la funzione di orientare la ricerca verso l'autenticità della *performance*, deviando l'attore dalle sue intenzioni, dagli stilemi, dall'azione progettata, pensata.

Eugenio Barba, in *La canoa di carta*, delinea il concetto di SATS: nell'istante che precede l'azione, quando tutta la forza necessaria è già pronta a liberarsi nello spazio, ma come sospesa e ancora tenuta in pugno, l'attore sperimenta la sua energia sotto forma di SATS, preparazione dinamica. Il SATS è il momento in cui l'azione viene pensata-agita dall'intero organismo che reagisce con tensioni anche nell'immobilità. È il punto di raccordo tra intenzioni e volontà che sono espressione di una spinta energetica interna.

L'improvvisazione richiede una attitudine di presenza nel qui ed ora. Il raggiungimento di uno stato di presenza corporea che ha a che fare anche con la disponibilità di plasmarsi a ciò che accade abbandonandosi a ciò con un certo grado di passività. Una posizione in cui il soggetto è chiamato a oltrepassare la rappresentazione (razionale, controllata) di sé ed aprire il proprio campo percettivo e reattivo al mero accadere, ad un fluire nel qui ed ora.

La *Contact Improvisation* per esempio favorisce una sensibilità al tatto e alle sensazioni interne, creando una diversa percezione sensoriale con il proprio corpo, con il corpo degli altri, estendendosi anche allo spazio intorno. Rende possibile la ridefinizione dei confini tra sé e l'altro, dei propri schemi motori, delle abitudini, rimodula il rapporto con l'alterità, il passaggio da impulso ad azione, da movimento a raccoglimento. Una ricerca sui limiti che porta ad una diversa e sfaccettata consapevolezza di sé. Inoltre, l'improvvisazione spostava il *focus* dallo spettacolo al processo creativo, dall'esecuzione di un compito al lasciar emergere elementi nuovi con la possibilità di un diverso significativo montaggio di essi.



Alcuni aspetti della improvvisazione sono ben resi da una osservazione di Virgilio Sieni che delinea un utilizzo del corpo improntato al bricolage, inteso come uno sbriciolamento (frammentazione, destrutturazione) delle funzioni, per riattivarle in maniera diversa, che in danza si configura accumulando e stratificando tecniche volte a costruire un corpo consapevole, ad esempio: reimparare a camminare, attraversare lo spazio in maniera diversa, disattivare e riattivare un'azione quotidiana e quindi ridarle nuova vita. Una sorta di destrutturazione che lascia irrompere la possibilità dell'inaspettato, improvviso che rivela quel «volto» al di là della maschera dell'ego, della ragione, del giudizio, degli schemi abituarini operanti. Diventa chiaro come tale lavoro mette in moto processi trasformativi che possono avere anche effetti terapeutici su molte dimensioni del disagio psichico-relazionale. In fondo, creare un *setting*, un luogo, uno spazio di improvvisazione, veicolato dalla consegna mirata, significa, come indica Bion, consentire uno stato di reverie, creare uno spazio di gioco, uno spazio transizionale, secondo Winnicott, dove si ha la possibilità di sviluppare e o ricostruire un corpo potenziale attraverso il lavoro sull'immagine corporea e sulle sensazioni, sui movimenti nello spazio, sulle azioni di contatto e di comunicazione interpersonale.

Il *setting* del laboratorio diventa, come dicevamo all'inizio, il luogo "sperimentale" per esplorare e studiare i fenomeni di formazione e di trasformazione della persona e del gruppo.

## 7 ▶ Improvvisazione come prassi politico-sociale

La seguente trattazione si concentra sul ruolo potenziale della improvvisazione e del corpo nei processi di pratica e apprendimento da un lato, di socializzazione e di costruzione identitaria, dall'altro. Il ruolo assunto dal corpo non solo come oggetto, ma come soggetto esperiente e agente.

Come muta attraverso la relazione col proprio corpo? Come cambia il modo di guardarsi e di narrarsi? Che ruolo hanno, in questo, i corpi "altri"? Quali sono, dunque, le implicazioni sociali di tale processo?

Ne emerge una prospettiva sociale che guarda al corpo come qualcosa che si è, che si ha, che si fa e che fa fare; all'identità come relazione mutevole tra sé corporeo e sé incorporato; a significazione e interpretazione. Tenendo in considerazione, al centro, quindi, l'intreccio tra corporeità, soggettività e intersoggettività.

La prospettiva è anche di riuscire ad articolare la consapevolezza del traffico tra corpi e ideologie, acquisita in virtù di tutto ciò che è avvenuto nella danza e negli studi in danza, e indirettamente dell'uso della pratica della improvvisazione con l'analisi di come essa stessa funziona.

Verso la fine degli anni Ottanta vi fu un riemergere dell'interesse per l'improvvisazione che assunse diversi connotati sia nel significato che nelle motivazioni. Se in precedenza l'improvvisazione voleva essere un modo per accedere al sé autentico, in questo periodo storico si assiste alla frammentata molteplicità di identità in movimento per cui non esiste più un sé autentico. Il contenuto della danza tende quindi verso un'attestazione esplicitamente politica di identità, di genere, di orientamenti sessuali, di razza e di etnicità. Il dibattito si intensifica negli anni Novanta a causa della contraddizione tra Post-modernismo / Post-strutturalismo e ciò prende corpo nella evoluzione della danza e della improvvisazione.

Il Post-modernismo sgombra il campo da una certa retorica essenzialista che sosteneva che nonostante le differenze di identità, sessualità ed etnia esistesse un «io» genuino, mentre il Post-strutturalismo va a negarlo. Avviando quindi un dibattito sulla soggettività e sul sé che si è trasmesso anche alla danza.

Se, come abbiamo visto, il corpo non è più riducibile alla sua naturalità, all'anatomia, alla biologia e neppure alla sua rappresentazione, se il corpo non va inteso come un «dato» immutabile, ma come «costruito» culturale e personale, allora la costruzione della identità non è più vincolata a un corpo dato.

Ogni soggetto può cercare di definire la sua identità a partire dalla sua storia, dal suo modo di farne esperienza, dal desiderio che lo anima. L'identità, come il corpo, prende forma dalle esperienze organizzate attraverso immagini, azioni e desideri che sono permeati di significato relazionale che nella storia del soggetto hanno assunto.

L'improvvisazione possiede quelle caratteristiche che la collocano come pratica politica necessaria ad una ridefinizione critica del reale e potenziale non-luogo di margine e di passaggio da situazioni socio-culturali definite da nuove pratiche sperimentali.

Attraverso l'atto performativo, come ci indica anche Turner, è possibile rimodulare posizioni della vita quotidiana quali ruolo, individuo, persona, divenendo potente strumento di trasformazione sociale e individuale, comunitaria.

**MILA MORANDI MAIORELLI**

*Danzaterapeuta. Ricercatrice in ARPA-Roma  
Associazione per la ricerca in psicologia analitica*

**FABIO CAVALLI**

## Perché l'arte in carcere

**I**l cambiamento che nasce dall'incontro fra la parola alta della poesia e la parola viscerale della vita passa anche attraverso la scoperta della cultura, e di passioni forti e nuove. In carcere ci si confronta con persone condannate a lunghe pene per gravi reati; si discute insieme di Shakespeare, Dante, Giordano Bruno, della drammaturgia classica, degli antichi greci, del dramma e della commedia. Allora si può scoprire che quello che sappiamo – da studiosi – sui concetti di giustizia, vendetta, fratellanza, tradimento, congiura, lo sappiamo letterariamente, mentre i detenuti-attori lo hanno sperimentato duramente sulla pelle. Allora la parola alta della poesia si mescola alla parola viscerale della vita.

Nel contesto della vita penitenziaria si presenta la peggiore delle condizioni contemplate dal neuroscienziato **Pascual-Leone** nei suoi studi sulla neuroplasticità del cervello: perdita totale di flessibilità; irrigidimento definitivo della mente fino alla reiterazione maniacale dei gesti e dei pensieri. Pascual-Leone per descrivere la condizione di rigidità mentale utilizza la metafora della collinetta innevata: immaginiamo di scendere in slitta dalla sommità fino alla base. La prima discesa descriverà un tracciato che è il frutto della mediazione fra la direzione che abbiamo scelto e la conformazione del terreno innevato. La seconda volta che scenderemo dalla collina, probabilmente ci ritroveremo in un altro punto alla base, ma un punto che ha relazione con il percorso della prima discesa. Non saranno due percorsi identici ma saranno abbastanza vicini. Se passassimo tutto il giorno a risalire e riscendere in slitta, alla fine avremmo alcuni percorsi che sono stati utilizzati molte volte, altri pochissimo. Anzi, a mano a mano che si scende, alcuni percorsi diventerebbero quasi come binari, tracce obbligate, "percorsi neurali". Secondo questa immagine, potremmo creare una sorta di metafora della vita; qualcosa che abbiamo rappresentato nell'arco di una giornata sulla neve, e che si può proiettare in mesi, in anni.





Un altro studioso, **Norman Doidge**, riprendendo la medesima metafora, si domanda: è possibile, una volta che i percorsi neurali sono stati stabiliti, uscirne e seguirne altri? La risposta è: sì; ma è difficile, perché una volta create le tracce, queste diventano molto efficaci, veloci nel guidare la nostra metaforica slitta. Prendere un percorso diverso diventa un'impresa complicata, faticosa, anche dolorosa, come vedremo. E gli esseri umani cercano di evitare la fatica e il dolore. È necessario un ostacolo di qualche tipo, un ostacolo importante, per indurci a cambiare la direzione tracciata.

Occorre «disapprendere» – *to unlearn*, in inglese. Disapprendere è altrettanto importante quanto «apprendere», imparare (*to learn*). Ma disimparare, deviare dal percorso obbligato, è, appunto, difficile e doloroso. I percorsi consolidati e ossessivi del contesto nel quale ci troviamo, sono davvero potenti. Doidge sostiene che quando una persona sviluppa un *network* neurale (un sistema di abitudine), questo diventa efficiente, auto-sufficiente, e proprio in quanto abitudine, può diventare immodificabile.

Prendete ad esempio la situazione di abbandono amoroso: quando un amore finisce siamo di fronte ad un tipico caso di necessità di disapprendere abitudini consolidate. Noi eravamo abituati a svegliarci con quella persona, a incontrarla tutti i giorni, facevamo con quella persona delle cose piacevoli, e ora questa persona non c'è più, ma nella nostra mente ha lasciato una traccia profonda. La nostra mente, in quel caso, deve disapprendere l'abitudine all'altro. Ciò che può redimere il dolore della perdita, il

dolore di abbandonare la traccia neurale incisa nella nostra mente da chi ci ha abbandonato, è spesso la nascita di un nuovo amore: la conquista di un nuovo amore.

Riportiamo ora questo discorso al carcere.

La condizione brutale di vita, di ambiente, che può condurre al carcere, e la condizione brutale del carcere, per essere rovesciate, hanno bisogno di essere scosse fortemente. Ci può essere, in chi vive l'esperienza della devianza e della prigionia, anche il desiderio di cambiare; ma, di per sé, il cambiamento, il disapprendimento, è qualcosa di doloroso. La

nostra mente di uomini liberi ha varie possibilità di incontrare ostacoli, di sperimentare nuovi percorsi, di abbandonare tracce del passato. In carcere le possibilità sono molto minori. Il campo delle esperienze è limitatissimo. Si vive di ricordi, rancori, ossessioni, illusioni: «*lo stridore della lima sull'anello della catena*», direbbe Goethe. Occorre fare appello a un cambiamento sostanzialmente psichico, entro un limitatissimo orizzonte.

Come può funzionare? Io credo che una delle poche opportunità che abbiamo per cambiare direzione – proprio come nel caso dell'abbandono amoroso – sia





quella di avere una gratificazione che ci spinge, che ci attrae, che ci seduce verso una nuova via. Sono convinto che alcune attività, come l'espressività artistica, siano particolarmente favorevoli al cambiamento. Anche e soprattutto in un carcere. Chi, fra i reclusi, sperimenta attività espressive, dovrebbe affrontarle con la consapevolezza che vale la pena di provarci. Chi le conduce ha una forte responsabilità etica.

Sperimentare la **vita di palcoscenico** può essere una straordinaria possibilità di guardare se stessi con occhi nuovi. Tremare d'emozione dietro le quinte. Entrare in scena. Sotto le luci. Ricevere l'applauso di un pubblico: sono esperienze fortissime. L'enorme sforzo di mesi di prove in teatro ci ha allontanato, pure in un tempo limitato, da quella traccia obbligatoria del nostro essere detenuti viventi in un carcere e ci ha catapultato in un'altra dimensione, che è quella dell'Opera del poeta, del personaggio, delle sue parole, pensieri, gesti, relazioni. Abbiamo dovuto formare una Compagnia, sottostare alle regole del palcoscenico, rinunciare ad una parte del nostro IO a favore del NOI che è il gruppo di lavoro; poi abbiamo compiuto l'enorme sforzo della memorizzazione delle parole e dei gesti, della ripetizione incalzante, della correzione, del consolidamento del personaggio. Infine, c'è l'esibizione. Probabilmente al termine di questo percorso, percepiamo noi stessi come persone che hanno fatto un piccolo cambiamento. Abbiamo sperimentato dal punto di vista intellettuale ed emotivo una dimensione nuova del nostro essere. È stato faticoso. Il copione è un ostacolo, la memorizzazione è un ostacolo, la paura di non farcela è un ostacolo. Però tutto questo si regge sulla gratificazione finale: io non

posso sfinirmi di fatica in prova e poi non debuttare mai. Non posso scrivere un libro di poesie – quanti detenuti ne scrivono! – e non vederlo mai pubblicato. Non ha senso: perché la persona creativa cerca il suo pubblico (mi piace dire che cerca il suo Giudice), ed è solo il pubblico che completa la relazione tra l'uomo e l'opera, senza il pubblico quella relazione non c'è. Da qui sorge la necessità assoluta che qualunque percorso creativo, in carcere e fuori, si concluda con un'esibizione. Anzi: con più repliche della medesima esibizione. Di fronte ad un pubblico.

Sto cercando, a grandi linee, di descrivere come funzioni il meccanismo psichico dell'esperienza teatrale; come possa accadere che, attraverso alcune esperienze di tipo artistico-espressivo, vengano indotte delle modificazioni positive nella percezione di sé e del mondo da parte della persona che vive detenuta. Anche in questo caso possiamo argomentare come sopra: disapprendere una pessima abitudine può avere il suo lato piacevole, se si adopera un ostacolo che sia in sé gratificante. Come un nuovo amore può spazzare via il vecchio, così una piacevole sensazione di libertà come quella che si prova ad interpretare un personaggio, potrebbe rendere meno doloroso l'abbandono della routine penitenziaria alla quale il detenuto si aggrappa spesso nel tentativo di normalizzare il proprio disagio.

Vediamola da un altro punto di vista.

Come sosteneva **Rita Levi Montalcini**, i cervelli (e le menti) degli uomini, sono due: quello "arcaico" costituito dal sistema limbico che è localizzato in profondità nella massa cerebrale, nell'area denominata Ippocampo (comune a noi e ai mammiferi e primati inferiori, vecchio

di 3.000.000 di anni) e quello "corticale", sviluppatosi negli ultimi 150.000 anni con l'evolversi del linguaggio. Queste due parti hanno funzioni differenti, ma sono anche strettamente interconnesse, al punto che la Montalcini arriva a dire che i nostri comportamenti sono determinati troppo spesso dal sistema limbico che è dominato dalle reazioni primarie della paura, dell'aggressività, dagli istinti di sopravvivenza. Il sistema limbico afferirebbe al linguaggio, traducendo in sistemi linguistico-simbolici le ancestrali spinte alla sopravvivenza. La Montalcini arriva ad affermare che spesso noi siamo "pensati" e "parlati" dal sistema limbico che inganna la mente superiore simulandone le funzioni evolute: suggerendoci parole e comportamenti determinati dal cervello arcaico ma mascherati da scelte razionali. Afferma anche che un profondo sviluppo della nostra cultura è il solo strumento per tenere a freno l'invadenza del sistema limbico del cervello nella sfera del linguaggio.

Ora immaginando il nostro cervello come un'arancia, il sistema limbico è solo uno spicchio che condividiamo con tutti gli altri vertebrati. Altri spicchi presiedono funzioni superiori: la capacità di organizzare lo spazio, orientarci, entrare in relazione con gli altri, creare empatia, gestire le contraddizioni dell'esperienza, costruire strategie. Infine, c'è la buccia dell'arancia; l'area corticale: il cervello superiore. La vita carceraria può mortificare le funzioni superiori corticali, fino ad annientarle.

Un celebre attivista russo, **Anatolij Sharansky**, fu imprigionato dal regime sovietico nel 1977 per quattro anni. Due di questi in una piccola cella buia, in totale isolamento. Venne poi liberato grazie ad uno scambio di prigionieri con gli Stati Uniti, per poi diventare Ministro delle Finanze di Gerusalemme. Nelle sue memorie racconta che si salvò dalla demenza (che toccava a molti compagni di prigionia) grazie alla pratica di fare partite a scacchi mentali. Il cervello funziona secondo lo schema «use it or loose it». Se non lo usi lo perdi. La privazione sensoriale, affettiva, intellettuale riduce drasticamente la funzionalità della corteccia. Gli scacchi mentali furono per Sharansky la salvezza. Giocava partite su partite a memoria, interpretando entrambi i ruoli del bianco e del nero. Quando finalmente fu liberato, era uno scacchista d'alto livello. Se non si è scacchisti, come ci si salva dal disuso della

mente durante uno stato di carcerazione? Dando tutto lo spazio possibile all'uso dei sensi, dell'immaginazione, del linguaggio, della relazione. Se non si rendono costantemente attive le funzioni superiori della mente, le attività linguistiche, immaginative, sarà inevitabile il declino.

Ho sviluppato questa direzione di ricerca perché mi sono domandato la ragione del crollo del tasso di recidiva presso la popolazione detenuta che svolge attività teatrale. Il tasso medio di recidiva penitenziaria in Italia è del 68,5%. Fra le duemila persone circa che hanno fatto teatro, cinema e musica in venti anni di attività al Teatro Libero di Rebibbia, il tasso di recidiva si abbatte sotto il 10%. I dati internazionali sul calo di recidiva nel caso di persone che hanno svolto attività artistica prolungata (almeno tre anni) durante la detenzione, confortano la statistica osservazionale che conduco. Sono convinto che sia fondamentale capire in modo sistematico come e perché il sapere e la bellezza possano redimere dal dolore – e non perché lo ha detto Dostoevskij in modo dubitativo: l'immenso autore lo ha detto intuendolo, ma noi oggi siamo perfettamente in grado di sapere perché accade, dal punto di vista neurobiologico.

Non sono un terapeuta e penso che la ricaduta positiva dell'attività teatrale in carcere sia fortemente legata all'approccio artistico verso il lavoro di palcoscenico. Tuttavia, non disdegno di leggere gli studi in campo neuroscientifico che sostengono che la «terapia della parola», e quindi l'attività rappresentativa in palcoscenico, sarebbe capace di modificare l'intensità delle connessioni sinaptiche, attraverso dei cambiamenti strutturali che alterano lo schema anatomico delle interconnessioni fra le cellule del cervello in determinate aree: linguaggio, immaginazione, prossemica, relazione.

Ipotizzo che la radice prima della modificazione nel *network* neurale di un detenuto-attore sia "linguistica". Studi sperimentali attraverso il *neuroimaging* (*Functional Neuroimaging* – è l'utilizzo di tecnologie di neuroimmagine in grado di misurare il metabolismo cerebrale, al fine di analizzare e studiare la relazione tra l'attività di determinate aree cerebrali e specifiche funzioni), attestano che durante la narrazione, ossia, mentre si racconta qualcosa che è stato pensato e ripetuto precedentemente, si attiva oltre il 30% delle aree del cervello impiegate

nel processare informazioni. È il massimo impiego della funzionalità cerebrale attestato dalla tecnica clinica del *neuroimaging*, e coinvolge una molteplicità di aree e funzioni dell'encefalo. La rappresentazione impegna il cervello così tanto, da porre le basi per una riprogrammazione dei *network* neurali plasticamente forgiati in precedenza dalla ripetitività delle abitudini compulsive penitenziarie. Questa potrebbe essere una delle ragioni per le quali è così potente l'intervento dell'agire attoriale sulla mente detenuta, perché non c'è nulla di più faticoso e coinvolgente di questo: memorizzare, immedesimarsi, e ripetere. È la medesima fatica che fa il conferenziere: memorizzare ed esporre, non perdere l'attenzione del pubblico, non disperdere il tempo che si ha a disposizione. Questo fa anche l'attore. E la rappresentazione scenica richiede uno sforzo così grande da riuscire a modificare le relazioni sinaptiche dell'area pre-frontale del cervello. E, di conseguenza, la percezione di sé e del mondo. A mio avviso queste considerazioni (alle quali do un modesto contributo che non pretende la dignità della scienza) andrebbero attentamente valutate in sede politico-istituzionale. Ho avuto l'opportunità e l'onore di proporle all'attenzione del *Tavolo 9* degli Stati Generali dell'Esecuzione penale (coordinato dal prof. Mauro Palma), presso il quale mi sono occupato di suggerire alcune linee sulla funzione della cultura in carcere.

Ribadisco qui che occorrono leggi e regolamenti che sanciscano che l'attività espressiva (e, in generale, la cultura) nelle carceri, non sono intrattenimento per poveri emarginati, ma strumenti essenziali di revisione del sé e riscatto sociale.

I detenuti-attori che lavorano con me provengono dalle periferie dell'Italia e del mondo. Hanno molte responsabilità e colpe, ma non quella di essere strutturalmente ignoranti. Ora che hanno scoperto cosa vuol dire "arte" e "bellezza", eccome se si rammaricano dell'occasione perduta! Ma se noi siamo consapevoli che la radice del male – del male non nel senso assoluto, il male relativo, il male umano – sta tutta nelle relazioni interpersonali e sociali, allora noi abbiamo l'obbligo etico-politico di intervenire a monte. Rimuoverne le cause, tutte le volte che è possibile. Se realizziamo l'idea che lo stato sociale sia il sistema di radicale freno al male umano, dobbiamo contemporaneamente anche assumere sulle nostre spalle, l'obbligo della prevenzione e della "cura" (Heidegger).

E la cura va riconosciuta non a parole. Dobbiamo sapere perché è necessaria la cultura, l'arte, la bellezza per il cambiamento, e lo devono sapere le istituzioni, perché devono assumere su di sé l'onere di distribuire questa opportunità a persone che non sanno nemmeno che tale opportunità esiste. Non puoi aspettare che il detenuto venga a dirti «io vorrei fare teatro, io vorrei leggere un libro». Al 90% non hanno idea di cosa sia un palcoscenico. Non ci sono mai entrati in un teatro.

E chiudo dicendo che, ad ogni buon conto, secondo i dati ISTAT e SIAE, l'83% degli italiani non è mai entrato in un teatro. Cominciamo a portare gli italiani a teatro, al cinema, a leggere libri. Forse ci saranno meno delinquenti.

**FABIO CAVALLI**

*Fondatore del Teatro Libero di Rebibbia, dirige dal 2003 la Compagnia dei detenuti-attori del Reparto Alta Sicurezza del carcere romano*



«PORDENONE» IL PROGETTO DI ASTRO

**Dal Teatro al Cinema con una costante: spazio ai giovani!**



**P**ORDENONE, CHE BRUTTA MORTE, è una battuta del seguito di "Benvenuti al Sud", regia di Claudio Bisio. All'uscita del film il presidente dell'Associazione giovanile **ASTRO**, **Jimmy Baratta**, nato a Udine ma residente da sempre a Pordenone, non se la prese ma si ripromise una cosa: un domani avrebbe provato a sfatare il mito negativo che troppo spesso aleggia su Pordenone.

Si arriva così al 2022: un incontro dell'omonimo comune con le associazioni giovanili segna il punto di partenza del Progetto «**PORDENONE**». I giovani associati **ASTRO** (età media ventidue anni) infatti discutono con il presidente Baratta a proposito di un'idea originalissima: realizzare sette corti cinematografici a tema poliziesco proprio per ribaltare la prospettiva di PORDE-NOIA e dimostrare di che pasta è fatta la città, i suoi abitanti e le sue attività.

Il Comune resta impressionato dalla vivacità e dall'energia dei due giovani **ASTRO** che presenziano all'incontro,



oltre che dall'idea, e decide di convocarli poco dopo per stabilire una *roadmap*: insomma, il progetto è vincente. Questa è la genesi del Progetto «**PORDENONE**», **sette corti polizieschi che vogliono raccontare la città, riscoprirla e rivelarla sotto una nuova luce.**

Tra gli enti promotori, fondamentale il sostegno della Fondazione Friuli, dell'ufficio Politiche Giovanili del Comune di Pordenone, di Grosmi Caffè e Banca Popolare BCC Pordenonese e Monsile.

Nella primavera del 2023, con soggetto e sceneggiatura pronti, si tengono i casting per il ruolo di attore principale e di comparsa e la risposta è incredibile, con più di 24.000 persone raggiunte sui Social **ASTRO** e una notevole partecipazione in presenza. Alla fine saranno più di 200 le persone selezionate, più quindici membri dello staff.

A maggio cominciano le riprese, con un crescendo verso giugno e luglio con le grandi riprese nel centro cittadino, con tanto di chiusura per un intero pomeriggio della principale piazza della città per una scena di inseguimento al cardiopalma. Le riprese vedono coinvolte più di trenta tra enti, associazioni, scuole, attività commerciali ed istituzioni, per un totale di persone coinvolte che sfiora il migliaio.

Si distinguono allora i giovanissimi dell'Associazione **ASTRO** che poco più che ventenni organizzano, programmano e coordinano tutti i tasselli fondamentali per la buona riuscita delle riprese: ecco che il giorno prima discutono con la Polizia Locale a proposito delle chiusure stradali e il giorno dopo allestiscono scenografie, collocano e istruiscono comparse e attori principali, curano le scene e verificano che tutto si svolga al meglio.

Un lavoro immenso, che costa anche qualche notte in bianco ma che restituisce tutta la fatica vissuta sotto forma di soddisfazione totale quando, finite le riprese e la postproduzione audio e video, con le musiche originali composte durante l'inverno (da un compositore ventitreenne, per giunta), viene lanciato



sempre dai giovani **ASTRO** il primo *trailer* ufficiale l'8 febbraio 2024.

Si tratta di un trionfo, esplodono condivisioni e cresce l'attesa per l'uscita in sala, che si concretizza l'8 e il 10 maggio al Nuovo Cinema Don Bosco. Sala piena, sia per l'anteprima con gli addetti ai lavori, sia per la prima pubblica.

Vengono elogiate soprattutto la fotografia, il montaggio e le musiche, con un mix che valorizza e ribalta completamente lo stereotipo di Pordenone: la città viene finalmente riscoperta nei sette corti, i suoi scorci vengono mostrati nella loro autentica bellezza e il prodotto trasuda di vitalità ed energia positiva.

Adesso i sette corti sono in fase di distribuzione locale in Friuli-Venezia Giulia, nell'attesa di sbarcare nel resto d'Italia e di uscire poi sui Social **ASTRO** come una mini-serialità, una puntata alla settimana.

E tutto questo non sarebbe stato possibile senza l'energia, la passione e l'impegno dei giovanissimi **ASTRO**, che tanto sono maturati grazie a questa esperienza. E ora, largo al seguito.

[www.associazioneastro.it](http://www.associazioneastro.it)  
Facebook: **ProgettoPordenone**

## SELETEATROFEST – IL MONDO IN SCENA!

Una grande opportunità internazionale per le Compagnie UILT



▲ **SeleTeatroFest:** Il direttore artistico Antonio Caponigro con il suo staff, il Sindaco di Oliveto Citra e la Compagnia THEATRE BEOKSUGOL (Corea del Sud)

### OLIVETO CITRA (SA) • 30 agosto / 2 settembre

**S**i è conclusa la 26<sup>a</sup> edizione del **SeleTeatroFest** ad Oliveto Citra (SA), festival internazionale di teatro contemporaneo e di impegno sociale.

Negli anni il Festival ha subito cambiamenti ed evoluzioni che ne hanno trasformato la struttura e soprattutto ampliato la "mission".

Da Festival Nazionale (come è nato nel 1994) a "Tracce – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo" (organizzato per cinque fortunate edizioni insieme al Centro Studi della UILT), a Festival Internazionale (dal 2020).

Questa 26<sup>a</sup> edizione ha avuto numerose domande di partecipazione, circa 50, un numero cospicuo, visto il taglio internazionale (che presuppone scelte artistiche e registiche diverse dal solito, di cui parlerò più avanti) e quello di teatro contemporaneo e di impegno sociale.

Appunto, riguardo al taglio attuale del **SeleTeatroFest**, è importante fare alcune precisazioni e dare alcuni suggerimenti alle Compagnie che intenderanno partecipare alle future edizioni, per evitare false aspettative.

1 ► La dimensione internazionale del Festival presuppone l'utilizzo dei diversi linguaggi teatrali, verbali e non verbali. La corporeità, lo spazio, le luci, le musiche, le immagini assumono un'importanza fondamentale non solo per rendere artisticamente più completo ed organico lo spettacolo, ma anche più coinvolgente e comprensibile ad un pubblico e ad una

giuria internazionale. Questo non vuol dire che gli spettacoli debbano essere esclusivamente mimici (altrimenti, diventerebbe un festival di mimo!), ma che la parola, utilizzata in modo essenziale, non certo eliminata, deve essere «agita» più che «detta». Nelle diverse partecipazioni ai festival internazionali con gli spettacoli di **TEATRO DEI DIOSCURI** ho trovato particolarmente interessante e significa-



▲ **"Inferno"** Compagnia Teatrale COSTELLAZIONE di Formia (LT)

tivo «immergermi» nella musicalità dei diversi idiomi utilizzati dalle Compagnie, ma estremamente noioso assistere a spettacoli in cui la parola «detta» era predominante. Purtroppo, tornando al **SeleTeatroFest**, spesso le Compagnie partecipanti presentano spettacoli statici, prevalentemente o esclusivamente basati sulla parola «detta», non «agita», incomprensibili e noiosi per una platea internazionale.

2 ► Il **SeleTeatroFest** ha un'unica sezione, appunto internazionale, alla quale partecipano anche gli spettacoli di Compagnie italiane, che concorrono alla pari con gli spettacoli stranieri, per cui è fondamentale che le Compagnie italiane entrino mentalmente in una dimensione altra.

3 ► Come è consuetudine nei Festival Internazionali, gli spettacoli presentati devono avere una durata inferiore ai 60' ed essere realizzati in un solo atto, sia per una rapida gestione dei tempi di palcoscenico (scenografia, luci, ecc.), sia per un'agile fruizione da parte del pubblico, nell'ottica sempre più moderna della qualità che non è necessariamente quantità, anzi.

Veniamo ora alla cronaca di questa **26ª edizione**. Tante attività hanno caratterizzato il nostro Festival Internazionale, che non è una semplice vetrina di spettacoli: *workshop, smartcafé, dibattiti e confronti, accompagnamento alla visione, meeting per futuri progetti internazionali, visite guidate sul territorio...* In particolare, le Compagnie ospiti del Festival soggiornano per l'intera manifestazione, non per il tempo strettamente necessario alla propria performance, appunto per favorire la condivisione degli spettacoli e delle attività.

Tanti ospiti e compagnie teatrali provenienti da **Italia, Corea del Sud, Lituania, Svizzera, Georgia, Olanda, Slovacchia**. Felici ed onorati di aver avuto al 26° «**SeleTeatroFest – Il Mondo in scena**» ospiti nazionali ed internazionali di grande rilievo: **Joke Elbers** (Amsterdam), esperta ed osservatrice di Festival Internazionali; **Quinto Romagnoli**, delegato della UILT per i Festival Internazionali; **Salvatore Guadagnuolo**, vice-presidente dell'AGITA; **Stefania Zuccari**, direttrice della rivista della UILT "Scena"; **Antonella Marrone Perelli**, grande amica del **SeleTeatroFest** e del nostro territorio; **Alexandra Zeleňáková** e **Jarmila Ráčová**, osservatrici del FAD Festival di Nitra (Slovacchia).

**Joke Elbers, Quinto Romagnoli, Salvatore Guadagnuolo** componenti della Giuria Critica del nostro Festival, insieme ad **Elisabetta Cataldo** e **Marta Clemente**, operatrici di **TEATRO DEI DIO-SCURI**, hanno arricchito con la loro grande professionalità le numerose attività di questa edizione.

Ed ecco i **premiati** del Festival!

Statuetta di bronzo per il **MIGLIORE ALLESTIMENTO** allo spettacolo "**La notte di Helver**" di Ingmar Villqist presentato dall'Anykščiai Cultural Center Theater di Anykščiai (Lituania) con la seguente motivazione:

*«La tensione tematica viene resa dalla regia in maniera scarna e crudele con un gioco al massacro che i due personaggi (alternativamente e contemporaneamente vittime e carnefici) esplorano all'interno di una drammaturgia della scena che rende feroce e immediata la comunicazione ad un pubblico attonito ed ipnotizzato. La minaccia, esterna ma presente, innesca reazioni devastanti nei personaggi che, catarticamente, decidono di annullarsi, o forse di liberarsi».*

Targa **MIGLIORE REGIA** a David Marzi e Teresa Cecere per lo spettacolo "**InVIO-Lata**" della Compagnia SENZACONFINE APS di Fasano (BA):

*«La regia a quattro mani mette in scena in modo maturo ed efficace un testo basato su una attenta ricerca documentale, che affronta il tema del rispetto della diversità di genere, problematica apparentemente superata, ma purtroppo ancora attuale. Le attrici interpretano i vari personaggi, utilizzando in modo rigoroso le partiture corporea e vocale. La cura dei dettagli, le luci efficaci e di atmosfera, gli elementi scenografici fortemente simbolici completano l'organicità di uno spettacolo di forte impatto».*

Targa **MIGLIORE ATTORE** a Marco Marino nello spettacolo "**Inferno**" della Compagnia Teatrale COSTELLAZIONE di Formia (LT):

*«L'attore dimostra la capacità di essere convincente e versatile nei diversi personaggi interpretati, all'interno di una grande coralità, che diventa individualità e, alla fine, solitudine. In particolare, nell'emblematica figura di Ulisse, archetipo dell'essere umano e della sua morbosa ricerca del sapere, eternamente combattuto tra sogni, miserie, utopie e distopie, ha coinvolto in modo efficace e fortemente emozionale gli spettatori, che si sono sentiti traghettati in un'atmosfera di grande sospensione onirica».*

Targa **MIGLIORE ATTRICE** a Narmin Gasanova per il personaggio di Leila, nello spettacolo "**Non piangere quando morirò**" della Compagnia Heydar Aliyev Tbilisi State Professional Azerbaijani Drama Theatre, di Tbilisi (Georgia):

▼ Lo spettacolo della Lituania, **Antonio Caponigro** con gli ospiti dalla Slovacchia, **Joke Elbers** in giuria



*«L'attrice ha interpretato efficacemente il personaggio di Leila, immersa in questo racconto di grandi e piccole tragedie, permeato di atmosfere oniriche e surreali, in uno spazio e in un tempo in cui i personaggi "entrano ed escono" dalle diverse situazioni sceniche; si è mossa ed ha agito attraverso un consapevole ed efficace utilizzo della voce e del corpo, alla spasmodica ricerca di "quiete" ed ha saputo trasmettere le diverse e contrastanti emozioni allo spettatore che ha seguito con attenzione ed empatia il dipanarsi della vicenda».*

**PREMIO GRADIMENTO DEL PUBBLICO** allo spettacolo "**Inferno**" di Roberta Costantini, Marco Marino e Roberto Costantini, liberamente tratto dalla Divina Commedia di Dante Alighieri, Compagnia Teatrale COSTELLAZIONE di Formia.

Tanti problemi affrontati e preoccupazioni superate; tante soddisfazioni e risultati ottenuti!

Ringrazio l'organizzazione dell'Ente Premio "SELE D'ORO", **TEATRO DEI DIO-SCURI**, Controluce s.a.s. e in particolare lo splendido staff dei collaboratori del **SeleTeatroFest**, che ha creduto e continua a credere in questa iniziativa che sostiene i valori culturali, artistici e civili del Teatro, non pura evasione, ma strumento di crescita per la nostra Comunità.

Ci vediamo alla 27ª edizione!

**ANTONIO CAPONIGRO**

Direttore Artistico del SeleTeatroFest

# MASK TO MASK

Un grande ponte internazionale dall'Europa all'Asia a cura del **Theatre Beoksugol** (Tongyeong – Corea del Sud) e del **Teatro dei Dioscuri** (Campagna – Italia)

La Compagnia **THEATRE BEOKSUGOL** è stata ospite di Oliveto Citra la prima volta nel 2019, all'interno della 5ª edizione di "Tracce – Osservatorio sul Teatro Contemporaneo". Un fortunato incontro con una Compagnia asiatica, procurato dalla UILT, prima di "lasciare" il nostro territorio, nell'ultima edizione appunto di Tracce.

Dopo la significativa ed apprezzata partecipazione del 2019 con lo spettacolo "**Fruscio d'amore**", i rapporti tra il SeleTeatroFest, **TEATRO DEI DIOSCURI** e **THEATRE BEOKSUGOL** si sono sviluppati ed hanno superato la semplice, pur importante partecipazione al festival.

Nel 2021 (periodo Covid) la Compagnia coreana ha partecipato al **SeleTeatroFest** con la strepitosa *performance online e live* "**Vento che viene da Tongjeyoung**", ambientata in quattro affascinanti location di Tongyeong, con l'utilizzo di stupendi costumi tradizionali, coreografie, musiche eseguite dal vivo, praticamente un «colossal» teatrale.

Nel 2023 è ritornata ad Oliveto Citra con la commedia musicale "**Blue dogs**", con la quale si è aggiudicata la statuetta di bronzo del Premio Sele d'Oro per il Migliore Allestimento.

In questa ultima 26ª edizione del **SeleTeatroFest** siamo andati ben oltre: la presenza sul nostro territorio per ben 10 giorni.

Gli amici di Tongyeong hanno soggiornato due giorni a Campagna (SA), hanno visitato i luoghi significativi della nostra Comunità ed hanno partecipato all'evento internazionale «A Chiena», la deviazione del fiume Tenza nella via principale del Centro Storico di Campagna con la «Chiena Orientale», sfilata e danza nell'acqua con musiche e costumi coreani.

Poi, per un'intera settimana, ad Oliveto Citra, è stato sviluppato il primo step del progetto biennale "**MASK TO MASK**".

Nel corso di una settimana di intenso *workshop*, condotto a quattro mani dai registi Antonio Caponigro e Jang Chang-seok, a partire da un «canovaccio» sviluppato in un continuo *work in progress* dai 7 attori coinvolti, si è giunti ad una *performance* finale.

In scena: *Gli Innamorati, il Capitano, la Signora Borghese, lo Zanni, la Serva, il Narratore.*

La visione immediata, caratterizzata e stereotipata delle maschere della tradizione della Commedia dell'Arte italiana è stata contaminata ed arricchita da quella filosofica delle maschere della tradizione coreana.

Mongryong e Isabella, i due *Innamorati*, hanno rappresentato la metafora del mondo ideale sognato dai popoli; la *Borghese* e il *Capitano*, invece, hanno incarnato il potere che schiaccia, sfrutta il popolo e non ne considera bisogni ed aspettative. Sono, tuttavia, proprio i servi, non i governanti, ad alimentare la speranza, l'amore, la tolleranza che uniscono mondi diversi.

Il Progetto "**MASK TO MASK**" non si ferma qui: è intenzione delle due Compagnie portare la *performance*, ancora in evoluzione, in Corea del Sud, nella splendida cittadina di Tongyeong, nel 2025.

Siamo molto grati agli amici del **THEATRE GROUP BEOKSUGOL** che hanno mostrato amicizia, professionalità, creatività, disponibilità e passione per il teatro che, ancora una volta, ha compiuto un grande miracolo unendo le culture di Oriente ed Occidente.

Il nostro ringraziamento va a tutti i componenti del **THEATRE BEOKSUGOL**, per la loro simpatia, professionalità e disponibilità a mettersi in gioco. In particolare a Je Sang-ah, responsabile organizzativo, e a Jang Chang-seok, presidente e regista.

Chiudiamo con le considerazioni degli amici coreani: «*Quando veniamo ad Oliveto Citra, prendiamo ispirazione dalla natura, dalla struttura e dai colori di questo paese, che stimolano in noi nuove idee.*

*Quest'anno abbiamo condiviso una nuova atmosfera della vita, partecipando alla tradizionale festa della Chiena di Campagna.*

*Per noi, vivere una improvvisazione con la tradizione italiana della Commedia dell'Arte insieme a Teatro dei Dioscuri è stata un'esperienza molto creativa. La contaminazione tra le due culture e tradizioni ha prodotto una nuova performance. Siamo molto grati per questa grande opportunità.*

*Nel prossimo futuro aspettiamo Teatro dei Dioscuri in Corea per presentare la propria performance artistica e creativa agli spettatori di Tongyeong. Così sarà ancora più stretto il rapporto tra le nostre due Compagnie.*

**TEATRO DEI DIOSCURI**



DI MANUELA PELLATI

## UILT PIEMONTE APS: UNA STORIA DI SUCCESSO

LA UILT PIEMONTE NEL 2024 HA ACCELERATO LA SUA CRESCITA!

**È** cresciuta nella sua struttura articolata per obiettivi o meglio per **tavoli di lavoro** (Giovani, Teatro Dialettale, Rassegne, Formazione e Centro Studi, Comunicazione), è cresciuta nel numero di eventi e rassegne proposti e realizzati sul territorio, è cresciuta insieme al numero delle **compagnie teatrali piemontesi** iscritte che sono diventate 102 per un totale di 1817 componenti. Questo risultato ci porta **tra le prime nella graduatoria delle Regioni italiane per numero di Compagnie affiliate alla UILT** (Unione Italiana Libero Teatro) APS e soprattutto conferma che nostre le energie sono orientate nella giusta direzione.

La linea da perseguire è stata individuata grazie alla redazione del **manifesto programmatico**, che nei suoi punti fondamentali scandisce la missione e l'operato che l'esecutivo si è prefissato nel 2021 per costruire una "rete viva" tra le compagnie **UILT PIEMONTE APS**.

Il Covid con la sua scure ha purtroppo rallentato il passo del programma, che superato l'impasse ha recuperato ed accelerato il suo ritmo soprattutto in questo ultimo anno.

**Rina Amato, Presidente di UILT PIEMONTE APS**, ci spiega come è stato possibile:

*«Abbiamo raggiunto questo risultato, importante per la nostra regione, grazie all'impegno ed alla professionalità dei promotori: amici sempre entusiasti, seri e*

*curiosi che dedicano parte del loro tempo ad "inventare momenti di aggregazione" per far crescere la UILT Piemonte. Abbiamo fatto tanto, è vero, ma tanto c'è ancora da fare. Abbiamo tante idee che vogliamo trasformare in realtà e per farlo sentiamo il bisogno di coinvolgere tutti i nostri soci nei progetti futuri. Come sempre questa "casa" è aperta».*

Dietro a tutto questo c'è un lavoro quotidiano, attento, totalmente volontario che ci ha permesso di realizzare singole azioni mirate.

Vi raccontiamo le principali.

Nel 2024 UILT PIEMONTE ha lanciato e realizzato **un Premio e due rassegne teatrali** che hanno coinvolto un totale di 34 compagnie teatrali in 14 teatri sul territorio piemontese:

► **"Premio Erminio Macario teatro dialettale"**

1ª edizione, aprile-maggio 2024:

*Quattro spettacoli selezionati con il bando di concorso ideato dal tavolo di lavoro composto dai rappresentanti delle Compagnie UILT APS che operano nel teatro in Dialetto e contribuiscono alla sua diffusione;*

► **Rassegna Teatro GIOVANI UILT PIEMONTE APS**

**«inFesTanti»**, 1ª edizione, giugno-luglio 2024:

*Quattro gli spettacoli selezionati con un bando di concorso, un cast composto unicamente da attori Under 35 che hanno 'infestato' l'estate di Saluzzo (CN) grazie*



*all'ospitalità della Compagnia il Teatro del Marchesato di Saluzzo, co-organizzatrice dell'evento;*

► **"Teatro APS – amatori per scelta"**  
EVENTI ITINERANTI – 1ª edizione (da settembre 2024 a febbraio 2025):

*La rassegna, dedicata al compianto Eugenio Allegri, promuove il teatro amatoriale e valorizza il ruolo delle associazioni culturali iscritte al RUNTS (Registro Unico Nazionale del Terzo Settore), mettendo "in rete" le compagnie iscritte alla UILT PIEMONTE Aps, in un progetto che le ha viste collaborare e interagire in un mutuo progetto di ospitalità regolamentato dal bando di selezione.*



*inFesTanti* 1ª edizione 2024  
**Rassegna teatro Giovani UILT Piemonte Aps**

Con l'intento di aiutare le Compagnie piemontesi a trovare tutti gli strumenti necessari per la condivisione, la crescita e per nutrire la passione per il teatro, la **formazione è uno dei principali asset** che UILT PIEMONTE Aps valorizza nel suo operato.

Vengono supportate, divulgate le iniziative di formazione che partono dalle singole compagnie ed in contemporanea si propongono percorsi formativi gestiti da professionisti del settore, selezionati direttamente da UILT PIEMONTE Aps.

Nel 2024 UILT PIEMONTE Aps ha organizzato e promosso:

- **Due Master Class sul METODO HANSEN®** condotte da **Mariagiovanna Rosati Hansen** (una terza programmata entro fine anno);
- **Tre Corsi online a cura dell'esperto Fausto Marzo**: la gestione del sito Web, montaggio video, come fare un video teatrale;
- **Un Corso sulla progettazione della comunicazione visiva**: principi, metodi

e applicazioni sulle locandine promozionali, a cura del **Dottor Guillermo Vincenti**;

- **Un Incontro sulla fiscalità per approfondimenti sul terzo settore e riforma** a ottobre, a cura del consulente **Jimmy Baratta**.

**Ogni compagnia teatrale UILT PIEMONTE Aps è protagonista ed ogni protagonista è parte integrante del nostro programma.**

Per attuare compiutamente quell'Unione che ci contraddistingue nel nome stesso della nostra Federazione sono stati creati canali tramite i quali tutte le Compagnie possano DARE e RICEVERE, scambiando notizie, esperienze, supporto, materiale, copioni, informazioni.

Dal 2021 sono attivi **due potenti ed efficaci "strumenti di rete"** che quotidianamente lanciano ponti e creano connessioni:

– **il gruppo whatsapp "Uilt... Dieto le quinte"**, aperto a tutti i soci che ne facciano richiesta, per condividere spettacoli, eventi, richieste e proposte.

– **il gruppo whatsapp "Presidenti UILT Piemonte"**, riservato ai Presidenti delle Compagnie aderenti, dedicato alle comunicazioni ufficiali.

Entrambi i gruppi sono stati accolti calorosamente, nel breve sono stati animati da tantissimi partecipanti e si sono popolati di ricchissimi, preziosi contenuti.

La **comunicazione** è uno degli altri asset fondamentali che UILT PIEMONTE Aps ha potenziato per sostenere e promuovere la sua ricca progettualità e l'attività delle sue compagnie.

Il **Tavolo Comunicazione** si è strutturato per sostenere la divulgazione e la promozione dei tanti eventi in realizzazione, attraverso i canali *social* di UILT PIEMONTE Aps (whatsapp, Instagram e FB). Inoltre, il **sito internet [www.uiltpiemonte.it](http://www.uiltpiemonte.it)** dal 2023 è diventata la "principale vetrina" del nostro operato e grande occasione di **visibilità per le nostre compagnie associate**. Infatti, sulla pagina «In cartellone» del sito è pubblicato e costantemente aggiornato il loro ricchissimo e dinamico programma teatrale, con locandine, sinossi degli spettacoli, inoltre nella pagina «Compagnie» sono presentati anche i profili delle singole compagnie teatrali.

Nel **futuro di UILT PIEMONTE Aps** stanno maturando nuove iniziative per continuare ad offrire alle nostre compagnie tante opportunità di crescita insieme. Siamo solo all'inizio!

**MANUELA PELLATI**

Tavolo Comunicazione UILT PIEMONTE Aps

[www.uiltpiemonte.it](http://www.uiltpiemonte.it)



## FILODRAMMATICA DI LAIVES TEATRO PER PASSIONE... DAL 1947

**I**l gruppo attuale della **FILODRAMMATICA DI LAIVES** (BZ) è composto da 39 persone; insieme ai vecchi filo-drammatici si sono ben assimilati parecchi giovani che hanno contribuito ad una crescita omogenea del gruppo teatrale.

Non vogliamo far nomi per non dimenticare nessuno ed anche perché «tutti» hanno contribuito alla crescita del gruppo, dai semplici attrezzisti ai tecnici, agli attori.

Sicuramente bisogna dare atto al regista **Roby De Tomas** della crescita esponenziale del gruppo, attraverso le sue scelte, qualche volta anche difficili.

La Filodrammatica di Laives negli ultimi 40 anni ha affrontato autori diversi, locali, classici e contemporanei, sempre usando il dialetto trentino come espressione verbale.

Come non ricordare successi e riconoscimenti conseguiti con gli spettacoli **"Camera a ore"**, versione dialettale da Fritz Wempner; **"L'arca de Noè"**, versione dialettale da Santucci; **"La broca spinzada"**, versione dialettale da Kleist; **"I vedovi alegri"** da Regnard. Infine gli ultimi lavori, da **"Siamo momentaneamente assenti"** del grande Luigi Squarzina a **"La terra Promessa"** dell'autore venostano Feichtinger, ed infine **"L'ufficiale matrimoniale"** da Flatow; ricordiamo inoltre gli allestimenti degli autori locali da Silvio Castelli a Elio Fox a Francescotti, ecc.

Ultimi successi in ordine di tempo **"La cena dei Cretini"**, **"Il Marito di mio figlio"**, **"In casa del Giudice"** e **"Boeing Boeing... l'amore vola e va"**, quest'ultimo spettacolo con la regia di **Bruno De Bortoli**, dopo che Roby De Tomas ha lasciato la regia.

La storia della Filodrammatica è lunga e costellata da grande impegno di tutti i suoi componenti, altrimenti non si capirebbe la longevità dell'associazione che a breve arriverà a festeggiare i **75 anni di attività ininterrotta**.

Alcuni brevi **cenni storici** sono necessari.

Nel 1947 l'allora parroco di Laives, **Don Luigi Simoni**, ottenne dai comandi militari una baracca che adibì a «Teatro». Coagulò attorno a sé alcune persone, Emilio e Bepi Corbella, la famiglia Orsi, Bepo Berlanda... Di questo primo gruppo storico di persone ora scomparse facevano parte anche due ragazzi giovanissimi, **Tullio Zanotti** e **Gino Coseri**.

L'inizio dell'attività della Filodrammatica è nel solco del teatro cattolico, stante l'oratorio dove nasce, per cui è tutto un susseguirsi di drammoni strappalacrime, e naturalmente rappresentazioni sacre; gli attori sono solamente maschi per seguire le disposizioni della Diocesi, in questo molto rigida.

Solo nel 1952 la Compagnia diventa mista, con la partecipazione delle ragazze, ed è di allora il primo statuto – con il nome "FILO G.I.A.C." (Gioventù Italiana Azione Cattolica).

Dopo l'inizio, con le recite drammatiche ed in italiano, nel 1952 si parte con le rappresentazioni in dialetto trentino: la prima ed indimenticata commedia, poi ripresa più volte negli anni fu **"I fastidi del Sior Pero Carobola"** del più grande commediografo che riteniamo abbia avuto il Trentino, Guido Chiesa.

Fino al 1978 **Gino Coseri** firma quasi tutte le regie di tutti gli spettacoli allestiti dalla Filodrammatica, nel contempo ne è anche scenografo, attore, animatore, tecnico luci, qualsiasi cosa potesse fare era sempre presente. A un certo punto per venire incontro alle esigenze dei giovani che scalpitavano, e anche perché capisce che non può più fare tutto, abbandona la regia per dedicarsi solamente alla recitazione.

Gli susseguono alla regia **Stefano Fait** per alcuni anni, fino alla sua scomparsa, poi **Roby De Tomas** che porta la Filodrammatica di Laives a grandi successi. Infine dal 2023 la regia è affidata a **Bruno De Bortoli**.

Dal 2014 la Filodrammatica gestisce per conto della Parrocchia di Pineta il **Teatro delle Muse di Pineta di Laives**.

Dal 2023 la Filodrammatica si trasforma in Cooperativa sociale, e **ingloba anche altri gruppi**:

► **FILOCIRCUS** – Filo Laives

La **Compagnia FiloCircus**, sezione di sviluppo delle arti circensi della Filodrammatica di Laives, nasce attraverso laboratori di circomotricità e iniziative rivolte a bambini ed adulti.

Con il famoso **"CircoPizza"** – di, con e per la regia di Giuseppe Marazzi – ha portato alla ribalta tanti giovani clown, che si sono destreggiati nella riproduzione dei più famosi numeri del Circo; hanno replicato più volte in piazza e nei teatri di Bolzano e provincia, hanno riscosso una singolare affezione da parte del pubblico.

Dietro il naso rosso, non si distingue più l'età ed in scena si ritrovano non solo i piccoli ma anche mamme e papà! Clown, acrobati, giocolieri, domatori, maghi, ballerini e una parata di specialissimi animali, che nel rispetto dei propri principi, FiloCircus propone di cartone.

Strampalati, stravaganti, pasticcioni, i pagliacci ci trascinano su di un palcoscenico speciale: la pista, un cerchio, tondo e gustoso come una pizza. Il clown è lo strumento attraverso il quale si arriva a questo fantasioso Circo, dove gli artisti si esibiscono giocando a fare gli artisti, imitando acrobati, domatori, maghi e ballerini. I clown, eterni burloni, qualsiasi ruolo svolgano portano il sorriso, spensierato, leggero e al tempo stesso vagamente malinconico, segno del carattere che li contraddistingue, loro, così apparentemente lontani dalla vita reale, così profondamente vicini all'anima di ognuno di noi.

Ultimamente si dedicano al **Teatro Ragazzi** e organizzano al Teatro delle Muse la Rassegna di Teatro Ragazzi **"Le Mille e una Fiaba"**.



► FEISBUC SISTERS – Filo Laives

Le **Feisbuc Sisters** nascono da un'amicizia e da una grande voglia di divertirsi ma soprattutto di far divertire. Dopo varie partecipazioni alla "Corrida" hanno deciso di assemblare i vari lavori portati in scena in diversi anni e di fare uno spettacolo tutto loro. Il gruppo nasce per volontà della loro regista Lorenza Pallaoro, con un grande trascorso nella Filodrammatica come attrice; si aggregano via via Cristina Busetti e Annalisa Chesini, per anni attrici della Filodrammatica. Poi via via il gruppetto si ingrossa con la presenza di ulteriori attrici e tecnici. Attualmente sono costantemente in scena con spettacoli da sempre "tutto esaurito" con le Feisbuc Sisters Show e Feisbuc Sisters Ciel.

► ATTORI PER CASO – Filo Laives

Gli **Attori per caso** nascono nel 2015 da un gruppo di genitori di bimbi frequentanti la scuola materna di Pineta. La maestra dei loro bimbi gli chiese di organizzare un piccolo spettacolo per la fine dell'anno scolastico. Loro si sono talmente divertiti che hanno deciso di proseguire coltivando questa passione, creando un gruppo sempre più eterogeneo. Dal 2015 hanno scritto e messo in scena 4 commedie per famiglie, affrontando temi importanti con leggerezza e tanto divertimento, catturando così l'interesse di adulti e piccini. Dal 2023 entrano a pieno titolo nella grande famiglia della Filodrammatica, portando in scena "Aiuto... arrivano gli Indiani".



Presidente: Loris Frazza  
[www.teatrofilolaives.it](http://www.teatrofilolaives.it)

# 45<sup>MO</sup> CONCORSO NAZIONALE DEL TEATRO DIALETTALE STEFANO FAIT

Teatro dei Filodrammatici "Gino Coseri" - Laives (BZ)  
**STAGIONE 2024/2025**

## PROGRAMMA

<p><b>25. 10. 24 - ore 20.45</b>  <b>IL GRUPPO TEATRALE</b>          ROBERTO</p> <p>Commedia di Alberto Testa          Regia di Elisabetta Frazza</p>	<p><b>08. 11. 24 - ore 20.45</b>  <b>LA GRATIFICAZIONE</b>          DE LORES</p> <p>Commedia di Alberto Testa          Regia di Elisabetta Frazza</p>	<p><b>13. 12. 24 - ore 20.45</b>  <b>COMPAGNIA TEATRALE ARCA</b>          (COSTA)</p> <p><b>IL MORTO STA BENE IN SALUTE</b></p> <p>Due atti in quattro          di Tommaso Grossi          Regia di Giancarlo Sisti</p>	<p><b>07. 2. 25 - ore 20.45</b>  <b>COMPAGNIA TEATRALE STEFANO FAIT</b>          (COSTA)</p> <p><b>SEGRETO, SEGRETO, SEGRETO</b></p> <p>Spettacolo teatrale          di Roberto Frazza          Regia di Michele Pizzardi</p>
<p><b>29. 11. 24 - ore 20.45</b>  <b>LA COMPAGNIA</b>          MECCHINELLA</p> <p>Commedia di Alberto Testa          Regia di Elisabetta Frazza</p>	<p><b>10. 1. 25 - ore 20.45</b>  <b>LA FILODRAMMATICA</b>          (COSTA)</p> <p><b>ECCO LA SPOSA</b></p> <p>Adattamento di Alberto Testa          di Roy Cooney - John Chapman          Traduzione di G. C. Frazza          Regia di Elisabetta Frazza</p>	<p><b>21. 2. 25 - ore 20.45</b>  <b>COMPAGNIA TEATRALE STEFANO FAIT</b>          (COSTA)</p> <p><b>UNO SCHERZO DA PRETE</b></p> <p>Commedia di Roberto Frazza          Regia di Roberto Frazza</p>	<p><b>07. 3. 24 - ore 20.45</b>  <b>COMPAGNIA TEATRALE STEFANO FAIT</b>          (COSTA)</p> <p><b>ECHTER WALSCHER - SUOTIROLER - COMÜNEN - SENZA PATENTEN</b></p> <p>Atto unico di un dialetto          di Roberto Frazza          Regia di Roberto Frazza</p>

**ACQUISTO E PREVENUTA BIGLIETTI:**

Filodrammatica di Laives  
 Via Pineta 11 - Laives (BZ)  
 dal lunedì al venerdì, ore 10.00-18.00  
 sabato e domenica, ore 10.00-12.00  
 Tel. 0471 198280

Teatro Civiltà, di Bolzano  
 Via Cavour, 20/A  
 dal lunedì al venerdì, ore 10.00-18.00  
 sabato e domenica, ore 10.00-12.00  
 Tel. 0471 198280

Assicurazione Turistica  
 Laura Federica Tassinari  
 Via Kennedy, 89 - Laives  
 dal lunedì al venerdì, ore 10.00-18.00  
 sabato e domenica, ore 10.00-12.00  
 Tel. 0471 198280

**INFO E PRENOTAZIONI:**

INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI TELEFONICHE  
 sul 800 755555 (ore ufficio) o al numero  
 telefonico: Laives (tel. 0471 198280)

PRENOTAZIONI BIGLIETTI ON LINE  
[www.teatrofilolaives.it](http://www.teatrofilolaives.it)  
[www.teatrofilolaives.it](http://www.teatrofilolaives.it)

# PREMIAZIONE

▼ Giancarlo Loffarelli e Marina Elianti  
nello spettacolo vincitore della Rassegna:  
"Diecigiugnoventiquattro"  
di Giancarlo Loffarelli, Compagnia  
LE COLONNE di Sezze (LT)

## DIECIGIUGNOVENTIQUATTRO di Giancarlo Loffarelli vince la 56ª Rassegna Teatrale Nazionale "Angelo Perugini"

OMAGGIO A UGO GIANNANGELI • MACERATA, TEATRO LAURO ROSSI



**D**omenica 22 dicembre si è conclusa la **56ª Rassegna Teatrale Nazionale ANGELO PERUGINI** al **Teatro Lauro Rossi di Macerata**. Un folto pubblico ha applaudito le compagnie partecipanti ed i rappresentanti delle compagnie stesse. Il buon livello degli spettacoli ha impegnato lungamente la Giuria Tecnica per l'assegnazione dei premi. Hanno ritirato un Attestato di Partecipazione:

La Compagnia **FILARMONICO DRAMMATICA ANDREA CALDARELLI** di Macerata che ha presentato "**La cena dei cretini**" di Francis Veber, il 19 ottobre.

La Compagnia **SECONDA VOLTA** di Firenze con l'opera di Falsetti e Capaccioli "**Quando vengono i vicini**", il 27 ottobre.

La **COMPAGNIA DEGLI EVASI** di Castelnuovo Magra (SP) con lo spettacolo "**Chi ha paura di Virginia Woolf**" di Edward Albee, il 3 novembre.

La Compagnia **LA GRATICCIA** di Verona con il testo di Carlo Goldoni "**Il teatro comico**", il 10 novembre.

La Compagnia **PROGETTO MUSICAL** con lo spettacolo "**La Locandiera**" da Carlo Goldoni, rielaborato da Saverio Marconi, il 24 novembre.

La Compagnia **G.A.D. CITTÀ DI TRENTO** con lo spettacolo "**Volpone**" di Ben Jonson, il 1º dicembre.

La Compagnia **LE COLONNE** di Sezze (LT) con il testo di Giancarlo Loffarelli "**Diecigiugnoventiquattro**", il 15 dicembre. La Compagnia **TEATRO ORESTE CALABRESI** di Macerata con l'opera di Gianni Clementi "**Il cappello di carta**", il 22 dicembre.

Sono stati assegnati i Premi a:

**Doria Mariotti**, del G.A.D. CITTÀ DI TRENTO quale *Migliore Attrice caratterista* nello spettacolo "Volpone". A **Cesare Fiorini** della GRATICCIA di Verona è andato il premio quale *Miglior caratterista maschile* nello spettacolo "Teatro Comico". A **Gino Copelli**, **Camilla Ferrazzini** e **Maria Rosa Zoccatelli** della GRATICCIA di Verona è andato il Premio per *Migliori scene e costumi* per lo spettacolo "Teatro Comico". A **Lisa Baggio** della COMPAGNIA DEGLI EVASI è andato il premio quale *Migliore attrice non protagonista* nello spettacolo "Chi ha paura di Virginia Woolf". A **Luigino Mongera** del G.A.D. CITTÀ DI TRENTO è andato il Premio quale *Miglior Attore non protagonista* nello spettacolo "Volpone". A **Marina Elianti** della Compagnia **LE COLONNE** di Sezze è andato il

*Premio quale Migliore Attrice protagonista* nello spettacolo "Diecigiugnoventiquattro". Ad **Angelo Catalano** della Compagnia **SECONDA VOLTA** di Firenze è andato il Premio quale *Miglior Attore protagonista* nello spettacolo "Quando vengono i vicini". A **Giovanni Vit** della Compagnia **LA GRATICCIA** di Verona è andato il *Premio alla Regia* nello spettacolo "Teatro Comico".

Alla Compagnia **LE COLONNE** di Sezze è andato il *Premio della Critica* per lo spettacolo di **Giancarlo Loffarelli "Diecigiugnoventiquattro"**: «Un testo originale in cui l'autore mescola abilmente la finzione del microcosmo familiare al rigore della ricostruzione storica. Ne scaturisce un racconto dalla sintassi serrata che, evitando la trappola della narrazione a tesi, fornisce allo spettatore tutti gli elementi per un giudizio autonomo. Il felice espediente dell'io-narrante affidato a un personaggio di fantasia consente di collegare con agilità scene temporalmente distanti e, nello stesso momento, di infondere profonda umanità alla rappresentazione».

**VINCE il 1º Premio della 56ª Rassegna Teatrale Nazionale "Angelo Perugini"**, assegnato dal voto del pubblico del Teatro Lauro Rossi, lo spettacolo di Giancarlo Loffarelli "**Diecigiugnoventiquattro**".

### UILT BASILICATA

CORSO DI FORMAZIONE CON FLAVIO CIPRIANI • MATERA, 14/15 SETTEMBRE



Il presidente della **UILT Regione Basilicata Nicola Grande**, di concerto con il direttore del Centro Studi **Catello Chiacchio**, è lieto di comunicare che anche il secondo *step* del Corso di formazione teatrale condotto dal Direttore del Centro studi Nazionale **Flavio Cipriani**, tenutosi nei giorni 14 e 15 settembre, in Matera presso la palestra della Scuola Media G. Pascoli, ha riscontrato notevole gradimento da parte dei corsisti.

Il corso è stato strutturato in **tre sezioni**:

- Concetto di composizione drammaturgica in linea con tutte le altre arti, teatro post drammatico e scrittura di scena come codice linguistico;
- Movimento in scena: azione-tempo ritmo-vocalità e partitura e sotto partitura;
- Il teatro degli attori. Improvvisazioni di composizioni di micro-partiture riguardanti una tematica condivisa messe in atto su concetti di partitura e sotto partitura, visione condivisa delle partiture composte e dialogo sulle stesse.

### IL CONTE TRAMONTANO

a cura del centro di Cultura Teatrale **SKENÈ** di Matera  
testo e regia di **Catello Chiacchio**

con *Antonio Carolillo, Catello Chiacchio, Rosanna Colucci, Giuseppe Frescura, Angela Pietricola, Bartolomeo Tota, Antonio Valente, Giusy Veglia e Milena Vizziello*

**“Il Conte Tramontano”** non nasce da un testo, ma da una scrittura tutta scenica finalizzata a un testo post drammatico. Sono partito dal concetto di Tirannide per esplorarne il significato fino ad arrivare al nucleo centrale.

Successivamente attraverso una serie di cerchi concentrici composti da metafore, allegorie, canto, danze, musica, ne ho esplorato i confini per dimostrare che con l’ego non si vince, perché possiamo togliere tutto ai sudditi, tranne il potere delle idee.

**SKENÈ**  
Centro di Cultura Teatrale

**Il Conte Tramontano**  
di Catello Chiacchio

MATERA, 11 maggio 2024 - Casa Cava  
ingresso ore 20:00, sipario ore 20:30  
Per info e prenotazioni: 338 409820 - 320 3864347

TRICARICO, 25 maggio 2024 - Auditorium Comunale  
ingresso ore 20:00, sipario ore 20:30  
Per info e prenotazioni: 328 2212707

Interpreti:  
Antonio Carolillo, Catello Chiacchio, Rosanna Colucci, Giuseppe Frescura,  
Angela Pietricola, Bartolomeo Tota, Antonio Valente, Giusy Veglia, Milena Vizziello  
Regia: Catello Chiacchio

UILT  
BASILICATA

Partners: **Ente Basilicata**, **OCLOCAR**, **ARMACIA S. Giuseppe A.**, **biolabor**, **UILT Basilicata**



# ACTA EST FABULA e il proprio «metodo»

NELLA COMPAGNIA DI ANAGNI IL DIALETTO COME STRUMENTO DI LABORATORIO



**L**a Compagnia teatrale **ACTA EST FABULA** di **Anagni (FR)** nacque quasi 20 anni fa, da un'idea di **Emilio Cacciatori** e di sua moglie **Gianna Vari**. Coinvolgendo tutta la propria famiglia, alcuni amici e i loro figli, questo gruppo diede vita ad un piccolo laboratorio di prove teatrali, così... per divertimento. Emilio, ancora oggi regista della Compagnia, iniziò scrivendo testi di commedie in dialetto anagnino, mettendoli in scena, riscuotendo da subito, a livello locale, un notevole successo di pubblico e di critica.

Questo fu l'incoraggiante inizio, grazie a cui i Cacciatori e il loro gruppo decisero di intraprendere la strada teatrale con più impegno ed entusiasmo. **ACTA EST FABULA** cominciò a portare i propri spettacoli fuori dalle mura cittadine e poi fuori anche dal territorio, scoprendo che il proprio dialetto diventava, grazie al teatro, comprensibile a tutti, un linguaggio universale.

Oggi, AEF utilizza il **dialetto** non solo per gli spettacoli, ma anche e soprattutto come **strumento di laboratorio**, basandosi sul concetto che il vernacolo è l'espressione primaria dei nostri pensieri. Infatti quando pensiamo, lo facciamo in dialetto! Ed è quindi la forma ancestrale, spontanea che sul palco ci permette di

portare la battuta in modo più reale e credibile.

Non sappiamo cosa sarebbe stato il grande Eduardo se non fosse stato napoletano, Gilberto Govi genovese o Goldoni veneziano.

All'interno della Compagnia abbiamo un **laboratorio** dove si insegna agli allievi ad usare il **dialetto come metodo di ricerca per trovare il proprio «habitat»**, la propria «comfort zone» recitativa, anche usando quel linguaggio solo come sottotesto.

Non dimentichiamoci poi che l'uso del proprio vernacolo, parlarlo, scriverne i testi, aiuta a mantenere vivo il rapporto con l'identità territoriale, con le proprie radici, con le tradizioni locali.

A volte ci si dimentica che il dialetto non è una «lingua terza», non viene dopo l'italiano, è l'italiano che viene dal dialetto/volgare. Tutti i territori hanno un dialetto diverso, perché sono stati contaminati da linguaggi di popoli che arrivavano da tutta l'Europa.

Abbiamo affiancato all'uso del dialetto un esercizio basilare, un concetto ben fermo: **l'arte attoriale si impara stando sul palco**, sperimentando mentre si rappresenta, facendo ricerca sull'essere credibili. Più si è credibili e più la storia che raccontiamo appare vera, se ci

si riesce il pubblico vedrà sul palco dei personaggi e non degli attori. Agli allievi e a noi stessi diciamo che bisogna dimenticare di essere attori, ma di essere noi stessi dentro ai personaggi che rappresentiamo.

Questo è il nostro **metodo** che sperimentato è risultato efficacissimo ed evita lo spreco di energie e tempo usati in pratiche "introspettive" che forse faranno anche bene ma sono fini a se stesse. In giro ci sono troppi laboratori e scuole di teatro che per anni esercitano yoga, zen, psicoanalisi... ma ce ne sono poche che insegnano a recitare. La nostra naturalmente è un'opinione, che però ci teniamo ad esporre.

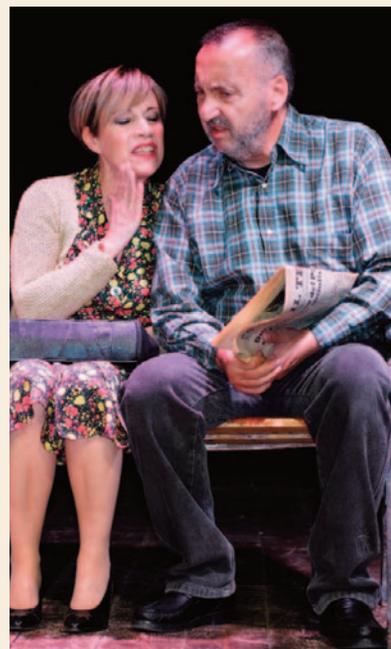
Prima di lasciarci, ci teniamo a ricordare chi siamo, oltre a Gianna ed Emilio: Simone Cacciatori, Franco Stazi, Aurora Silvaggi, Diego Gidora, Angela Manunza, Ettore Manicuti, Viviana Cacciatori, Domenico Lolli, Janis Ipatia Lolli, Giorgio Michelangeli, Giulia Riccobono, Valerio Ponza, Francesca Fabbrizi, Cristian Noto, Dorian Scarselletta, Nicoletta Sheqeri. E il nostro insostituibile tecnico Mercurio Cenci.

Siamo affiliati alla UILT da diversi anni, il nostro sito internet è: [www.actaestfabula.it](http://www.actaestfabula.it) e la mail: [aefanagni@libero.it](mailto:aefanagni@libero.it)

**EMILIO CACCIATORI**

*Presidente ACTA EST FABULA APS*

▼ **Anna Vari ed Emilio Cacciatori**



# STRATEGIE

## TEATRO FORMAZIONE SUL TEMA DELLA SICUREZZA

Ass. Culturale VILLANOVA APS  
Compagnia Teatrale I GIOVANI, Viterbo

**I**l 12 ottobre scorso presso il Teatro Bianconi di Carbognano (VT) la nostra Associazione ha messo in scena il nuovo spettacolo di teatro formazione sul tema della sicurezza sul lavoro dal titolo "STRATEGIE".

Da qualche anno la Compagnia si dedica anche all'utilizzo dello strumento del teatro – formazione, quale metodologia che pone al centro «l'apprendimento dell'esperienza» attraverso l'analisi, la comprensione e l'elaborazione dell'esperienza vissuta da altri, con l'obiettivo di aumentare il livello di coinvolgimento degli "spettatori" e di rendere il rapporto formatore/discente più interattivo. Abbiamo iniziato con il progetto "Faccia a Faccia" destinato agli studenti delle scuole di secondo grado sul tema del corretto approccio al mondo lavorativo riproducendo le dinamiche del colloquio durante la selezione di personale. Poi ci siamo concentrati sul tema della perdita del lavoro nello spettacolo "Non arrenderti" con gli attori che hanno rappresentato le vicende di una famiglia che subisce il trauma della disoccupazione, e gli esperti del settore che hanno fornito indicazioni nella prospettiva di una nuova e possibile risoluzione occupazionale. Nello spettacolo "STRATEGIE" (testo e regia congiunta di Massimo Corinti e Stefano Nazzaro) abbiamo ripreso un argomento molto attuale e molto importante dell'universo lavorativo, «cercando di dare una risposta non convenzionale che si potesse proporre con il linguaggio del teatro e, magari, anche con leggerezza ma con tutto il rispetto dovuto all'argomento».

**ANGELO FELICE FRATEIACCI**



**UILT LAZIO**

**C**osa hanno in comune due grandi condottieri come Napoleone Bonaparte e il prussiano Carl von Clausewitz? Una zitella attempata alla disperata ricerca di un marito e la Coppa America? La filosofia Zen e gli astronauti dell'Apollo 13? Una giovane addetta alle pulizie industriali e il crociato "ante litteram" Gualtieri senza Averì che guidò la cosiddetta "crociata dei pezzenti"?

Tutti sullo stesso palcoscenico in un susseguirsi di scene che potrebbe sembrare sconclusionato ma che in realtà vuole accompagnare lo spettatore in un percorso con precisi punti di partenza e di arrivo. Un "fil rouge" che tiene tutti insieme, ovviamente, c'è. E il pubblico lo scopre poco a poco. Un'Azienda, leader nel settore della sicurezza sul lavoro, vuole ce-

lebbrare il suo decennale di attività con un evento originale che abbia attinenza con il proprio "core business" ma che non assomigli all'ennesima rievocazione dei tanti drammi umani e sociali che attraversano il palcoscenico, quello drammaticamente reale, degli infortuni sul lavoro. Tanto si è fatto e si continua a fare, da anni, nel campo della prevenzione con leggi, regolamenti sempre più stringenti, dispositivi di sicurezza, corsi di formazione, eppure la strage continua inarrestabile con una media di quasi tre morti al giorno nel nostro Paese. Perché? È quello che si sono chiesti gli Autori di "STRATEGIE" cercando di dare una risposta non convenzionale che si potesse proporre con il linguaggio del teatro e, magari, anche con leggerezza ma con tutto il rispetto dovuto all'argomento. Un'addetta alle pulizie che sale ogni



L'Associazione Culturale Villanova APS - Compagnia Teatrale "I GIOVANI" in occasione dell'evento organizzato da POLIS FORMAZIONE vi presenta

# STRATEGIE

come combattere un nemico invisibile

atto unico scritto e diretto da:  
Massimo Corinti & Stefano Nazzaro

con

- Massimo Corinti
- Rossana Costantini
- Stefano Nazzaro
- Paola Congiu
- Silvia Costantini
- Alessandra Cica
- Angelo Felice Frateiacci
- Paolo Zalarana
- Michele Corti
- Giorgio Fasone
- Anastasia Staccioli

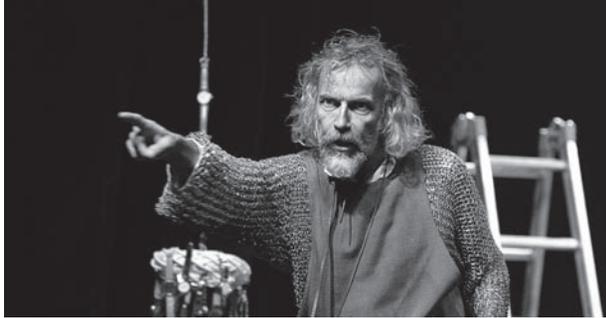
con la partecipazione di

- Marzia Corinti - Consulente in Comunicazione e Orientamento
- Sara Corinti - Consulente del Lavoro

Foto di scena  
G. Nazzaro

Teatro Bianconi - CARBOGNANO (VT)

SABATO 12 OTTOBRE 2024 ore 17,30 ingresso su invito



giorno sulla stessa scala è consapevole che potrebbe correre un rischio o c'è bisogno che compaia un uomo luminescente che gliene parli? L'infortunio sul lavoro è un nemico subdolo, invisibile, implacabile. Un nemico che, spesso, colpisce proprio quando ci si sente al sicuro, protetti dalle leggi, da procedure consolidate, dal casco, dall'imbracatura di sicurezza. Superficialità, sottovalutazione del rischio, sopravvalutazione delle proprie abilità, incapacità di adattarsi a situazioni impreviste o sconosciute: il nemico... si annida nei dettagli. Ecco allora lo spunto: quando c'è un nemico, scoppia la guerra. E come tale, una guerra appunto, tra eserciti contrapposti o semplicemente quella di una donna che vuole conquistare un uomo, viene trattato il problema. Condurre una guerra con la speranza del successo necessita degli atteggiamenti mentali appropriati, prima di tutto, di una cultura; necessita di una strategia, di questo ci parlano Napoleone Bonaparte e Carl von Clausewitz. Acerrimi nemici che si fronteggiarono nella battaglia di Lipsia, si sfidano ora in un confronto televisivo: chi vincerà stavolta? Il risultato sarà una sorpresa anche per loro stessi. Una attempata, simpatica zitella cerca marito? Non basta tampinarlo con messaggi su whatsapp: per far crollare le difese di un uomo riottoso occorre mettere in campo tutte quelle tattiche che costituiscono il repertorio di una donna che vuole rendersi attraente. Strategia, tattica: due elementi che vanno considerati nella conduzione di una guerra, piccola o grande che sia!

Adattabilità è la parola chiave della vicenda di Apollo 13, la missione verso la Luna che nel 1970 tenne il mondo col fiato sospeso. Quello che poteva essere un catastrofico «incidente sul lavoro» si trasformò in un «fallimento di grande successo» grazie alla capacità degli astronauti e dei controllori a terra di derogare a procedure già consolidate, adattandosi a una situazione del tutto nuova e imprevedibile. E così Gualtieri senza Averì, che per primo condusse un esercito raccoglietico in Terra Santa per liberare il Santo Sepolcro dagli Infedeli, vuole spronare tutti noi, nelle fabbriche, nei cantieri e in ogni luogo di lavoro, a condividere la consapevolezza che uniti si vince, che la vittoria di uno è la vittoria di tutti.

Rischio, pericolo, strategia, tattica, adattabilità, unità di intenti: spunti di riflessione su un tema grave che "STRATEGIE" vuole condividere in chiave teatrale, e godibile, anche con un pubblico diverso dai soli "addetti ai lavori". Potrebbe sembrare paradossale ma in questo spettacolo dedicato a un tema così drammaticamente attuale, non si vede morte. Ma si respira speranza.

STEFANO NAZZARO



## ECCOCI QUI

I TrequArtisti

www.itrequartisti.it



con Gianfranco Barbagallo, Antonio Di Costa, Eugenio Barone  
regia di Antonio Castro

### TEATRO&DINTORNI

Associazione Culturale e di Promozione Sociale • CATANIA

L'iconico trio comico in scena con un titolo che è un vero e proprio omaggio alla condivisione teatrale, in tutte le sue sfaccettature: la bellezza dell'incontro tra palcoscenico e platea, tra scena e pubblico, le risate e l'atmosfera che avvolgono la sala.

Dopo un prologo che catapulterà il pubblico in un'atmosfera decisamente da cabaret, **I TREQUARTISTI** li troveremo spesso seduti al tavolo di un bar, tradizionale ritrovo per le «dotte esternazioni» che offrono le soluzioni ai problemi del paese, facendoci ridere, sorridere e riflettere su quanto i tempi moderni abbiano influenzato il nostro modo di comunicare e di relazionarci con il prossimo.

Le classiche quattro «chiacchiere da bar» che daranno vita ad una serie di sketch del trio con ironiche ed umoristiche riflessioni sui cambiamenti delle mode... sui rapporti coniugali... sulle furbizie italiane e sicule in particolare, in definitiva sulla nostra quotidianità.

Una serata tra teatro dei caratteri e cabaret, per una comicità che riprende modelli della commedia di costume, miscelati con i ritmi del più moderno cabaret, con una serie di quadri comici sulla quotidianità in tutte le sue sfaccettature, con i suoi paradossi al limite dell'assurdo.

Uno spettacolo che si prende gioco di tutti senza cadute di tono, elegante e ricco di battute esilaranti. Andare a teatro fa sempre bene, all'anima e al cuore, ma soprattutto farebbe bene alla qualità di vita dell'individuo.

E allora... **ECCOCI QUI.**



# TEATRO A CIELO APERTO

La sfilata di carri allegorici per il 50° Revival dell'Uva e del Vino Montonico • BISENTI (Teramo)

ULT ABRUZZO



**N**ormalmente in una sfilata di carri allegorici c'è tanto teatro: scenografia, personaggi di solito muti, significato allegorico, ma ciò a cui ho assistito domenica 6 ottobre scorso è veramente straordinario.

Mi sono trovato di fronte all'esigenza di dover esprimere un giudizio, facendo parte della Giuria, sui carri che hanno sfilato nell'ambito del **50° Revival dell'Uva e del Vino Montonico a Bisenti**, ridente cittadina di circa duemila anime in provincia di Teramo, felicemente adagiata alle falde del Gran Sasso.

Ho scoperto un mondo nuovo, pregno di vita e di voglia di viverla, ricco di iniziative e di capacità insospettate e insospettabili, una comunità che da 50 anni sprema la fantasia per esaltare le sue peculiarità ed i suoi prodotti, facendo del vino un traino per tutti gli altri che la sua terra offre. A Bisenti numerose associazioni animano momenti dell'anno che in altre zone languono. La punta di diamante è certamente la Pro Loco, che sotto la presidenza di Luciano Scocchia ha fatto un notevole salto di qualità, avvalendosi di un team di collaboratori motivati e capaci (Giuseppina, Donatella, Anna, Benjamin, Giandomenico, Pino), dai quali il leader riesce a trarre ed esaltare le qualità migliori. La *kermesse* dura quattro giorni, con manifestazioni di intrattenimento, impreziosite da momenti culturali quali premiazione di racconti a tema, conferenze e dibattiti con la presenza di personalità di spessore culturale. In questi quattro giorni le strade, le piazze, gli slarghi diventano ristoranti a cielo aperto, dove si possono gustare prodotti genuini e prelibati preparati dalle associazioni locali con la partecipazione dei propri soci e accompagnati na-

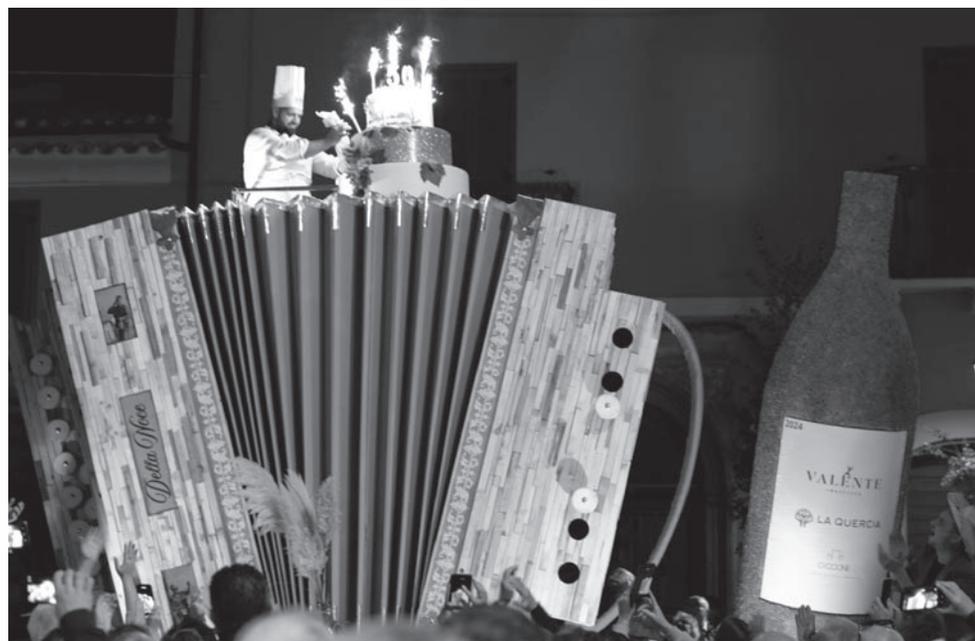
turalmente da un buon bicchiere di vino, rigorosamente Montonico. Queste vicende non sono le solite occasioni di abbuffamento, no, in esse c'è la storia, la tradizione, la cultura, la vita di questa popolazione!

Il *clou* della manifestazione è la domenica pomeriggio quando **sfilano i carri**. Cosa c'è dietro? Un mondo! Cultura, arte, tradizione, socialità, folklore, fantasia e accoglienza. Ci troviamo al cospetto di un **teatro a cielo aperto**, un teatro con tutte le caratteristiche e specificità, un teatro che lancia agli spettatori momenti di gioia, divertimento e sorprendenti emozioni. Il pubblico assiepato lungo le strade e nella piazza centrale aspetta gli artisti/figuranti e ne apprezza le *performance*. La scenografia che deve essere ed è intonata ai festeggiati (uva e vino Montonico) stupisce per tecnica e significatività. La fantasia e la creatività si sbizzarriscono e mostrano i tanti modi attraverso i quali i prodotti si possano proporre e illustrare. Naturalmente ci sono quelli semplici che comunque esprimono il tema e quelli più complessi che evidenziano particolari svariati anche in maniera sorprendente. I figuranti sempre intonati al tema del loro carro si muovono creando coreografie divertenti. Alcuni in costumi tradizionali presentano delle evoluzioni coreografiche che richiamano alla mente le feste antiche in cui si ballava la quadriglia, la polka o il saltarello al suono dell'organetto (*ddu' botte*). La tassativa presenza del tema (uva e vino Monto-

nico), la scenografia (a volte semplice, ma comunque attinente, a volte più complessa se non addirittura mastodontica) l'allegoria velata, ma comprensibile e soprattutto la rappresentazione attraverso brevi scenette di momenti di vita quotidiana o di storia locale, sempre con attenzione al vino Montonico, riportano il tutto al teatro nel vero senso della parola, teatro di strada, fatto di significative espressioni dialettali, godibili e soprattutto centrate in un contesto che ricorda il mitico Carro di Tespi. Raccontano la loro quotidianità, la loro storia, il loro approccio alla vita, in nome e per conto dell'uva e del vino Montonico. Da sottolineare che metà dei carri non sono di Bisenti, ma provengono per lo più dai paesi vicini, gravitanti sulla valle del fiume Fino, qualcuno anche da altri paesi un po' più distanti, uno, assai gradito, addirittura da Parma. Tutto questo a sottolineare l'accoglienza che questo paese esprime.

Un'ultima notazione va alla presenza dei bambini: alcuni carri, costruiti a scuola con l'ausilio di genitori e insegnanti, propongono gli alunni che recitano qualche scenetta e delle poesie, comunque in tema. Un carro presenta un bambino di cinque anni che partecipa alla quinta sfilata con la presenza del fratellino nato da poco partecipante alla prima. Un *assist* per gli organizzatori: un'allegoria per augurare ed assicurare la continuità della manifestazione.

**CARMINE RICCIARDI**  
Presidente UILT ABRUZZO





## PROGETTO IDRA

### ROI (io non sono me)

di Francesco Ercolani • Regia di Marino Filippo Arrigoni

In scena Marino Filippo Arrigoni, Valeria Billi, Francesco Ercolani, Genni Ferri, Fabio Luporini

**ANALISI DEL TESTO** – Questo testo è leggibile in tre «grane»:

**1 ▶ GRANA GROSSA.** *Siamo in un mondo, in un futuro non meglio precisato, suddiviso in Compagnie, che fanno capo ad un'organizzazione più grande. Un Uomo, che lavora per una di queste compagnie, è completamente alienato senza rendersene conto. Ad un certo momento, l'incontro con una persona gli apre la mente e lui riconsidera tutta la sua vita, iniziando a desiderare di capire. Si troverà di fronte ad una scelta che condiziona la sua vita e che metterà in discussione l'intera sua esistenza.*

**2 ▶ GRANA MEDIA.** *Il testo è un'allegoria della condizione umana. Ognuno di noi si costruisce la sua gabbia e vive una vita intera fra sogni che rimangono tali, frasi limitanti, idee distorte, pregiudizi, condizionamenti mentali, autobugie etc... Tutte componenti imposte o meglio alimentate dalla società che obnubilano la reale visione della realtà, portandoci spesso a vivere una vita insoddisfacente. L'auspicio è che l'uomo riesca, con l'aiuto di chi ha una coscienza più illuminata, ad uscire da questo meccanismo distruttivo.*

**3 ▶ GRANA FINE.** *Ognuno di noi possiede al proprio interno diversi «IO» che condizionano i nostri comportamenti quotidiani, formando pensieri e inducendo emozioni che si trasformano in una specie di entità e che si nutrono delle emozioni che li hanno generati, alimentando meccanismi deleteri come convinzioni, autocondizionamenti, paure. Ognuno di noi al suo interno ha però anche una parte che vuole uscire da questi meccanismi e che ci vuol far svegliare dall'addormentamento nel quale siamo caduti. Dipende solo dall'Uomo scegliere a quale parte concedere la sua energia, di modo da trasformarla in un'occasione di evoluzione di sé.*

Il fine è tutto fuorché politico o di ideologia, anzi... Lo spettacolo mira a far luce sul fatto che le ideologie sono figlie della Separazione (nella commedia viene chiamata Dispersione) dentro la quale c'è un giusto e uno sbagliato, un buono e un cattivo. Il nemico, lo sbagliato, l'ingiusto da additare è sempre creato per deresponsabilizzare noi stessi e far ricadere le colpe sugli altri. Deresponsabilizzandoci, togliamo lo sguardo dal nostro interno e ci distraiamo, diventando manipolabili.

PROGETTO IDRA (Massa e Cozzile, Pistoia) • [www.progettoidra.it](http://www.progettoidra.it)



## Compagnia IL RUBINO TUTTO PER BENE

di Luigi Pirandello • Regia di Dora Donarelli  
con Claudio Cinti, Giorgio di Maggio, Mimma Melani, Chiara Vestri,  
Genni Ferri, Massimo Romiti, Edoardo Magrini, Daniele Melani

Anni fa lessi **“Tutto per bene”** del grande Pirandello e rimasi incantata da questo testo per «il famoso rivo di umanità» di cui è invaso. Promisi a me stessa che l'avrei messo in scena per rappresentarlo. Mi resi subito conto dell'impegno che sarebbe stato necessario ma il mio amore per il teatro e per l'autore siciliano è così grande che, con l'entusiasmo dei miei compagni de **IL RUBINO**, iniziammo.

L'occasione ci fu offerta dagli amici del **FESTIVAL DEL GIALLO** di **Pistoia**. Chi più del grande drammaturgo «progenitore del giallo» poteva, dopo Durrenmatt, continuare questa collaborazione? Ci mettemmo al lavoro.

Alla novella del 1906 seguì il dramma nel 1920. La prima rappresentazione si tenne al QUIRINO di Milano nello stesso anno. Il tema, tra i più presenti nell'opera pirandelliana è LA VERITÀ. Come può accadere nella vita di un individuo in **“Tutto per bene”** il protagonista ha la sua verità, ma agli occhi del mondo questa viene vissuta come una falsa ostentazione nauseante ed esagerata al solo fine di un opportunismo privo di morale, che non gli appartiene. Al contrario del **“Così è (se vi pare)”**, nel quale la verità fluttua e muta attorno ai fatti narrati e si rivela, indugendo, solo alla fine, in quest'opera essa si manifesta all'improvviso e tutta insieme dopo una esistenza colma di un profondo credo illusorio di certezze di amore, onestà, bontà, amicizia, capovolgendone completamente tutte le prospettive e sconvolgendola.

Silvio D'Amico subito dopo la “prima” del 1920 scrive:

*«... a metà del secondo atto, il testo trova accenti di una intensità e di una potenza grandi, la verità si esprime in quelle parole precise e vibranti che sono il segreto del poeta drammatico. Con arte anche più fine è composto il terzo atto, che è certamente (cosa insolita nel teatro), uno dei più belli in tutto il nostro teatro».*

Aggiungo alcune note. Il lavoro è stato lungo, attento ed è durato quasi un anno. Ho analizzato, sia nella novella che nel testo del dramma, i personaggi e lo svolgere dei fatti, anche da un punto di vista psicologico; l'impegno ha richiesto tempo.

Ho scelto inoltre la formula mista tra memoria e *mise en espace*. Quest'ultima costituisce un lavoro teatrale non privo di fascino e di senso, lo scopo è di dare importanza totale all'obiettivo principale: il testo. Con l'uso dei leggi vengono a mancare elementi scenografici che potrebbero distrarre e influenzare lo spettatore. È un tentativo di responsabilizzare il pubblico portandolo a giudicare e ad apprezzare l'opera che sarà presentata nella maniera più semplice, e ci auguriamo godibile e suggestiva. Buona visione.

DORA DONARELLI, Compagnia IL RUBINO (Pistoia)



**SAB 30  
NOV**

**DOM 1  
DIC**

## Programma

- 15.00 Accoglienza  
presentano Enzo Matichetecchia e  
Lella Mastrapasqua
- 17.00 **Ce cose jè u matrimonio pe Don Fulgenzio**  
monologo a cura di **Henos Palmisano**  
responsabile Centro Studi Lazio
- 17.30 Interventi
- Paolo Ascagni  
presidente U.I.L.T. Nazionale
  - Antonella Rebecca Pinoli  
presidente U.I.L.T. Puglia
  - Stefania Zuccari  
presidente U.I.L.T. Lazio e  
responsabile rivista Scena
  - Angelantonio Angarano  
sindaco di Bisceglie
- 18.00 Inizio Serata  
**Teatro Don Luigi Sturzo**
- Premiazione del festival U.I.L.T. Puglia  
Miglior scenografia  
Miglior costumi  
Miglior attore  
Miglior attrice  
Miglior regia  
Miglior opera
  - Performance teatrale a cura delle  
compagnie U.I.L.T.
- 21.00 Saluti e **GRAN GALA con BUFFET**  
Nicotel Hotel

## Programma

- 10.00 Laboratorio teatrale: **I Colori della voce**  
a cura della Compagnia dei Teatranti  
tenuto da **Noemi Mazzola**  
(laboratorio gratuito)
- 13.00 Brunch di saluto



Teatro Don Luigi Sturzo  
Via Pozzo Marrone, 86,  
76011 Bisceglie BT



Nicotel Hotel  
Via della Libertà, 62,  
76011 Bisceglie BT

Ingresso riservato  
ai soci con prenotazione



# FORUM NAZIONALE COMPAGNIE UILT

CATTOLICA (RN) 23-25 MAGGIO 2025



PROGRAMMA E AGGIORNAMENTI:  
[WWW.UILT.NET](http://WWW.UILT.NET)

**WALDORF PALACE HOTEL**  
**HOTEL ALEXANDER**

Viale Gran Bretagna, Cattolica • RN  
[www.waldorfpalace.it](http://www.waldorfpalace.it) • [www.hotelalexandercattolica.it](http://www.hotelalexandercattolica.it)

INFO E PRENOTAZIONI:  
[SEGRETERIA@UILT.IT](mailto:SEGRETERIA@UILT.IT)