

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
Corso di Laurea in DAMS

ORGANIZZAZIONE ED ECONOMIA DELLO SPETTACOLO

prof. Cristina Valenti
anno accademico 2005/2006

NUOVE FORME DI ORGANIZZAZIONE E PRATICHE DELLA COMUNICAZIONE

relazioni dei gruppi di studio e degli ospiti del corso
a cura di Stefano Casi

Indice

Gruppi di studio

1. Pupi e Fresedde - Teatro di Rifredi (Firenze).....	2
2. Tam Teatromusica (Padova).....	5
3. Koinè (Roccamalatina - Mo)	11
4. Accademia degli Artefatti (Roma).....	13
5. Fanny & Alexander (Ravenna).....	16
6. Atir (Milano).....	19
7. Dionisi (Milano).....	22
8. Teatro Cargo (Genova).....	25
9. Compagnia Teatrale Babbaluck (Napoli).....	27
10. IsoleCompresaTeatro (Firenze).....	28
11. Ass. Neon - Teatro Scalo Dittaino (Catania).....	30
12. Compagnia Vi-Kap (Bologna).....	33
13. Teatro delle Marionette degli Accettella (Roma).....	36
14. Drodesea>Centrale Fies (Dro - Tn).....	40

Ospiti

1. Massimo Marino, <i>La critica teatrale</i>	45
---	----

Sono qui riportate le relazioni effettuate dai quattordici gruppi di studio formati nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo durante l'anno accademico 2005/2006.

Gli studenti hanno avuto come oggetto di studio imprese teatrali diverse tra loro, alle quali hanno sottoposto un questionario e con le quali hanno avuto uno o più incontri diretti, per approfondire la storia, il progetto artistico-culturale, le questioni organizzative e amministrative, le pratiche e strategie di comunicazione di ciascuna esperienza.

Le relazioni sono state esposte in aula e discusse durante i mesi di aprile e maggio 2006. Alcuni gruppi di studio hanno inoltre prodotto materiali di montaggio in dvd, che saranno consultabili in futuro presso la biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo.

Quelle che seguono sono le versioni definitive, corrette dopo le esposizioni.

1. PUPI E FRESEDE - TEATRO DI RIFREDI (Firenze)

di Felicita Brusoni, Chiara Casali, Giulia Chemeri, Stefano Girolami, Francesco Nicoscia, Antonio Paparo, Ilaria Tuci

Questa relazione è il risultato dell'esperienza didattica e formativa, non solo dal punto di vista accademico, vissuta dal nostro gruppo andando a intervistare il direttore artistico del Teatro di Rifredi e passando in quell'ambiente una piacevole mattinata, a contatto con il lato poco conosciuto di un'attività teatrale. Infatti *teatro* non è solo palco, platea e attori: è anche un'oculata e regolata impresa di gestione e produzione che per poter lavorare necessita di sovvenzioni finanziarie, private o pubbliche, e di un minimo di struttura organizzativa interna. In Italia le realtà teatrali al giorno d'oggi sono tante e svariate: al Teatro di Rifredi abbiamo trovato un Teatro Stabile di Innovazione riconosciuto come tale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ma che ciononostante crede in un'eticità ancora inviolabile del lavoro di squadra nel gestire una compagnia e una sala: ciò che si potrebbe individuare come il segreto per ribaltare le sorti di tale settore in ambito italiano.

Inoltre dalla storia organizzativa della compagnia Pupi e Fresedde emerge una caratteristica rara, possibile forse grazie alla grande capacità di direzione di Giancarlo Mordini: aver scelto al momento del trasferimento stabile al Teatro di Rifredi (1986) di configurarsi come associazione culturale riconosciuta e senza fini di lucro, chiudendo l'esperienza decennale come cooperativa cominciata nel 1976 al momento della fondazione della compagnia stessa. L'esigenza di diventare un'associazione nasce dalla volontà di snellire la struttura di base facilitando e privilegiando così il lavoro di produzione e vendita degli spettacoli, riuscendo comunque a ottenere buoni finanziamenti sia dalla Regione Toscana che dal Comune e dalla Provincia di Firenze.

La cronistoria

La compagnia Pupi e Fresedde è stata fondata a Firenze nel 1976 da Angelo Savelli e Pino de Vittorio. All'inizio era una compagnia di studenti, tutti di provenienza meridionale. Caratteristica di questi primi anni è la lunga permanenza negli Stati Uniti, durante la quale la compagnia lavora insieme allo storico gruppo Bread and Puppet.

Potremmo dividere la storia di Pupi e Fresedde in quattro grandi periodi:

- Il primo periodo (1977-1980) ha inizio nel marzo del '77, quando la compagnia mette in scena il primo di tanti spettacoli, intrisi di un folklore meridionale proveniente dal mondo contadino coniugato con le conoscenze di Savelli in campo antropologico. I loro spettacoli in questo primo periodo (sarà comunque una caratteristica costante della compagnia anche negli anni seguenti) intrecciano musica, danza, canto e dialetto; l'interesse si focalizza sulla psicologia del profondo.
- Il secondo periodo (1980-1986) inizia con l'entrata nella compagnia di Giancarlo Mordini, che dal 2000 diventa direttore artistico. Mordini all'inizio si occupa della consulenza per l'attività all'estero. Nel 1982 il gruppo viene scelto dall'Onda, l'istituzione francese di promozione teatrale, per una presentazione dei suoi spettacoli in tutta Europa. Così, in tre mesi il gruppo riesce a riscuotere un enorme successo all'estero con lo spettacolo *Il convitato di pietra ovvero don Giovanni ed il suo servo Pulcinella*. Questo è il periodo delle avventure internazionali, delle coproduzioni con numerosi festival (internazionali e non), delle tournées e del grande successo oltralpe.
- Il terzo periodo (1986-1994) segna l'inizio di una nuova fase per la compagnia Pupi e Fresedde, dal momento della sua installazione stabile al Teatro di Rifredi e dell'arrivo di Francesco De Biasi. Il Teatro di Rifredi appartiene alla Società di Mutuo Soccorso, fondata nel 1883, famosa Casa del Popolo in un periodo in cui Rifredi era un quartiere operaio con numerose fabbriche. Il teatro viene costruito nel 1911, e dopo l'incendio del '22 ad

opera dei fascisti, diventa Casa del Fascio, finché nel dopoguerra ritorna alla sua funzione di sala teatrale ospitante giovani compagnie fiorentine sperimentali. Negli anni '70 il teatro, con il nome Humor Side, inizia a occuparsi per lo più di spettacoli di satira e di mimo fino al 1986, anno in cui viene ristrutturato e passa con contratto di affitto sotto la direzione della compagnia Pupi e Fresedde. Questo è un anno molto importante per la compagnia, che modifica i suoi criteri e il suo lavoro. Finisce una fase gloriosa della vita della struttura, che da questo momento in poi si concentra su un lavoro basilare di radicamento nell'ambiente fiorentino, proponendo spettacoli che rispecchiano le esigenze del mercato nazionale. Accanto a testi partenopei, in ogni caso mantenuti in repertorio, troviamo quindi titoli di drammaturgia internazionale, talvolta poco frequentati dagli altri teatri, che hanno in comune con gli spettacoli della compagnia l'interesse per l'antropologia e la psicologia.

• Il quarto periodo (iniziato nel 1994) si apre con il progetto Toscanateatro. Si inaugura così un percorso che punta sulla rivisitazione del patrimonio teatrale e letterario toscano e sull'attenzione alle novità del ricco panorama creativo contemporaneo della Toscana. Nel '94 Pupi e Fresedde inizia anche alcuni progetti con le scuole, soprattutto medie e superiori, attivi nel mese di maggio: *L'arte della commedia* ('94-'96), *Teatro e letteratura* ('97-'01), *Teatro ed impegno civile* ('02-'03), *Scienza e teatro* ('04-'05). Ultimamente la compagnia ha iniziato a intervenire nel settore del Teatro Ragazzi, con pochi spettacoli ma che hanno riscosso un enorme successo. Il 5 settembre 2003, con un decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, alla compagnia è stata riconosciuta la prestigiosa qualifica di Teatro Stabile d'Innovazione nel settore ragazzi, grazie – come ci è stato spiegato – all'oculata gestione organizzativa, ai successi ottenuti in ambito nazionale e internazionale e ai progetti di formazione e promozione per le nuove generazioni e per il mondo della scuola.

L'assetto istituzionale

Per cominciare, ecco le informazioni di localizzazione e contatto della compagnia: Pupi e Fresedde, Teatro di Rifredi - Teatro Stabile di Innovazione di Firenze, via Vittorio Emanuele 303, 50134 Firenze, tel: 055-4220361/2, fax 055-4221453. Internet: www.toscanateatro.it; staff@toscanateatro.it.

Pupi e Fresedde vede la sua data di fondazione nel 1976. Costituitasi inizialmente come cooperativa, da più di venti anni è un'associazione culturale riconosciuta senza fine di lucro, guidata da tre soci fondatori: Giancarlo Mordini (Presidente), Angelo Savelli (il fondatore del primo nucleo storico e l'anima artistica della compagnia, ovvero il regista) e Francesco De Biasi (che come Giancarlo Mordini si occupa dell'aspetto organizzativo).

Il teatro ha una vocazione molto forte all'ospitalità. Il criterio dell'ospitalità si basa soprattutto sull'attenzione data al teatro toscano. In questo senso, il Teatro di Rifredi è un luogo dove si può vedere qualcosa che negli altri teatri, per criteri di scelta diversi, non si vede.

Entrando nel dettaglio, questi sono gli enti dai quali il teatro è finanziato: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Regione Toscana (Assessorato alla cultura), Comune di Firenze (Assessorato alla cultura e Assessorato alla pubblica istruzione) e Provincia di Firenze (Assessorato alla pubblica istruzione). Riceve poi ulteriori sovvenzioni, soprattutto da enti privati, per progetti specifici come *Sipario Aperto* e *Porto Franco*.

Nei limiti delle proprie risorse la compagnia ha sempre dimostrato attenzione per le realtà creative emergenti. La Provincia ha accolto un progetto sulle scuole superiori, che vede protagonisti i ragazzi ai quali è offerta la possibilità di lavorare in un'ambiente professionale, di cogliere il valore sociale del teatro e inoltre consente al teatro stesso di creare un pubblico giovane. Infatti il Teatro di Rifredi ospita per la Provincia la rassegna di teatro scuola, che dura un mese e si svolge indicativamente a maggio, dove i giovani hanno forti opportunità espressive: "Non abbiamo grande tradizione di teatro ragazzi, nonostante ciò il Ministero è stato tanto incuriosito dalla nostra realtà per quanto riguarda la dualità forte presente tra compagnia di produzione e gestione di sala, da assegnarci, quattro anni fa, il riconoscimento di Teatro Stabile di Innovazione per le nuove generazioni".

Oltre all'ospitalità, l'altro importante settore è costituito dalla produzione, che è stato il primo vero motore di attività, e che ha concesso alla compagnia di farsi conoscere soprattutto all'estero dove ottenne i fondi necessari per la sua sopravvivenza del tutto deficitaria in Italia. Questo accadeva negli anni che intercorsero tra il 1981 e il 1986, appunto quando la compagnia si stabilì al Teatro di Rifredi, dove Giancarlo Mordini, insieme a Angelo Savelli e Francesco De Biasi che era appena subentrato, decisero di fondare l'associazione.

Tra gli spettacoli prodotti negli ultimi anni ricordiamo: *L'uomo, la bestia e la virtù*, regia di Marco Sodini; *Assemblea condominiale*, regia di Francesco Brandi; *Sms - Shakespeare messages system* e *Cristo gitano*, regia di Daniele Lamuraglia; *Il diario di Anne Frank* e *L'ultimo giorno di un condannato a morte*, regia di Stefano Massini.

Il teatro lavora per circa 200 giornate l'anno, 180 delle quali sono garantite dall'attività di produzione. A ciò si aggiungono le tournées. Per questa ragione il personale fisso è limitato, secondo una politica di collaborazione e "non-appesantimento dell'organico di base" ci ha spiegato il direttore artistico Giancarlo Mordini.

Il teatro ha 300 posti. La percentuale di riempimento è piuttosto alta, e infatti il Teatro di Rifredi si attesta sempre tra il sesto e il nono posto nella classifica dei teatri nazionali a maggior affluenza di pubblico.

La struttura organizzativa

Per poter permettere a Pupi e Fresedde e al Teatro di Rifredi una così ricca attività di produzione e di vendita degli spettacoli, lavora ogni giorno dentro gli esigui uffici di via Vittorio Emanuele un organico fisso di tredici persone. Ognuna di esse svolge un ruolo ben definito e fondamentale ma, sono loro i primi a dirlo, in caso di necessità “a teatro tutti sanno fare tutto”.

Di formazione manageriale nel settore della moda, all’apice di una promettente carriera, Giancarlo Mordini negli anni ottanta decide di abbandonare quel settore per “dare sfogo” alla sua passione per il teatro diventando consulente per l’attività all’estero di Pupi e Fresedde. Nel 1986 guida la compagnia verso la stabilità nella sede del Teatro di Rifredi, avuto in affitto dalla Società di Mutuo Soccorso presente sul suolo di Rifredi dal 1883, impegnandosi nel suo lavoro tanto da essere premiato con la nomina di direttore artistico nel 2000. Attualmente si occupa specificamente della vendita degli spettacoli, avvalendosi della collaborazione di una giovane assistente, Julia Lomuto, laureata in Storia dello Spettacolo, anche per quanto riguarda l’amministrazione del progetto di teatro ragazzi.

Presente lungo tutto il percorso ormai trentennale della compagnia, è il regista Angelo Savelli che firma molti lavori come, guardando in particolare il programma della stagione in corso, *L’ultimo Harem*, *La furiosa commedia*, *Grogrè...* Nel lontano 1976 Savelli, studente in Filosofia, decise di dare vita a un primo nucleo di attori, tutti giovani e studenti come lui, impegnati nella ricerca folkloristico-antropologica di tradizione meridionale.

L’entrata del terzo socio fondatore Francesco De Biasi all’interno della struttura è datata 1986, quando la compagnia si trasferisce al Teatro di Rifredi. A lui spetta l’importante ruolo di gestione e organizzazione dei progetti speciali *Sipario Aperto* e *Porto Franco*.

Dieci anni fa la struttura si è dotata di un ufficio stampa, e otto anni fa di un addetto alla grafica e alla comunicazione: rispettivamente con la collaborazione a tempo pieno di Laura Giannoni e con quella part-time di Barbara Paveri. A Emanuela Casci compete l’ufficio scuola e l’attività di promozione nelle scuole attraverso il contatto con 600-700 professori l’anno a cui viene inviato materiale didattico per la preparazione dei ragazzi coinvolti nei vari progetti. Rita Polverini è l’“anima amministrativa” del teatro, mentre Giulia Salvi, laureata in Storia dello Spettacolo, si occupa della contrattualistica del personale e collabora al fianco di De Biasi per quanto riguarda la segreteria di produzione. Completano l’organico i responsabili di palcoscenico Lorenzo Belli e Henry Banzi, rispettivamente macchinista e tecnico delle luci, e gli addetti al box office Daniele Bencini, che cura l’apertura pomeridiana per la prevendita dei biglietti non solo per il Teatro di Rifredi ma anche per il circuito box office della Toscana, e Chiara Nucci, che si occupa dell’apertura serale curando alla fine la chiusura e il conteggio dell’incasso.

Nei desideri di Mordini è prioritario quello di avere più spazi sia per gli uffici sia per provare gli spettacoli, e cioè una sala prove che al momento non esiste.

La comunicazione

Pupi e Fresedde ha all’interno della struttura un’addetta alla grafica e alla comunicazione e una all’ufficio stampa, che permettono un contatto estremamente velocizzato con il pubblico. Questa esigenza nasce dal profondo radicamento nel territorio del Teatro di Rifredi come struttura di riferimento culturale e sociale. Un’esigenza di farsi conoscere e arrivare a tutte le persone abitanti nella zona e nei territori limitrofi che magari non si interessano direttamente di teatro ma che con una giusta campagna di informazione e promozione potrebbero essere invogliati ad andare a teatro. Questo è l’obiettivo principale dell’attività per le pubbliche relazioni: tenere un contatto diretto con il pubblico e accoglierne le critiche e le opinioni per poter poi migliorare l’offerta sulla base delle esigenze e delle necessità espresse. E soprattutto mantenere vivo l’interesse di un’utenza diversificata attraverso tutti gli strumenti pubblicitari e d’informazione possibili: pieghevoli, manifesti e dvd.

Mordini afferma che c’è un forte investimento in comunicazione e pubblicità, e che si possono riscontrare risultati più che positivi. Per fare un esempio, i 500.000 depliant illustrativi della stagione in corso, stampati a inizio stagione, sono andati a ruba tanto che a metà stagione si è dovuto ristamparne altri. Altri strumenti di informazione sono un sito internet continuamente aggiornato, dove si possono trovare tutti i dati relativi alla compagnia, e la posta elettronica.

La realtà del circuito teatrale della provincia di Firenze vede nel coinvolgimento del pubblico una delle sue finalità più importanti. Mordini in rappresentanza del Teatro di Rifredi ha espresso questa esigenza suggerendo la creazione di un volantino informativo bimestrale dal titolo *Firenze Dei Teatri*, che illustra la programmazione dei nove teatri del comune e dei cinque teatri della provincia di Firenze: uno strumento chiaro, semplice e preciso che stimola e facilita l’utente ad avvicinarsi al teatro.

“PassTeatri” è invece un sistema di abbonamenti che per € 50 permette la visione di sei spettacoli in sei teatri differenti scegliendo tra i tredici teatri coinvolti. Per il Teatro di Rifredi questa soluzione è anche l’unico sistema di abbonamento poiché, per una scelta precisa, l’intento non è quello di obbligare a frequentare il teatro tramite il vincolo di un abbonamento, ma di valorizzare la spontaneità e la volontà della scelta del singolo.

I criteri di valutazione e scelta degli spettacoli ospitati nel teatro esprimono la poetica della compagnia che, più che riflettersi in una tendenza teatrale o in uno stile, esprime i propri principi nello slogan che ha dato il tema alla stagione di quest'anno: *Idee e Emozioni*. L'intento è quello di dare *idee* al pubblico, far passare le *emozioni* che sottostanno alla preparazione degli spettacoli e accogliere i consigli e/o le critiche dei fruitori. Dice Mordini: "Il teatro nasce sempre da esigenze personali, ma poi queste vanno ritrovate nell'esperienza collettiva. Il teatro non può esser fatto per esprimersi, il teatro deve tener fede alle esigenze del pubblico nel portare fuori le esigenze personali di partenza".

Uno dei progetti diventato in pochi anni motivo di orgoglio per la compagnia è proprio quello di *Pan Nostrale* che, tenendo fede alla forte rivalutazione del teatro toscano che il Teatro di Rifredi cerca di portare avanti, ha permesso di rimettere in scena riadattamenti alti di quello che erroneamente è considerato il teatro basso della tradizione popolare. In uno spettacolo come *Gallina Vecchia*, per esempio, è emersa la volontà di riprendere e riproporre un testo fortemente "toscano" ma con attori del livello di Marisa Fabbri e Carlo Monni.

Un altro spettacolo esemplare è *Buffi si nasce*, basato non su un testo preesistente, ma su una drammaturgia originale che presenta coppie di personaggi di diversa provenienza, letteraria e teatrale, dal 1300 alla contemporaneità: da Calandrino e Monna Tessa di Boccaccio a Ugo Chiti, passando per le "coppie buffe", ma al tempo stesso ironiche e "rancorose", di Machiavelli, Novelli e delle *Sorelle Materassi* di Palazzeschi, testo storico della tradizione fiorentina.

E proprio *Le sorelle Materassi* ha ispirato il lavoro di Marco Zannoni *Grogrè*, in cui una scenografia estremamente povera non pesa sulla riuscita dello spettacolo. Gli oggetti mancanti vivono sul palcoscenico attraverso l'immaginazione dello spettatore, aiutato dalla bravura di un attore affermato della compagnia.

Grande successo hanno riscosso anche gli spettacoli collegati ai progetti per le scuole superiori, come *Zio Petros e la congettura di Goldbach*, in collaborazione col Giardino d'Archimede per un progetto su teatro e scienza, in cui la matematica diventa spettacolo, o come *La furiosa commedia*, in cui l'adattamento drammaturgico di un'opera complessa come l'*Orlando furioso* di Ariosto è risultato vincente grazie a una scelta di campo precisa: quella di mantenere solo nei tratti più poetici e intensi l'ottava ariostesca, usando dunque sia il discorso diretto che quello indiretto, così da allontanare il realismo nella messinscena del testo, ma mettendo in risalto il tema dell'ironia ariostesca e avvicinando il poema alle nostre piccole passioni quotidiane.

Altro progetto pedagogico, ma dedicato al pubblico più prettamente dell'infanzia, è stato *Acì Babà e i quaranta pedoni*, progetto nel quale si è investito sul rapporto diretto con il giovane pubblico. Il contributo economico giunto alla compagnia da parte dell'Acì, dal momento che lo spettacolo mira all'educazione stradale, sono evidenti sia nel titolo sia nell'allestimento scenografico, che risulta quasi colossale in un palcoscenico come quello del Teatro di Rifredi.

Infine, sempre per il giovane pubblico, vanno segnalati *Metamorfosi* e *<MOZart>*, che rifuggono la celebrazione di un personaggio, cercando invece di farlo divenire il simbolo di una condizione fortemente attuale. Come il giovane Kafka, emblema della presenza di un caos interiore e individuale mai ancora oggi superato. Nel suo terzo anno questo progetto incontrerà la tormentata figura di Vincent Van Gogh, chiudendo così una trilogia non solo progettuale ma anche artistica.

2. TAM TEATROMUSICA (Padova)

di Valentina Abbà, Paola Baschiroto, Marion Dupouy, Giorgia Peruzzi, Emanuela Porro, Marta Porzi

Configurazione e organizzazione

Tam Teatromusica è una compagnia di produzione e progetto che si esprime nell'area della ricerca e sperimentazione sui linguaggi. Sperimentazione che già si esplicita nel nome. "Tam", infatti, è un suono più che una sigla, che sta anche per "Teatro Arte Musica": un nome e una direzione che sono stati chiari per i soci fondatori fin dall'inizio.

A tutt'oggi i soci sono otto: Michele Sambin, direzione artistica; Pierangela Allegro, attrice e responsabile della stagione del Teatro delle Maddalene; Cinzia Zanellato, regista e responsabile di teatro giovani e laboratori; Flavia Bussolotto, attrice e responsabile del teatro infanzia; Monica Zanella, amministrazione; Eugenia Agostini, gestione teatro; Melissa De Santis, organizzazione; Enrico Maso, tecnico. A questi spesso si aggiungono collaboratori scritturati per le diverse produzioni.

Nato attorno al 1978 dall'allargamento dell'associazione Aquilone (associazione culturale rivolta all'infanzia) di cui faceva già parte Pierangela Allegro, in un primo momento il gruppo rifiuta l'idea di configurarsi come compagnia teatrale (che deve avere sede, beni...), e successivamente si stacca da Aquilone per diventare associazione culturale col nome di Tam Teatromusica. Siamo nel 1980. Il Tam fa richiesta di riconoscimento al Ministero e si iscrive all'Agis.

Un'evoluzione si ha nel 1986: con lo spettacolo *Children's corner*, presentato alla Scala di Milano, nasce la necessità di comprare un furgone (il primo bene della compagnia), e i guadagni ricavati dalla produzione spingono la compagnia a diventare snc (società a nome collettivo). L'anno successivo, finiti i soldi, il gruppo torna alla forma di associazione.

Successivamente il Tam si configura come piccola cooperativa: accade nel novembre 2002 in seguito alla decisione del Ministero, poi revocata, di non riconoscere (e quindi non finanziare) più le semplici associazioni culturali. Infine, nel 2004, senza cambiare il numero dei soci, il Tam diventa cooperativa in quanto la formula di piccola cooperativa viene soppressa da una legge e inglobata in quella di cooperativa.

Recentemente il Tam ha tentato di diventare "teatro stabile d'innovazione" per la ricerca (assente in Veneto: ce ne sono tre, ma sono per l'infanzia) per ottenere un finanziamento maggiore, ma non ce l'ha fatta, nonostante ne avesse i requisiti a partire dalle giornate recitative: 104 in tutto, di cui 20 di attività laboratoriale, 18 recite all'estero, 66 recite in Italia.

La sede amministrativa è il Teatro delle Maddalene, dato dal Comune in gestione (ma in affitto) dal 1995: gli unici beni che la compagnia possiede sono un furgone e i materiali tecnici audio e luci.

Attualmente il Tam riceve circa 180.000 € di finanziamenti così distribuiti:

- 90.000 € dal Comune per tutte le attività svolte (la stagione, l'ospitalità, il servizio per la città). A questi però bisogna togliere 20.000 € che il Tam restituisce al Comune per l'affitto del teatro
- 5.000 € dalla Provincia, contributo che in precedenza dava la Regione al teatro
- 18.000 € dalla Regione, ma solo come attività sociale (il carcere), e non come attività culturale o teatrale
- 60.000 € dal Ministero
- 7.000 € che pervengono dal Pptv. L'associazione Pptv (Produttori Professionali Teatrali Veneti) è nata quando la Regione ha deciso di non riconoscere più – quindi non finanziare – le compagnie teatrali già finanziate dal Ministero. Si tratta, quindi, di un'associazione di associazioni, che ha come soci le compagnie teatrali già finanziate dal Ministero. Poiché la Regione finanzia i progetti delle associazioni culturali, il Pptv propone ogni anno un progetto grazie al quale riceve 70.000 € da dividere per i dieci soci/compagnie.

La storia

Il Tam Teatromusica si fonda sull'esperienza degli anni Settanta e in particolar modo su quella personale di Michele Sambin, che al termine del suo percorso scolastico (1968-69) inizia a lavorare nel mondo delle arti visive portando con sé un germe di interdisciplinarietà.

Il connubio tra immagine e suono veniva da lui esplicitato con la performance come momento in cui l'artista pone al centro se stesso, la propria presenza fisica, quindi performance come essenza dell'opera. Di conseguenza essa è forma di comunicazione diretta col pubblico che abbatte contemporaneamente le separazioni tra le varie forme artistiche.

Fondamentale è anche il lavoro con il video, oggetto nuovo in quegli anni: il video diviene lo strumento di sintesi delle ricerche dell'artista, avviate in precedenza col cinema. Questi due mezzi, video e cinema, gli consentono di tenere assieme gli elementi principali della sua ricerca: visione e ascolto. Il video all'inizio viene utilizzato come registratore di immagini, qualcosa che ferma gli accadimenti nel tempo, mentre dal '77 in poi diviene espansione delle possibilità espressive del proprio corpo, strumento con cui esprimersi. Intorno agli anni Ottanta ha una svolta indotta da questioni di mercato e dal consiglio del critico Achille Bonito Oliva: così Sambin ritorna alle discipline canoniche. Ciò a cui si oppone è quella che considera la restaurazione di una forma d'ordine: essendosi abituato a una relazione diretta con gli spettatori attraverso la performance artistico-visiva e non volendo tornare allo studio dell'artista che produce e poi espone le sue opere nelle mostre, intraprende finalmente il suo percorso all'interno dell'ambito teatrale.

Anche Pierangela Allegro esce dall'esperienza degli anni Settanta, ma con un percorso più artistico e più sociale: frequenta l'Accademia e poi tiene lezioni negli ospedali psichiatrici. Crea uno spazio privato per l'infanzia (simile a un asilo) che accoglie quotidianamente dei bambini coinvolgendoli e puntando su attività artistiche quali pittura, musica e teatro. Questo luogo si chiama Aquilone. Lì inizia la collaborazione tra i due artisti, grazie a una mostra di illustrazioni per l'infanzia fatte da Sambin.

La collaborazione inizia con lo spettacolo *12 animali* grazie al quale avviene anche l'incontro con Laurent Dupont. Tale incontro fa scaturire la necessità di condividere un progetto artistico, e porta alla costituzione del Tam.

Il Tam si costituisce come compagnia nel 1980 e inizialmente porta avanti le due aree di lavoro – ricerca e infanzia – separatamente e senza alcuna esigenza di allargarsi. La prima fase si caratterizza per il nomadismo e la non appartenenza al territorio: si producono spettacoli grazie all'ospitalità di altre compagnie o di festival. Lo sviluppo del Tam si basa soprattutto su richieste esterne al Tam che la compagnia ha peraltro saputo cogliere prontamente.

La prima è la proposta dell'assessore all'istruzione di Venezia di portare lo spettacolo-performance *12 animali* nelle scuole materne della provincia: è il primo contatto con le istituzioni e l'investimento nella produzione di spettacoli comincia a dare i primi frutti attraverso le repliche.

Poi, la richiesta del Teatro alla Scala di Milano di mettere in scena un concerto di Debussy conferisce indirettamente al Tam una risorsa materiale grazie all'acquisto di un furgone per trasportare i materiali e le scenografie: e questo è il primo bene della compagnia. Inoltre gli introiti dello spettacolo spingono la compagnia a cambiare configurazione da associazione in snc.

Al 1990 risale un'altra occasione di espansione in ambito sociale con la "strana richiesta" (come la definisce Sambin) dell'assessore ai servizi sociali di Padova di portare il teatro nel carcere.

Del 1991 è l'idea di confrontarsi con la parola, stimolata da una proposta del critico teatrale Antonio Attisani, direttore del Festival di Santarcangelo. Ne nasce un'esperienza fondamentale come quella dello spettacolo su Ruzante, *Fuore de mi medesmo*, che fa evolvere la ricerca nel mondo della parola-suono e che veicola una prima idea di radicamento e appartenenza al territorio padovano.

Infine, un progetto europeo legato all'Università porta alla costituzione del primo laboratorio permanente per giovani: Oikos. E attorno al 2000, ancora dall'interessamento in ambito universitario (una tesi relativa alle performance degli anni Settanta) comincia un lavoro di condivisione dell'esperienza storica che porta alla nascita di Oikos-Reset.

Intanto, proprio coi laboratori, il gruppo si allarga: dopo il lavoro sugli affreschi di Giotto, in collaborazione con l'esperienza di teatro carcere (di cui si parla più sotto), due ragazze entrano in compagnia e diventano socie (mentre nel frattempo Laurent Dupont è uscito dal Tam).

Fallimenti veri e propri non ce ne sono stati nella storia del Tam, ma sono da ricordare due momenti di crisi, entrambi legati a *Fuore de mi medesmo*. La prima dello spettacolo ebbe luogo in mezzo alla natura a Santarcangelo, ma la replica si tenne in un pessimo teatro di Mantova. Il critico che lo recensì stroncò il lavoro, ricordando peraltro quant'era stata bella la prima al festival. In seguito Venetoteatro (l'allora circuito regionale), coproduttore dell'iniziativa, si scoprì implicato in Tangentopoli e fallì prima di pagare spettacolo e repliche: fu un grave tracollo poiché solo un terzo dei soldi venne recuperato.

Queste difficoltà, però, non hanno indotto il Tam a nessun cambiamento. Il direttore artistico è stato chiaro: solo se cambia la nazione, intesa come politica, cultura e società, cambierà anche il Tam.

Poetica e ricerca

Teatromusica è un linguaggio sospeso tra immagine e suono, linguaggio espressivo ma anche espressione di pensiero, un teatro che non descrive stati d'animo ma che li provoca. Un linguaggio non convenzionale dove la drammaturgia verbale viene sostituita con la composizione musicale. Un linguaggio che procede per accumulo di segni, astratti nel senso di essenziali, semplici, emblematici ma soprattutto non psicologici.

Segni in profonda relazione con il mondo reale che trasformandolo, rovesciandolo, lo ricreano e da cui deriva l'idea di teatro come alternativa al reale. Questo crea spesso incomprensione presso il pubblico: "Ma questo, è teatro?" è stata una domanda ricorrente.

L'originalità delle proposte del Tam sta nel fatto di proporre anche a bambini una forma di spettacolo dal vivo riservata di solito ad un pubblico di "élite". Cosa più che normale per Sambin che nota: "I bambini vedono tutto come nuovo, sono senza preconcetti, per questo sono sempre stati molto entusiasti delle attività a loro dedicate, mentre non lo erano le maestre che non riuscivano a concepire come fosse possibile fare delle rappresentazioni senza avere una storia da raccontare, senza narrazione, ma semplicemente proponendo un evolversi di accadimenti nel tempo".

Infatti gli spettacoli del Tam non si basano sulla drammaturgia verbale, ma sono piuttosto sulla forma della composizione musicale. La domanda che sta all'origine del lavoro del Tam, infatti, può essere secondo Sambin: "Come faccio a raccontare un pezzo di musica?". Da qui prende corpo una ricerca che si sviluppa attraverso un medesimo criterio compositivo per gli aspetti visivi e quelli sonori e che ha origine in una forma di pensiero che elabora i due piani in modo sincronico. Infatti corpo, strumenti musicali, pittura digitale e videoproiezione si intrecciano creando un linguaggio unitario ironico e poetico sospeso appunto tra immagine e suono.

Per il Tam teatro significa essere se stessi nel tempo che evolve: si tratta perciò al contempo della creazione di un percorso – nello spazio e nel tempo – e di un teatro che pensa in nuovi termini il rapporto tra scena e spettatore chiedendo a quest'ultimo di essere spettatore della propria e personale visione.

Gli spettacoli del Tam non nascono a tavolino. Basandosi sull'esperienza performativa e sincronica dei vari elementi, non possono che nascere nelle prove. Il processo di creazione non è lineare né semplice, anche perché non prevede (né permette) il predominio di un elemento sugli altri.

Importantissimo è anche l'aspetto visivo, curato e studiato perfino attraverso la costruzione di modellini (cui Sambin tiene particolarmente!). Inoltre i materiali vengono riutilizzati: il retro delle scenografie per altre scenografie, strutture in legno e praticabili vengono smontati e rimontati... Questo consente di ridurre le spese e arricchire di nuovi significati gli oggetti.

Alla nascita del Tam coesistono senza interagire progetti dedicati all'infanzia e progetti di ricerca artistica. Con lo svilupparsi del teatro d'infanzia si comincia ad affermare un'idea di contaminazione tra le due sfere al fine di creare spettacoli che puntano alla radice dell'essere umano, senza perciò prevedere distinzione di pubblico.

Il lavoro d'esordio è *Armoniche*: performance dove nel corpo dell'attore si coagulano visivo e sonoro. I performers avevano un'armonica a bocca come dentiera per rendere evidente l'interazione del corpo con gli strumenti musicali. Ma questo permetteva anche di musicizzare il respiro che andava al ritmo del passo: si voleva così tornare al primordiale, alla semplicità del ritmo del camminare e del respiro, proprio dando un suono al respiro nel movimento.

Ma lo spettacolo capolavoro del Tam, che riassume al meglio la sua poetica, è *Stupor mundi*: spettacolo a percorso realizzato all'interno del Castello Maniace a Siracusa nel 2004. Ideato da Michele Sambin e Pierangela Allegro, è un incontro fertile di suggestioni e visioni teatrali performative e musicali. Lo spazio è costituito da una particolare configurazione a più piani, con il livello superiore aperto a cielo e mare e il livello inferiore occupato da ambienti semichiusi comunicanti tra loro attraverso archi e aperture. Il castello diviene l'ambiente ideale per la creazione di un percorso musicale nello spazio e nel tempo. Importante l'uso di videoproiezioni e pittura digitale. Si può notare un'evidente contrapposizione tra la complessità delle proiezioni e la semplicità dei gesti e dei costumi degli attori, ad evidenziare la precisione del corpo e la contraddittorietà degli istinti. Punto essenziale resta comunque la musica, filo conduttore di tutto lo spettacolo ed evidentemente forma d'arte assieme alla pittura predominante nelle realizzazioni registiche di Sambin.

Negli anni '80 il critico Antonio Attisani chiede a Michele Sambin perché, dopo tutto quel percorso teatrale esterno al testo, non provasse a incontrare la parola. Questa richiesta di confronto suscita l'interesse di Sambin che la sviluppa con *Fuore de mi medesmo*, spettacolo in coproduzione con il Teatro Stabile del Veneto che viene presentato al festival di Santarcangelo. Lo spettacolo si basa su un testo non teatrale, la lettera all'Alvarotto di Angelo Beolco detto il Ruzante, autore che scrive in dialetto padovano attorno al 1500, e vede impegnati Michele Sambin e l'attore di tradizione Roberto Milani.

La proposta di un autore come Ruzante ha portato Sambin a riguardare se stesso, le sue radici e la sua ricerca. Infatti Ruzante era l'oggetto di studio di suo padre (ricercatore storico) da cui fin da piccolo ne aveva sentito la lettura, ciò che lo porta a considerare il Beolco come una sorta di parente, in quanto figura sempre presente nella sua infanzia. Una seconda riflessione riguarda il territorio e l'appartenenza ad un luogo. "Prima di questo spettacolo – dice Sambin – pensando di dovermi definire territorialmente avrei parlato di me stesso come di un cittadino europeo; dopo lo spettacolo su Ruzante ho imparato a guardare con occhi diversi le strade che percorro, la casa in cui abito, dove probabilmente Angelo Beolco è entrato. Dopotutto non abitiamo a più di cinque minuti di distanza."

Ma artisticamente il contributo più forte è dato dalle parole del Ruzante. Questo testo dà infatti spazio sia alla comprensione del contenuto sia alla musicalità delle parole, e Michele Sambin punterà proprio sul suono lasciando la parte contenutistica a Roberto Milani.

Nella realtà teatrale di Tam Teatromusica esistono tre tipi di attività laboratoriali: i "laboratori nomadi", cioè esperienze svolte fuori dal proprio territorio di appartenenza; i "laboratori nel territorio" che sono il "Progetto minori" nato nel 1997; i "laboratori scuole superiori", dedicati agli studenti di alcune scuole superiori, coordinati da Cinzia Zanellato, e i "laboratori scuole d'infanzia" che sono gestiti da Flavia Bussolotto.

Ma la realtà più antica tra le esperienze laboratoriali del Tam è il Laboratorio permanente Oikos. Tale progetto parte nel 1996 sotto la guida di Dupont con l'occasione di partecipare a un progetto europeo dedicato a studenti delle scuole superiori e dei primi anni universitari. Dato il successo di quest'esperienza il progetto diventa laboratorio permanente. Dopo il secondo anno Dupont comincia ad avere un rapporto sempre più diradato con il gruppo Tam e subentrano alla guida di Oikos gli altri componenti.

Nel 2000, grazie all'interessamento dell'Università di Padova, comincia l'interesse per un lavoro di storicizzazione per cui da Oikos nasce Oikos-Reset che arriva ad organizzare il festival *De-Generazioni*, volto a condividere con i più giovani l'esperienza già vissuta dagli altri componenti negli anni Settanta, nel tentativo di creare un ponte di continuità storica, mettendo in evidenza le generazioni e le loro relazioni.

Da una collaborazione interna tra Oikos e Teatro Carcere nasce uno spettacolo composto dalla contrapposizione tra detenuti maschi e donne libere che porterà due di queste ragazze a far parte del gruppo Tam in modo definitivo: Cinzia Zanellato e Flavia Bussolotto.

Teatro Carcere

Nel 1990 il Comune di Padova propose al Tam di intraprendere un'attività nel carcere "Due Palazzi" di Padova. Inizialmente questa proposta risultò alquanto strana: i componenti del Tam si chiesero in che modo potessero essere utili ai carcerati. Comunque, nel 1990 iniziò la realizzazione di questo progetto in collaborazione con l'Assessorato alle Politiche Sociali del Comune e della Provincia di Padova, il primo anno condotto da Dupont e Allegro. Sambin si aggiunse solamente l'anno successivo.

"Il teatro carcere è un luogo d'incontro tra realtà diverse, un luogo fisico e mentale di esperienze reciproche. Come figura mitica di riferimento si può pensare al labirinto, ma non come luogo che intrappola, che occulta la creatura che si teme e che perciò è necessario nascondere. Si tratta piuttosto dell'idea incarnata dal labirinto: il desiderio di tornare alla vita dopo la morte. E quindi giungere alla consapevolezza di sé dopo un attraversamento necessario che consenta però di tornare sui propri passi sani e salvi. Si tratta però di un viaggio da non fare in solitudine. È necessario

mettere in relazione differenti esperienze, instaurare un dialogo a più voci, dare corpo alle utopie, segnare l'incontro tra arte e vita. Questo è teatro carcere" (tutte le citazioni sul teatro carcere sono tratte dal sito www.tamteatromusica.it).

Il Tam è convinto che la cultura possa vivere nei luoghi più impensati e alimentarsi nelle situazioni più difficili. Il teatro può essere una scoperta affascinante, destabilizzante e provocatoria in un contesto in cui si è portati necessariamente al proprio tornaconto, alla libertà individuale per sopravvivere.

"In fondo in un carcere bene non si starà mai, e quindi si può tentare di stare un po' meglio": il teatro in carcere ha appunto questo obiettivo.

Con l'inizio dell'attività in carcere è nata l'esigenza della stabilità, infatti in carcere il lavoro è costante, con frequenza bisettimanale. All'interno delle carceri si praticavano e si praticano tutt'oggi laboratori, creazioni video, studi e spettacoli con i detenuti e con i minori con provvedimenti penali.

Dal 1997 il Tam realizza il Progetto Minori, rivolto ai minori dell'area penale esterna del Veneto. Il lavoro comincia con un progetto chiamato *Esplorazioni: addestramento ai mestieri teatrali*. L'attività prevede l'addestramento all'uso dei mezzi tecnici, illuminotecnica, fonica e video, coniugati con un percorso teatrale, e mira a far acquisire una consapevolezza complessiva delle attività teatrali, in modo che ogni ragazzo sia partecipe alle varie fasi di ideazione e realizzazione dello spettacolo e del relativo video. Sono stati realizzati spettacoli come *Ombre* (1997), *A partire da... un cappello* (1998) e *Il mare può essere calmo o tempestoso... sempre mare è* (1999).

Nel 2000 è stata istituita dal Ministero di Giustizia - Centro per la Giustizia Minorile una borsa lavoro della durata di 6 mesi per uno dei ragazzi partecipanti alle attività laboratoriali, assunto dal Tam in qualità di tecnico del Teatro Maddalene. Probabilmente la prima borsa lavoro istituita nei mestieri dello spettacolo in questo ambito.

Con i detenuti adulti, nel 1991, cioè al termine del primo anno di lavoro, il Tam propose di portare fuori dal carcere lo spettacolo, e quindi di far esibire i carcerati in un vero e proprio teatro (Le Maddalene). Ma il giorno prima dello spettacolo venne negato il permesso di uscita ai detenuti. Dopo un attimo di sconforto Sambin, che aveva visto le prove generali, decise di fare il possibile per non deludere del tutto gli spettatori, ma soprattutto i carcerati. Così posizionò una videocamera all'interno del carcere collegata direttamente con il teatro e uno alla volta ai detenuti fu chiesto di esprimere tutto ciò che provavano e sentivano. Il risultato fu straordinario e commovente. Sambin ha affermato di essere stato notevolmente colpito dall'immensa esigenza di comunicare dei carcerati. E scoprì le notevoli possibilità offerte dal video, combinazione di visione e ascolto che è alla base del Tam dalla sua nascita.

In seguito a questa esperienza nacque un laboratorio composto da due gruppi che lavoravano su immagini degli affreschi di Giotto: uno di uomini detenuti e l'altro di donne libere. Questo doppio laboratorio prese il nome di *Medit'Azioni/4 Videomessaggi*. I due gruppi erano caratterizzati da una serie di opposizioni: uomo e donna, prigionia e libertà, ma non solo. C'era anche un forte contrasto inerente al luogo: il carcere "Due Palazzi", luogo più detestato di Padova, e la cappella degli Scrovegni, luogo più bello di Padova. Quindi "l'insieme delle videomeditazioni è la testimonianza artistica della particolare relazione creatasi fra persone che non si sono mai incontrate in carne ed ossa, ma che hanno lavorato in stretta comunanza: una relazione fatta di ascolto, sguardi, pensieri, curiosità, che dimostra come attraverso la condivisione artistica si possano aprire brecce nel muro del pregiudizio e dell'indifferenza".

A conclusione dei laboratori viene realizzato ogni anno uno spettacolo teatrale, un video di documentazione e opere video autonome. Gli spettacoli sono presentati al pubblico sia all'interno, per la comunità dei detenuti, sia all'esterno al Teatro delle Maddalene.

Dal 1993 Dupont iniziò collaborazioni in Francia e quindi non si dedicò più all'attività in carcere, che fu portata avanti da Michele Sambin e Pierangela Allegro fino al 2005. Quest'anno invece questa attività è gestita solamente da Cinzia Zanellato.

Un video-spettacolo particolarmente interessante risultato dal lavoro del teatro carcere è *Fratellini di legno*: una riscrittura della storia di Pinocchio, effettuata da Pierangela Allegro e Francesco Morelli. La regia è di Michele Sambin. "Il testo è diventato il cuore naturale del lavoro scenico compreso il linguaggio così poeticamente arcaico ma anche così concreto al quale ben si sono sovrapposte le lingue degli attori: tunisina, egiziana, slava, napoletana, siciliana... Il disegno di un'utopia, ingenua forse, ma che contiene un risvolto possibile mentre esprime il desiderio di abbandono di un'umanità disumanata in favore del ritorno a un'origine". Questo video-spettacolo è stato presentato al Festival di Teatro di Santarcangelo nel 1999, ricevendo il primo Premio Enrico Maria Salerno 2000 come miglior spettacolo di teatro carcere. Inoltre è stato proiettato anche il 14 febbraio 2001 a Palazzo Marescotti a Bologna, in occasione di *Fuori e dentro*, il progetto che il Centro La Soffitta ha dedicato al lavoro del Tam Teatromusica.

Teatro per l'infanzia

L'attività che svolge il Tam nei confronti dell'infanzia occupa una parte centrale nella storia della compagnia. Pierangela Allegro e Michele Sambin s'incontrarono in un asilo privato, Aquilone, dove lei proponeva ai bambini un'attività artistica unendo la musica, la pittura e il teatro. In questo contesto venne chiesta a Sambin una performance per bambini, e così nacque il progetto *12 animali*. Questa performance, presentata come un gioco, rifletteva la sua visione del teatro in quegli anni, ma adattata all'infanzia. Infatti egli interpretava in successione 12 animali con 12 strumenti musicali, scelti per il loro suono e/o per la loro forma. Il progetto non aveva una forma narrativa, ma si basava sull'interattività, visto che i bambini dovevano indovinare gli animali rappresentati.

Un assessore di Venezia vide la performance e la richiese per le scuole materne di Venezia. Però la caratteristica della performance è di essere rappresentata una volta sola, perciò con questa proposta *12 animali* acquisì una forma teatrale, cioè un pensiero drammaturgico: divenne *Noncy Sento*, storia di un pesce che incontra 12 animali.

Nei primi anni Ottanta, i tre artisti cominciarono a girare per le scuole elementari, in laboratori di una settimana al mese, presentando spettacoli di “teatromusica”, come li chiamano loro. La parola era quasi sempre assente negli spettacoli, ma la comunicazione si faceva attraverso il suono, la voce, il gesto, il corpo e gli oggetti scenici.

Nel 1986 la Scala di Milano commissiona un progetto al Tam, *Children's Corner*. Anche qui il testo è musicale: i cinque brani per pianoforte dedicati da Debussy a sua figlia Chouchou. Lo spettacolo prende come base le scale che sta eseguendo il musicista, con l'idea che un esercizio faticoso può diventare una cosa fluida. Una bambina decifra con fatica le cartoline che Debussy aveva mandato a sua figlia, e rileggendo ogni volta il pezzo precedente riesce a farlo con sempre maggior facilità. Le cartoline lette di seguito formano una storia, mentre la scenografia è divisa in quadri, ognuno di un colore diverso. Troviamo per esempio un quadro che presenta scale che si girano su se stesse, con gli attori dentro, e che fanno riferimento alle scale del pianista.

Grazie a questo progetto, il Tam incomincia un giro attraverso l'Europa: un'esperienza che fa eco al lavoro di Dupont qualche anno dopo. Infatti nei primi anni Novanta l'artista inizia un progetto europeo in Olanda, in Francia e in Italia, per poi, dal 1992, sviluppare una propria ricerca teatrale rivolta alla piccola infanzia, cioè ai minori di 3 anni. È così che Dupont sviluppa pian piano un'attività teatrale più personale fino ad allontanarsi dal Tam.

Però la sua collaborazione con il Tam e con l'Italia in generale non si è fermata, come dimostra il suo spettacolo *Al di là*, presentato a Padova nel 2003, coprodotto dal Festival Mélimômes-Reims in Francia e dall'Office Culturel della città di Rethel. Questo spettacolo si presenta come una storia da condividere tra adulti, tra piccoli e adulti, tra piccoli: in scena troviamo un uomo e una donna che corrono dietro una piccola sfera di legno. La sfera di legno rotola da una traccia visiva a una traccia sonora, mentre i due personaggi ci raccontano il loro piacere di essere insieme giocando con la presenza e l'assenza, la luce e l'ombra, il suono e il silenzio.

Il teatro per l'infanzia proposto dal Tam è una delle attività più significative della compagnia, da un lato per la sua vocazione psico-pedagogica, e dall'altro per la ricerca che il Tam sviluppa anche negli spettacoli rivolti a questo pubblico particolare.

La comunicazione

Soprattutto alla nascita del Tam il pubblico era fondamentalmente costituito dai bambini, viste le varie attività e i laboratori per l'infanzia.

Per la loro radicale ricerca, gli spettacoli del Tam sono dedicati a un'élite di spettatori, che capisce il loro linguaggio, è curioso di quanto avviene nell'ambito della ricerca teatrale ed è stanco della tradizione. Secondo Sambin, “il pubblico rielabora ciò che vede, non è semplice visione fine a se stessa. E il risultato è condivisione di gioia ed euforia, ma allo stesso tempo la gioia di ognuno è diversa da quella degli altri”.

Per farsi conoscere il Tam ha anche pubblicato un libro che raccoglie i primi dieci anni di attività, compresi due anni di teatro carcere.

L'unica forma di contatto costante con il pubblico è invece il sito www.tamteatromusica.it, in quanto giudicano gli altri mezzi pubblicitari troppo costosi, fuori della loro portata

Negli anni '80 i rapporti con la critica sono stati buoni, poiché il Tam proponeva qualcosa di nuovo, che venne molto apprezzato. Interessante il fatto che proprio un critico, Antonio Attisani, segni una delle svolte più importanti nella loro ricerca, rappresentata dall'incontro con il testo (attraverso Ruzante).

In realtà, però, non c'è mai stato un grandissimo rapporto con la critica, perché alle relazioni pubbliche e alla comunicazione il Tam dedica solo il 10% dell'attività: il resto è dedicato alla produzione.

Ciò che il Tam ha ricevuto lo deve non a rapporti ma a situazioni di incontri fortunati: questo non è motivo d'orgoglio, ma un'autocritica dello stesso Sambin, ben cosciente del fatto che si dovrebbe puntare a creare l'incontro per i propri lavori o per il riconoscimento di un progetto.

Concorrenza e collaborazioni

L'unico “concorrente” del Tam a Padova è considerato l'Mpx, cinema/teatro tradizionale e di ricerca che appartiene al circuito regionale e che organizza spettacoli cinematografici, teatrali e musicali spesso accompagnati da dibattiti e conferenze con esperti. Proponendo teatro contemporaneo, pur se già conosciuto e famoso, si rivolge allo stesso pubblico potenziale del Tam, e Sambin ne ha tratto la convinzione di dover radicalizzare e specializzare ancora di più le proprie proposte. Infatti ha detto: “Di certo il Tam era più tranquillo quando l'Mpx non c'era. Da quando c'è, però, il Tam fa ancora più sperimentazione e promozione dei gruppi più giovani”.

Con le altre compagnie del territorio non c'è competizione né collaborazione per la diversa direzione di ricerca adottata: il più vicino, come poetica, è il Lemming di Rovigo. Inoltre, completamente opposto è il percorso del Tam rispetto al circuito del Veneto (Arteven), che punta tutto sul teatro di tradizione.

C'è poi a Padova un'interessante iniziativa di collaborazione dei gruppi teatrali intitolata "Teatro delle Mura", che nel luglio di quest'anno giungerà alla sua seconda edizione.

Ma la collaborazione più estesa e "profiqua" del Tam è quella con un gruppo musicale: gli East Rodeo, gruppo multietnico che contamina sonorità jazz con ritmi balcanici, lasciando ampio spazio all'improvvisazione. La collaborazione è iniziata con *Stupor mundi* e oggi continua anche in senso inverso: capita che Sambin suoni il sax in qualche loro serata-concerto.

3. KOINÈ (Roccamatina - Mo)

di Vanessa Congiu, Eleonora Fazzi, Melina Liddiard, Maria Federica Palermo, Viktoria Vandelli

La "ditta"

Il nostro gruppo di studio si è occupato della ditta Koinè. *Ditta* poiché formalmente si tratta della ditta individuale di Silvio Panini. Ma in realtà Koinè è molto di più.

Come il nome greco sta a indicare qualcosa che riunisce, così Koinè ingloba diverse realtà in una che le rappresenta tutte. I greci si riunivano nella *koinè*, per esempio, nel momento in cui lasciavano i dialetti per utilizzare il greco classico che in qualche modo li comprendeva tutti. La Koinè di Silvio Panini raccoglie in sé una compagnia teatrale e una fattoria didattica. Il comportamento adottato è, infatti, quello teatrale (la compagnia è riconosciuta dalla Legge regionale 13, ha l'agibilità, tutti gli attori sono iscritti all'Enpals...), ma la sede e gli eventi che propongono sembrano appartenere più alla realtà delle fattorie didattiche.

Koinè si presenta, inoltre, come portabandiera della causa ambientalista, e tutti gli spettacoli, o meglio eventi, che li vedono protagonisti sono volti a sensibilizzare il pubblico (anche questo alquanto particolare) su questo tema.

La sede di Koinè non è un teatro, bensì di un edificio rurale del XIX secolo, ristrutturato con le tecniche della bio-edilizia grazie ai fondi Ue che hanno coperto il 25% delle spese. Comprende, inoltre, cinque ettari di terreno coltivati con antiche varietà di essenze e piante officinali, secondo agricoltura biologica.

L'edificio non viene utilizzato come spazio scenico, poiché quasi tutti gli spettacoli si svolgono in esterno (boschi, parchi, città...) o sono itineranti. Data la loro concezione di teatro, che deve essere in un certo senso *di rapina*, avrebbe anche poco senso avere un teatro: infatti non è il pubblico che va da loro, ma sono loro che vanno dal pubblico!

La compagnia è composta da Silvio Panini (direzione generale e direzione artistica) e Paolo Pagliani (direzione artistica). Altri componenti fissi sono due drammaturghi, un musicista, un organizzatore e un amministratore.

Per ogni singolo progetto viene poi assunto un numero variabile di attori e tecnici

L'economia

Il gruppo Koinè nasce nel 1980 come cooperativa teatrale di amici legati dalla passione per il teatro e viene finanziata dal Ministero. Nel 1991 la cooperativa si scioglie con l'accordo che ogni socio avrebbe potuto utilizzarne il nome. Nel 1996 nasce un nuovo gruppo, o meglio, ditta individuale, con lo stesso nome Koinè, con la direzione generale di Silvio Panini.

Tale ditta viene riconosciuta dalla Legge 13 della Regione Emilia Romagna sullo spettacolo, in base alla quale riceve una sovvenzione di 2.000 euro annui, che corrispondono al 2% delle entrate.

Il restante 98% del loro bilancio è fornito da enti pubblici. La particolarità di quest'impresa è che è l'unica a vivere con l'intervento di enti non prettamente addetti alla produzione teatrale. Infatti i loro produttori sono assessorati alla cultura, al turismo e all'ambiente della Regione Emilia Romagna e di altre regioni italiane ed estere. Gli stessi enti contattano direttamente la ditta Koinè per richiedere eventi teatrali, perlopiù enti che non hanno assolutamente scopo teatrale (scuole, enti parchi e aziende agricole).

Nell'anno 2005 la ditta ha fatturato circa 350.000 euro che corrispondono ai guadagni di un gruppo teatrale istituzionalizzato.

Percorsi e metodologie di lavoro

La compagnia teatrale Koinè ha deciso di caratterizzare il proprio lavoro agendo al di fuori degli spazi teatrali. Ciò che normalmente viene rappresentato non è un evento esterno trasferito in contesto insolito, ma il territorio stesso in cui si agisce, con la sua comunità, la sua storia e le sue caratteristiche, utilizzando il linguaggio specifico e la professionalità del teatro.

La realizzazione degli spettacoli è basata sui luoghi nei quali verranno poi messi in scena, quindi il gruppo Koinè non si presenta con un repertorio pre-confezionato, pronto per essere rappresentato, ma crea lo spettacolo nei luoghi deputati alla messa in scena. Questo è il tipo di teatro che non possiede nulla, ma che si adatta al contesto con il quale viene a contatto ed è detto “teatro di rapina”, che consiste nel non provare lo spettacolo ma nell’agire direttamente sul campo, senza montare il lavoro, e realizzando il tutto durante la rappresentazione stessa. Inoltre ogni spettacolo è unico, mai replicato. E se avviene una replica, le parti dello spettacolo sono soggette a modifiche.

Per Koinè qualunque luogo è adattabile per lo spettacolo in quanto sono la drammaturgia, le parole e i gesti che si lasciano influenzare dai luoghi, e non viceversa.

L’atteggiamento dei soggetti coinvolti diventa debole e permeabile alle informazioni che giungono dal contesto; l’attività drammaturgica conseguente coniuga tali elementi con testi creativi, utilizzando strumenti comunicativi prettamente teatrali.

Il loro pubblico non è istituzionale, in quanto il gruppo Koinè si rivolge a tutti e in gran parte a chi a teatro non si reca. Gli spettacoli non vengono pubblicizzati quasi per niente, ma quando ciò accade sono gli enti a occuparsi di tutto ciò che occorre per richiamare l’attenzione del pubblico.

Di conseguenza gli spettatori sono generalmente casuali o inconsapevoli; questo fattore caratterizza anche il successo dei loro spettacoli che dipendono dal gradimento del pubblico stesso.

Questa attività di rappresentazione ha avuto il maggior sviluppo attorno a tematiche di carattere ambientale, ma attraverso questa modalità la compagnia ha rappresentato anche eventi speciali su testi di leggi, architetture rinascimentali, tematiche sociali, come la relazione tra le generazioni, la sacralità e le modalità di vita a esse connesse, morfologie lacustri, combinazioni astrali, progetti di riqualificazione urbana, e altro ancora.

La compagnia teatrale definisce il proprio lavoro “teatro sostenibile”, in quanto si sviluppa con processi sostituibili, cercando di produrre meno inquinamento possibile (definito anche come “teatro biodegradabile”); un teatro che cambia, dato che non vuole inscenare sempre lo stesso spettacolo. Un teatro con l’etica dell’agricoltura biologica prendendo in prestito la filosofia e il pensiero ecologico di Gregory Bateson. Ecco spiegata la nascita della “fattoria biologica”.

Il gruppo ha al suo interno, non *attori*, ma *attanti*, ovvero soggetti che vivono e agiscono in uno spazio rappresentativo senza rinunciare alla propria soggettività. L’attore viene formato in senso culturale, in modo che si possa utilizzare ciò che egli possiede e sa già, usando la drammaturgia in funzione educativa.

Proprio ai fini educativi, è stato introdotto il modello della fattoria didattica territoriale: progetto rivolto a due classi delle scuole elementari del territorio circostante, alle quali sono dedicate da 10 a 20 giornate all’anno, per 5 anni. È l’unico modo in cui gli alunni possono percepire l’azienda agraria come un organismo vivente autosufficiente, che si sviluppa attraverso un ciclo biologico stagionale, aumentando di anno in anno la complessità linguistica, agronomica e simbolica, del loro approccio.

Silvio Panini afferma che “il gruppo Koinè è come se non esistesse, tuttavia esiste ciò che esso racconta” per far comprendere il concetto della Soggettivazione della Scienza: “L’importanza della ricerca, non è nel soggetto dell’esperienza, ma nella ricerca stessa”.

Le attività svolte

Siate Parchi. Il progetto *Siate Parchi* si propone di affidare alle qualità dell’arte lo sviluppo del rapporto uomo-natura in una prospettiva che pone come strutture portanti dell’arte il simbolo e la narrazione. Dagli ecologici simboli vegetali di quattro religioni storiche, scaturiscono altrettanti atti scenici da rappresentarsi in boschi e radure, lungo i sentieri dei parchi naturali. A conclusione dell’evento troviamo la piantazione rituale di un alberello.

Notevolmente interessante è il progetto secondo cui un pubblico casuale su bici viene guidato per mezzo di cuffie dall’ascolto intermittente di una voce che suggerisce il percorso utilizzando contenuti di tipo emotivo o razionale a seconda dell’emisfero cerebrale cui l’orecchio stimolato fa riferimento.

State Agresti. Questo progetto intende recuperare l’intreccio ormai totalmente decaduto tra i due significati di uno stesso verbo latino, *colere*, ovverossia “coltivare”, da cui derivano appunto i due concetti di “coltura” e “cultura”. Ci fu un’età in cui i due significati s’intrecciavano in quella stessa parola. *State Agresti* mescola l’essenza effimera del gesto teatrale con quella produttiva del gesto agricolo: lo sforzo inutile, ma fortemente estetico dell’attore con quello utile, ma fortemente razionale dell’agricoltore.

Parte del progetto è il lavoro sulle degustazioni teatralizzate, che utilizza stratagemmi drammatici per coniugare l’esperienza di teatro e cibo: una seduta spiritica per risvegliare lo spirito del Parmigiano Reggiano o un dialogo tra due olive ne sono esempi. Gli eventi sono brevi e non c’è personale artistico. La magia del teatro è qui al servizio di un nuovo scopo, guidare la degustazione di prodotti tipici e biologici stimolando le risorse emotive dello spettatore.

Le Georgiche. Con la scrittura delle *Georgiche* Virgilio lascia un’opera che è nello stesso tempo uno dei più grandi poemi epici della nostra cultura e un razionalissimo manuale di tecniche agrarie: ancora oggi le lavorazioni fondamentali dell’agricoltura biologica coincidono con quelle proposte da Virgilio. Lo spettacolo propone brani tratti dai quattro libri delle *Georgiche* riproposti dai musicisti/cantanti/attori utilizzando la formula del concerto teatrale. In esso la musica e il canto, il latino e il dialetto emiliano dialogano tra loro e con la messa in scena fisica e simbolica delle azioni fondamentali dell’agricoltura: dissodare, seminare, raccogliere, potare e trasformare.

Portando la rappresentazione in differenti aree geografiche e culturali, il testo viene di volta in volta tradotto nel dialetto locale, affiancando una quarta lingua a quelle presenti (latino, italiano e dialetto emiliano) e realizzando in tal modo la mescolanza preannunciata dal nome Koinè.

Terre d'Italia. Questo progetto utilizza un'installazione che consta di una collezione di terre provenienti da diverse regioni italiane, le quali differiscono per cromatismo e struttura. Assistiamo qui al confronto tra la palpabile materia "terra" con la sua rappresentazione teatrale: allo spettatore viene proposto un approccio non scientifico ma emotivo e poetico con la materia, facendo esperienza contemporaneamente della consistenza, del colore, dell'odore delle terre proposte. Tre personaggi si alternano su un piccolo palco di legno raccontando a proprio modo il rapporto che li lega alla terra.

Progetti per le scuole. L'aspetto educativo nei progetti di Koinè è molto curato per il fatto che in questi ultimi anni è la stessa istituzione educativa e scolastica a convergere verso una didattica che integri il più possibile una metodologia alternativa a quella tradizionale.

La lezione è servita è, ad esempio, uno spettacolo che nasce con l'intento di colpire profondamente l'immaginario degli studenti delle scuole medie affrontando l'argomento dell'educazione alimentare, che spesso risulta loro non molto accattivante. Il meccanismo fondante dell'intero progetto comunicativo è quello dello stupore: i ragazzi infatti stanno svolgendo normalmente la loro attività scolastica quando, senza preavviso, due impeccabili cameriere bussano alla porta dell'aula e, dopo aver rigorosamente disposto i loro banchi a ferro di cavallo, li apparecchiano con tovaglie bianche e stoviglie vere. Con l'ausilio di carrelli alimentari e cibi caldi e la complicità di una sorprendente cuoca-soprano, le due attrici serviranno un pasto completo ai ragazzi condito con riflessioni antropologiche, cori verdiani, dati nutrizionali, critiche alle *réclames* di pessimi prodotti industriali e narrazioni mitologiche.

La comunicazione

La compagnia Koinè non svolge particolari attività di comunicazioni e marketing.

I volantini vengono creati dal produttore, il pubblico viene informato tramite la comunicazione gestita dai vari committenti.

In riferimento alla critica teatrale la compagnia Koinè non ha niente a che fare: sono almeno 15 anni che nessuna critica teatrale la coinvolge, in quanto i critici non vedono il loro lavoro.

In riferimento all'attuale situazione italiana dell'informazione teatrale, Silvio Panini spiega che non si preoccupa di ricercare informazioni e novità, e anzi neanche come spettatore frequenta l'ambiente.

4. ACCADEMIA DEGLI ARTEFATTI (Roma)

di Laura Martegani, Laura Petracchi, Valentina Piscitelli

Configurazione e organizzazione del gruppo

L'Accademia degli Artefatti è un'associazione culturale nata a Roma nel 1991 intorno alla figura del suo regista-demiurgo Fabrizio Arcuri.

Fu dunque nei primi anni Novanta che un gruppo di 13/14 amici si unì per creare la propria compagnia di sperimentazione teatrale. La struttura della compagnia è cambiata molto nell'arco di 15 anni di attività, passando da un livello amatoriale a uno professionale.

Fino al 1998 ogni membro della compagnia aveva lavori esterni, molti dei quali non inerenti al campo teatrale, a causa dell'impossibilità di guadagnare facendo teatro. Per sovvenzionare i progetti dell'Accademia si organizzavano performances vicine all'arte figurativa e alla body art in discoteche e in centri culturali, attività che vengono svolte ancora oggi.

Dal 1998 tramite l'opportunità fornita dall'articolo 14, "Progetto Giovani", della circolare ministeriale, il piano biennale di inserimento delle giovani compagnie nel quadro dei finanziamenti statali che il Ministero portò avanti per due soli provvedimenti amministrativi annuali, la compagnia ricevette i primi finanziamenti statali, pari a 98.000.000 di lire fino al 1999-2000 (cfr. Circolare 9 maggio 1998, n. 25, "Interventi a favore delle attività teatrali di prosa per la stagione 1998/1999").

Per gli Artefatti entrare nel circuito ministeriale significò farsi carico di una grande mole di lavoro, pertanto sentirono la necessità di avere qualcuno che si occupasse esclusivamente degli aspetti organizzativi. La compagnia dovette modificare la propria struttura; si inserirono un'amministratrice esterna in collaborazione con un'amministratrice interna, un commercialista e un organizzatore impegnato anche nel lavoro di ufficio stampa. Per seguire il giusto principio di "gerarchia democratica", queste nuove figure dovevano andare incontro alle esigenze

etiche, morali e artistiche del regista, per non rischiare di diventare dei comparti burocratici senza comunicazione fra loro e per non perdere l'identità ideologica del gruppo.

Dal 2003 l'Accademia degli Artefatti si è dovuta adeguare all'impostazione dei Regolamenti ministeriali iniziando a fare domande annuali per ricevere i finanziamenti. Il problema dell'annualità nelle domande è a livello progettuale. Come buona parte delle compagnie di ricerca, l'Accademia lavora su progetti pluriennali: una sorta di piano di lavoro partendo dal quale si sviluppa un determinato tema in diverse forme: spettacoli, performances, installazioni, video, ma anche organizzazione di festival, rassegne. È chiaro che un sistema di finanziamento annuale non permette di avere una lungimiranza progettuale in questo senso.

Il regista sottolinea inoltre la difficoltà di trovare altre fonti di sovvenzione, data anche la non disponibilità di Comune, Provincia e Regione a venire incontro alle esigenze delle piccole e medie compagnie come l'Accademia.

Avendo a disposizione poche risorse, la compagnia non ha una sede artistica, ma solo una sede amministrativa. Gli spettacoli vengono realizzati nei teatri stabili d'innovazione produttori dei suoi progetti oppure in altri spazi messi a disposizione da enti teatrali.

Attività svolte

Le iniziative svolte dall'Accademia degli Artefatti sono molteplici; da sempre si è cimentata in diversi ambiti delle arti figurative e sceniche. Il suo viaggio attraverso l'arte è cominciato nel 1991 con *In coscienza*, un work in progress, una partitura gesto-vocale per sei corpi immaginari in amorosa memoria di Artaud e Brecht.

Nel 1994 Arcuri e i suoi lanciarono il *Progetto Beckett c'è ma non si vede* che si protrasse fino al 1996. Il progetto comprendeva *Un pezzo d'occasione* (1994), tratto da un monologo di Beckett, e il fortunatissimo *Dati: 1) Il bianco; 2) Il silenzio; 3) Radice quadrata di due* (1995), una riflessione sull'anonimato del corpo con cui vinsero il Primo Premio Concorso Italia "Sole Verde" di Riccione Ttv. Negli stessi anni (1994-96) proposero il *Progetto Lirica* con *Nous attendons le matin* (1994) e *Altri Altari* (1996), un prologo a tre stanze ispirato a *L'altare dei morti* di Henry James.

Dal 1997 Fabrizio Arcuri e la sua Accademia si impegnarono, fino al 2001, nel *Progetto Età Oscura*. Il progetto comprendeva installazioni, azioni teatrali, esposizioni, video show come *Sulle possibilità irrazionali di vita a una data qualsiasi* (1997), per il quale ottennero l'anno dopo una menzione speciale al Premio Riccione Ttv. Del progetto fecero parte anche alcuni spettacoli teatrali come *Die, Die, my darling* (2000), sulla solitudine, ispirato al mito di Arianna e il Minotauro, che fu riproposto nel 2002 e nel 2005 con il titolo *Sample from "Die, die, my darling"* al di fuori del *Progetto Età oscura*.

Per chiarire la versatilità artistica dell'Accademia degli Artefatti è bene dire che il lavoro della compagnia spazia da sempre tra performance, performance sociali, sopralluoghi e reality come *Tre pezzi facili* (2005), che ha vinto il Premio Ubu come miglior proposta di un testo straniero, ispirato all'amato Martin Crimp.

Da non dimenticare i video, gli interventi in radio per RadioRai Tre e l'incisione di pezzi musicali come quelli composti per *Sample from "Die, die, my darling"*.

Un altro punto importante dell'attività dell'Accademia degli Artefatti è l'organizzazione di eventi e manifestazioni. Dall'8 maggio al primo giugno 1996 hanno organizzato, in collaborazione con La Fabbrica dell'Attore, la rassegna di teatro di ricerca *Extraordinario*. Hanno poi continuato con il convegno *Coreografi a Confronto* (18-22 dicembre 1996) e con *Crisalide: eventi di teatro* (28 luglio-3 agosto 1997), con la collaborazione di Masque Teatro e Terzadecade.

Nel 2002 hanno dato vita ad Area06, laboratorio di pensiero e luogo di incontro fra sei compagnie romane con le quali hanno lavorato su performance, danza, teatro, proiezioni, concerti, djset e laboratori aperti al pubblico. Area06 ha avuto un'acme tra il 2002 e il 2004, ma in questo momento manca di stimoli perché, come ha affermato Arcuri, purtroppo le singole strutture devono badare principalmente alla propria attività.

Percorsi e metodologie di lavoro

I componenti dell'Accademia degli Artefatti non seguono un metodo di lavoro predeterminato, che invece dipende dal progetto che si sta sviluppando.

Per gli Artefatti l'essere in scena è un mettersi al mondo di nuovo e ricreare originari rapporti identitari, una trans-azione, un campo neutro che accoglie il valore della differenza. Sembra che sia il pensiero a modellare la postura degli attori-danzatori prima ancora dell'azione, il pensiero già percepibile come tale, uno stare in bilico del linguaggio, come ha scritto Foucault.

Arcuri afferma di non essere legato al testo ma al linguaggio, il teatro non ha bisogno di raccontare storie perciò la ricerca verte su autori con una forte idea di teatro che costringono a trovare una modalità di stare in scena, come Beckett e Crimp.

Martin Crimp, nel cui universo drammaturgico la compagnia si è recentemente immersa, è uno scrittore di grande valore che riassume in sé il meglio della tradizione modernista inglese (la precisione linguistica di Beckett, la minaccia verbale di Pinter) e si confronta con la tradizione europea del surrealismo, dell'assurdo e del poststrutturalismo. La sua

scrittura è sottile, incerta, evasiva, umorale ed evocativa. Crimp si appropria del contemporaneo per trasmetterci la sua aspra visione dei rapporti umani, del potere, del sesso, e lo fa scegliendo ora la forma della soap-opera, ora un montaggio più vicino al videoclip musicale, tutto sempre sotto il filtro della corruzione e della malattia, dell'inadeguatezza, della morbosità: è labile il confine tra fiction e realtà.

Attentati alla vita di lei, messo in scena dall'Accademia degli Artefatti nel 2005, è il testo di Crimp più sperimentale e maturo, che non presenta alcun tipo di indicazione per la messa in scena, per i ruoli, per i personaggi. Non esistono quindi indicazioni per una realtà individuale, ma diciassette soggetti per il teatro, microstorie che ruotano attorno a un personaggio assente.

Tutto ciò trova adeguata corrispondenza nell'impianto scenografico e scenotecnico ideato dall'Accademia degli Artefatti. Ambienti ridotti all'essenziale. Lo spazio vuoto mira a rispecchiare il rigore linguistico di Crimp. Tutto lascia spazio al fiorire di immagini evocative di rara potenza e suggestione.

Il pubblico è spinto alla riflessione, ed è proprio questo lo scopo di Arcuri e dei suoi collaboratori: mettere in scena un problema e far sì che ogni spettatore tragga le proprie conclusioni.

Fabrizio Arcuri si è formato all'interno del Dams dell'Università La Sapienza di Roma. In quegli anni ebbe l'opportunità di lavorare al fianco di Peter Stein come aiuto regista, in un progetto interno al suo corso di studio. Da questa esperienza ha tratto spunto per approfondire il lavoro sul linguaggio, distaccandosi da un teatro da lui definito più didascalico e tradizionale, per dare più importanza alla costruzione delle immagini sulla scena che alle parole del testo.

Importante per la sua formazione è stato anche lo studio della Danza Butoh, tramite il maestro Masaki Iwana, danza orientale che ancora oggi lo aiuta nell'affrontare il lavoro dell'attore sulla scena.

Nonostante Arcuri sia venuto in contatto con diverse correnti di pensiero, con diverse modalità di lavorare sull'attore e sul testo, afferma di non riconoscersi in nessun genere, stile o tendenza.

La comunicazione

Per l'Accademia degli Artefatti comunicazione, informazione e immagine dipendono sempre dal tipo di progetto da realizzare. Arcuri sostiene l'importanza della cura della propria immagine artistica, e infatti la compagnia destina il 15% del proprio budget all'ambito comunicativo.

Secondo Arcuri, l'informazione teatrale italiana è abbastanza soddisfacente, ma a mancare sono gli approfondimenti per gli spettatori. Il pubblico è lontano dal teatro, perciò è necessario impegnarsi nell'innovazione artistica. Oggi il teatro, il cinema e la musica hanno come temibili avversari l'intrattenimento, l'impegno e la politica fatta dalle parole. Perciò Arcuri crede nella necessità di un "collasso" dell'attuale sistema teatrale.

Per Arcuri "collasso" è l'unica parola che riesce a descrivere la morte o lo stato di black-out che corrisponde all'inizio di questa nuova era, né migliore né peggiore delle altre. È giusta perché descrive bene lo stato dello spettacolo dal vivo, che è tale solo perché chi lo fa potrebbe morire anche lì mentre accade: è fatto da persone vive che potrebbero morire. Ecco la differenza con le altre arti, e il teatro deve attraversare questo rischio, deve esserci, altrimenti è un passatempo, è un'esorcizzazione per non pensare alla morte, allora è nel nostro mondo, è nel nostro quotidiano, è televisione, è elettrodomestico.

L'immagine e il suo segno sono stati il contrappunto necessario soprattutto affinché l'arte parlasse di se stessa, ridefinisse i confini, per ammettere di non averne, per giungere al corpo come luogo di riappropriazione. Arcuri ritiene che gli avvenimenti abbiano spostato l'attenzione sulla realtà e che la realtà vinca sull'arte soprattutto nella riproduzione letterale e nella sua narrabilità, la realtà usa l'arte per fare cronaca e l'arte si deve spostare. È nella definizione di arte il carattere migratorio. Bisogna spostare il punto di vista, non la posizione, quella deve essere sempre scomoda, politica. La politica nell'arte si fa con la forma. Se la forma della rappresentazione è ottocentesca, l'esposizione è pubblicitaria e entrambi i casi sono ormai specifici televisivi, sono modelli di intrattenimento e seduzione. Perciò l'arte deve rintracciare una funzione, la deve trovare tra le macerie di senso che la deflagrazione della comunicazione ha lasciato.

La strategia adottata dalle tecniche di comunicazione, per Arcuri, favorisce l'annullamento di ogni certezza, vuole azzerare la differenza tra realtà e finzione e trasformare il ricevente in una sorta di tabula rasa estremamente sensibile e recettiva, ma incapace di trattenere qualunque cosa, senza memoria e senza inconscio. È il fruitore che si deve sintonizzare sulle stesse frequenze dell'arte.

La struttura teatrale così com'è non dà speranza, è necessario ricostruire il sistema, dare più spazio alle compagnie minori. Il sistema teatrale con i suoi decreti favorisce la stabilità delle compagnie e il radicamento di queste nel territorio. Tutto ciò impedisce un confronto diretto con un pubblico sempre nuovo appartenente a diverse realtà sociali.

5. FANNY & ALEXANDER (Ravenna)

di Erica Battista, Antonia Bonora, Carmen Cutugno, Luisa D'Introno, Giulia Ghiani, Anna Gobbo, Alice Marescotti

La “bottega d’arte” Fanny & Alexander nasce a Ravenna come associazione culturale nel 1996. I suoi fondatori Luigi de Angelis e Chiara Lagani hanno fatto la loro prima esperienza pratica di teatro grazie ai laboratori scolastici organizzati nel loro liceo da Marco Martinelli, direttore del Teatro delle Albe. Il Teatro delle Albe è rimasto per loro, anche al di fuori delle pareti liceali, il luogo di maggiore riferimento formativo artistico, anche se Luigi e Chiara sono fondamentalmente autodidatti. Nel 1992 Chiara Lagani e Luigi De Angelis formano il primo nucleo artistico della nuova compagnia; sentiranno poi la necessità di ampliarlo, arricchendolo della collaborazione di artisti provenienti da ambiti diversi: l’idea di base, infatti, è quella di costruire un gruppo con affinità elettive e impulsi culturali vari.

Della compagnia, così, fanno oggi parte anche Marco Cavalcoli, rappresentante e portavoce tanto del nucleo artistico quanto dell’aspetto organizzativo e Antonio Rinaldi, responsabile delle scelte scenotecniche e illuminotecniche. La struttura organizzativa conta invece sui nomi di Sergio Carioli, Marco Molduzzi e Valentina Ciampi che curano rispettivamente il sito web, la produzione e l’ufficio stampa.

I vari progetti intrapresi dalla compagnia si avvalgono inoltre della collaborazione di artisti esterni, come Enrico Fredrigoli, la cui indagine fotografica arricchisce dal 1999 gli allestimenti di Fanny & Alexander, sperimentando un rapporto con la scena che nasce dall’interno dell’opera teatrale, collaborando sul piano scenografico e realizzando servizi fotografici che accompagnano l’intera gestazione dell’opera.

Dal 2001 collaborano, per la realizzazione di opere video e cinematografiche (parte integrante e significativa del loro lavoro), con A. Zapruder filmmakersgroup.

Validi contributi arrivano poi da Rodolfo Sacchetti, critico teatrale e valido collaboratore nelle attività laboratoriali della compagnia.

In dieci anni di lavoro Fanny & Alexander ha prodotto una quarantina di eventi tra spettacoli teatrali, produzioni video e cinematografiche, eventi, azioni performative, mostre fotografiche, convegni e seminari di studi e ha organizzato rassegne e festival, caratterizzandosi per il lavoro di ricerca innovativa sui linguaggi e sul rapporto con le nuove tecnologie.

Il bisogno avvertito da Fanny & Alexander di confrontarsi e di relazionarsi con altre realtà teatrali vicine è manifestato anche dalla nascita nel 1995 di I.V.A.N., un’associazione che mette assieme Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, Masque e Motus. I.V.A.N. nasce proprio con l’intento di unire quattro compagnie che, pur mantenendo la loro diversità e autonomia creativa, spesso decidono di dar vita a progetti comuni, collaborando soprattutto sul piano organizzativo. Da questa forma di co-produzione, che ha già fruttato in passato il premio Ubu per il *Progetto Prototipo*, hanno avuto e continuano ad avere origine organizzazioni di festival e progetti artistici e organizzativi vari.

La sede

La sede della compagnia è un ex capannone industriale ristrutturato per le attività teatrali e battezzato col nome di Ardis Hall. Dal 1996 il centro era in affitto. Solo di recente, nel 2004, è stato acquistato con un mutuo annuo pari a 30.000 euro, senza nessun aiuto da parte delle istituzioni.

Ardis Hall, nome che rivela il tributo a Vladimir Nabokov, fonte d’ispirazione delle loro ultime produzioni, è il luogo di lavoro di Fanny & Alexander, la fucina di quella che loro amano definire una autentica “Bottega d’Arte”: qui hanno sede gli uffici, la sala prove, il laboratorio scenografico, il magazzino. È anche uno spazio che si apre al pubblico, con lo scopo di presentare, sovente in collaborazione con Ravenna Teatro, spettacoli, mostre ed eventi. Non ha però le caratteristiche richieste dalla normativa per la sicurezza per i teatri: per questa ragione le rappresentazioni sono aperte solo ai soci tesserati, che possono assistere agli spettacoli in non più di cento persone alla volta.

In realtà Chiara e Luigi confessano come la singolare configurazione spaziale del luogo all’interno del quale operano sia di fondamentale importanza per l’ideazione dei loro stessi spettacoli, spettacoli che appunto vengono “informati” proprio qui, e che difficilmente dunque potrebbero essere dislocati in uno spazio scenico tradizionale. Ed è sempre la medesima particolarità dello spazio all’interno del quale operano che rende l’Ardis Hall invitante anche agli occhi di altre compagnie, che non di rado chiedono ospitalità a Fanny & Alexander per l’allestimento delle loro iniziative.

L’organizzazione

Fanny & Alexander riceve contributi per la propria attività dal Dipartimento dello Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che spesso interviene anche con sostegni mirati alle tournée all’estero, dalla Regione Emilia Romagna e dal Comune di Ravenna.

Il Ministero richiede dati quantitativi precisi: Fanny & Alexander, che appartiene all'area dell'innovazione, deve garantire un minimo di 70 giornate recitative effettive e 20 di attività laboratoriali e di ricerca. Il Ministero eroga all'associazione 40.000 euro annui, per poi però riprendersene 25.000 in tasse e contributi.

I finanziamenti regionali ammontano a 12.000 euro annui. Fanny & Alexander non vanta quindi un rapporto di convenzione diretto con la Regione, a causa del fatto che la compagnia non gode di un bilancio considerevole.

Al Comune di Ravenna, invece, la compagnia presenta progetti triennali: ciò consente loro di ricevere delle sovvenzioni annue pari a 15.000 euro. Se al termine di ciascun anno il resoconto consuntivo delle attività svolte e delle spese sostenute non equivale al bilancio preventivo, le erogazioni da parte del Comune possono venire sospese prima della scadenza dell'accordo triennale. Il maggior sostegno economico alle attività dell'associazione, anche a fronte dei non cospicui guadagni provenienti dagli spettacoli, viene dunque da queste istituzioni. Altri contributi provengono invece dalla Cassa di Risparmio di Ravenna e dalla collaborazione con festival ed eventi culturali vari.

Per assistere agli spettacoli all'interno del loro spazio, oltre al tesseramento (di 0,50 euro), gli spettatori pagano un biglietto che varia dai 10 ai 12 euro.

I laboratori organizzati dalla compagnia sono a pagamento, anche se con il ricavato vengono a stento ricoperte le spese per i laboratori stessi. I rapporti lavorativi con i componenti della compagnia vengono regolati da un contratto a giornata a tempo determinato. Capita però spesso che gli stipendi vengano sacrificati e che si verifichino dei ritardi nei pagamenti. L'unica a ricevere un salario regolare è la commercialista che lavora per loro part-time.

Bisogna inoltre ricordare che tra le uscite annue dell'associazione un posto assai importante occupa il pagamento del mutuo per l'acquisto della loro sede, l'Ardis Hall, pari a 30.000 euro.

Per tentare di risolvere questi problemi economici, in realtà riscontrabili anche a livello nazionale e non solo in ambito teatrale ma in molti altri ambiti culturali, Fanny & Alexander si avvale dell'apporto economico di coproduttori per i suoi spettacoli, tra cui la Biennale di Venezia, il Crt di Milano, il Festival Ttv di Riccione, Xing di Bologna, e il Kulturfabrik Kampnagel di Amburgo.

Luigi e Chiara tengono inoltre a ricordare come i lavori e gli allestimenti fatti per discoteche come il Cocoricò abbiano costituito, soprattutto agli inizi di questa loro 'avventura teatrale', un'importante e imprescindibile esperienza economica.

Lavoro e attività

Gli spettacoli proposti da Fanny & Alexander vengono "utopicamente" rivolti a tutte le tipologie di pubblico, e per tale motivo le scelte promozionali non rispettano un target specifico ma vengono fatte a tutto campo.

Il loro progetto artistico non si sviluppa sulla base di facili introiti o di una semplice commercializzazione dell'opera, ma cerca sempre di rimanere fedele alla loro poetica. Per Fanny & Alexander un'opera, per avere successo, dovrebbe ottenere sia il consenso del pubblico che della critica. Ovviamente questo non è sempre possibile: spettacoli come *Acqua Marina* e *Requiem* hanno avuto diversi premi e riconoscimenti (Premio Ubu 2005 per la migliore attrice non protagonista a Francesca Mazza per *Acqua Marina*; Premio Ubu 2002 per le musiche di *Requiem* a Luigi Ceccarelli), ma non un buon riscontro di pubblico. *Alice* invece ha girato parecchio, ma non ha ottenuto buone critiche da parte degli addetti ai lavori. L'opera di maggior successo, sia a livello di pubblico che di critica, è *Ada*: dato il buon riscontro, l'opera originale è stata arricchita da performance aggiuntive, installazioni accompagnate da un percorso laboratoriale e di studio (usciranno un libro e un dvd su questo progetto). Un'opera che invece non ha avuto fortuna è *La felicità di tutti*, spettacolo che risale ai primi anni di attività della compagnia.

L'ideazione, la gestazione e la realizzazione delle singole fasi degli spettacoli prendono sempre il via dalla sensibilità e dalla creatività artistica di Chiara e Luigi; e se finora si sono seguite modalità di sviluppo diverse, è anche vero però che esistono delle "specificità" che si stanno via via affinando.

La prima è legata al testo e al lavoro drammaturgico, curato preventivamente da Chiara Lagani, portato poi sulla scena chiedendo la collaborazione degli attori anche attraverso l'improvvisazione.

Per la compagnia la specificità del linguaggio teatrale è un nodo cruciale del loro percorso di ricerca; il loro lavoro quindi non si basa su una semplice messa in scena del testo, ma su una autentica traduzione, intesa come riscrittura drammaturgia del testo. Dai primi lavori ai progetti più recenti, ispirati alle figure infantili descritte da Lewis Carroll (*Alice*) e Vladimir Nabokov (*Ada*), Fanny & Alexander ha cercato di trasfigurare la pagina letteraria in "ultramondo teatrale".

La seconda specificità riguarda il ritmo del lavoro, l'aspetto musicale e il disegno delle luci dirette da Luigi.

L'ultima riguarda la scenografia. L'impianto scenotecnico è importante tanto quanto quello scenografico; il tutto è gestito digitalmente, grazie a un impianto tecnologicamente avanzato che, risultando però troppo oneroso rispetto alle loro possibilità economiche, si limitano ad affittare in occasione degli spettacoli.

Al centro della loro poetica teatrale un ruolo importante è sicuramente assunto dall'unità spazio-temporale; e uno degli aspetti principali che generalmente emerge dal loro lavoro è proprio il luogo, cioè il modo di percepire e vedere. L'idea di base di molti lavori è nata infatti proprio dalla dimensione percettiva; e questo spiega anche il perché tanto l'ideazione quanto la fruizione dei loro spettacoli siano strettamente connesse allo spazio all'interno del quale operano quotidianamente.

Il teatro per Fanny & Alexander è un campo dove si incontrano linguaggi e tecniche diverse, dal lavoro fisico e vocale a quello elettronico, dal video alla musica. Un teatro della finzione assoluta, fatto di visioni e di un linguaggio dalle forzature liriche.

La comunicazione

L'immagine della compagnia, curata da Sergio Carioli, Marco Molduzzi e Valentina Ciampi, risulta all'occhio esterno raffinata grazie a una cura quasi maniacale del dettaglio e del particolare; perizia, questa, imputabile soprattutto alla supervisione di Luigi de Angelis. Tutto ciò nonostante non sempre il budget disponibile risulti sufficiente alla produzione di materiale promozionale di una certa qualità.

Considerata quella che Fanny & Alexander definisce come una "scarsa attenzione" riservata dai mass media alle attività teatrali, gli addetti al settore della comunicazione sostengono che diventa indispensabile che siano le compagnie stesse a trovare nuovi modi di comunicare con il pubblico e di far conoscere e interessare la gente alle proprie iniziative. È per questa ragione che la "Bottega d'Arte" ravennate ha instaurato col pubblico un rapporto diretto, facendo filtrare la propria informazione tramite mailing-list e contatti telefonici, o ancora organizzando cene a fine spettacolo per chi si vuole fermare e commentare la performance alla quale si è appena assistito.

La compagnia dispone di tre siti internet e di un mensile pubblicato on line, "Ardis Monthly", aggiornato sui movimenti della compagnia, sulle attività culturali del territorio ravennate e dotato inoltre di approfondimenti relativi a varie tematiche (dalla politica all'attualità).

Se a livello locale sono ampiamente seguiti dal "Corriere di Romagna", c'è comunque da dire che anche alcune tra le principali testate nazionali riservano loro delle recensioni in occasione dei loro debutti. Questo diventa per la compagnia di Luigi e Chiara motivo di orgoglio, anche alla luce della diminuita attenzione riservata dai mezzi di comunicazione alle attività teatrali. Il positivo e costruttivo rapporto che intrattengono con la critica scaturisce anche dal loro considerare quella svolta dalla critica come una professione in grado di arricchire il teatro, tramite la creazione di un ponte tra lo spettatore e l'artista.

Ostacoli e obiettivi

Fanny & Alexander tende a puntualizzare come gli ostacoli maggiori per chi vuole fare oggi teatro in Italia siano innanzitutto di natura economica e finanziaria. Il tutto appare ai loro occhi aggravato dall'attenzione privilegiata che il Ministero attribuisce ad alcuni Teatri Stabili, per i quali viene stanziata la maggior parte dei finanziamenti, che i teatri, a loro volta, preferiscono tenere per sé piuttosto che investire nel lavoro e nelle proposte di giovani compagnie: "I Teatri Stabili Pubblici sono come 'dinosauri' che soffocano le nuove compagnie invece che aiutarle", sentenza preoccupato Marco Molduzzi, responsabile del settore organizzativo.

Fanny & Alexander, ospitata da alcune manifestazioni all'estero, e in particolare in Belgio, dove è entrata in contatto con una realtà che privilegia i giovani dando loro la possibilità di emergere, lamenta la quasi totale mancanza in Italia di uno sguardo indirizzato alla creatività giovane dell'arte contemporanea: "Si continua a investire nelle opere del repertorio tradizionale classico piuttosto che commissionare lavori a nuovi talenti", affermano, ribadendo ancora una volta il loro dissenso nei riguardi dell'attenzione tributata, da parte delle istituzioni, quasi esclusivamente alle solide realtà teatrali storicamente affermate. "Parte di questo problema – continuano – è riconducibile alla presenza, nelle varie commissioni, di persone poco qualificate. Spesso cariche importanti vengono rivestite da persone le cui competenze artistiche risultano sensibilmente discutibili. Tutto ciò, ovviamente, non può che snervare le iniziative artistiche stesse, soprattutto alla luce del fatto che molte scelte in ambito istituzionale sono spesso dettate da ragioni di natura politica invece che artistica e culturale in senso stretto".

Quindi, proprio alla luce di questa triste situazione attuale, Fanny & Alexander si considera tutto sommato fortunata ad appartenere a una realtà come quella di Ravenna, in cui Ravenna Teatro manifesta la sensibilità, la voglia, nonché la capacità di sondare e capire ciò che di nuovo germoglia nell'humus teatrale del territorio ravennate.

Forte dunque dell'appoggio, se non altro morale, proveniente dalla propria realtà stabile d'innovazione cittadina, la compagnia si propone attualmente almeno due obiettivi volti a migliorare la propria situazione contingente. In primo luogo l'intento di fare dell'Ardis Hall il terzo teatro cittadino, subito dopo il Teatro Rasi e il Teatro Alighieri. In secondo luogo, poi, la volontà di rafforzare ulteriormente i rapporti con gli enti locali, cosa che darebbe sicuramente loro la possibilità di lavorare con una maggiore tranquillità economica e finanziaria.

La compagnia, infatti, si trova attualmente in una situazione in bilico, che la accomuna a diverse altre realtà teatrali giovani: se da una parte il loro successo e le loro produzioni dal punto di vista quantitativo sono equiparabili a quelle degli stabili d'innovazione, dall'altra però non sono istituzionalmente riconosciuti come tali; tutto questo, a loro dire, si ripercuote negativamente sui loro bilanci, determinando l'instabilità della loro situazione finanziaria.

6. ATIR - ASSOCIAZIONE TEATRALE INDIPENDENTE PER LA RICERCA (Milano) di Valeria Bernini, Johanna Carvajal, Salvatore Cecere, Alessandra Consonni, Martina Mirra

La storia

Atir è un'associazione culturale costituita nel 1996, fondata da un gruppo di diplomati alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e all'Accademia di Belle Arti di Brera. Il nucleo stabile e continuativo dell'associazione è composto da una quindicina di persone tra attori, regista, scenografa, organizzatrice e staff tecnico: Serena Sinigaglia Benvenuta Erminia, regista, fondatrice, presidente e direttore artistico; Sandra Viviana Zoccolan, attrice e fonica; Mattia Fabbris, attore e tecnico; Fabio Chiesa, attrezzista, fenomenale attore di mimo, incontrato per caso durante una regia di opera lirica della Sinigaglia; Maria Spazi, scenografa, organizzatrice tecnica, light designer, macchinista; Nadia Fulco, attrice, attrezzista e segretaria; Alessandro Verazzi; Stefano Orlandi, attore, tecnico ed elettricista; Michela Marelli; Fausto Russo Alesi, attore e amministratore; Perez Aspa Maria Pilar, attrice, amministratrice e organizzatrice; Arianna Scomegna, attrice e aiuto costumista; Michela Cavaterra, organizzatrice e amministratrice; Laura Scarano, amministratrice; Laura Bresciani, scenografa, macchinista e costumista; Francesca di Girolamo, amministratrice.

Atir significa Associazione Teatrale Indipendente per la Ricerca: "Teatro Indipendente perché per noi gruppo vuol dire poter fare di testa propria, non avere padroni, imparare dal basso tutto quello che c'è da imparare, insomma garantirsi per quel che è possibile un proprio spazio di autonomia, libertà, indipendenza per la Ricerca. Ricerca perché tutti ci dicevano che un gruppo giovane deve per forza fare cose di ricerca" (dal sito www.atirteatro.it).

L'occasione che ha favorito la costituzione del gruppo è stata la messinscena di uno spettacolo tratto dal patrimonio shakespeariano, *Romeo e Giulietta*, realizzato in occasione della prova finale del quarto anno presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi ai tempi della presidenza di Renato Palazzi e di Gabriele Vacis che ha diretto il corso attori nella scuola dal 1993 al 1996.

Serena Sinigaglia aveva solo ventidue anni quando coinvolse nove dei suoi attuali colleghi di gruppo per la preparazione dello spettacolo. Ha avuto a disposizione cinque mesi (quantità notevole per i tempi di produzione teatrale), uno spazio confortevole, e soprattutto l'assenza di spese economiche, aspetto di cui si occupava interamente la scuola (una vera e propria fortuna per degli attori esordienti!).

La realizzazione riscosse un successo tale da portare questi giovani a far delle repliche anche fuori dall'ambito scolastico, inducendoli a pensare alla possibilità di poter formare una compagnia. Senza un'ideologia di gruppo precisa, ma sulla base di un'esperienza in atto, decidono in tal modo di formarsi come compagnia, una compagnia nel senso classico del termine: completa di organizzatore, scenografo, direttore di scena ecc...

Sorto da "un bisogno di esprimersi, di essere, di ritrovare una propria identità perduta", il loro teatro è "inteso come momento di riflessione dell'uomo su se stesso" (dal colloquio con la regista Serena Sinigaglia, a Milano, 3 aprile 2006), mezzo più consono per riscattare il disagio interiore di un'esistenza agnostica. A tale scopo sarebbe necessaria una sede fissa, ma le questioni puramente economiche non lo consentono. Di conseguenza operano a Milano usufruendo dell'ospitalità di alcuni teatri locali tra i quali il Teatro dell'Elfo, il Franco Parenti e il Verdi.

A causa di questa precarietà economica, ogni membro svolge attività parallele: la regista, infatti, si occupa anche di opera lirica, genere d'élite che frutta in termini economici dieci volte più di una regia di prosa, avendo una forte tradizione alle spalle e tempi lavorativi di prova e di allestimento ridotti.

L'Atir è promotore e diffusore di iniziative culturali, quali festival di teatro e arte, rassegne e incontri. Segue progetti speciali, quali riunioni tra gruppi culturali europei volte ad approfondire e discutere il Novecento o meglio il periodo dalla Seconda guerra mondiale ai giorni nostri; o come il progetto speciale di una scuola d'arte permanente per portatori di handicap fisici e/o psichici (persone diversamente abili, con disturbi psichici e motori) nato nel 2000 in collaborazione con la cooperativa sociale Comunità-Progetto.

Un'altra fonte di guadagno potrebbe essere l'apertura di una scuola, ma la regista non sembra favorevole a trarre ricavo da una "forma di debolezza umana". Desidera invece lavorare con professionisti, in grado di trasfigurare le sue idee in scena e lo fa anche attraverso laboratori gestiti da lei stessa: laboratori a pagamento, aperti a professionisti, svolti due, tre volte l'anno in varie sedi, non a scopo pedagogico, bensì utili alla conoscenza di nuovi possibili attori. Il senso di questi laboratori vuole essere quello di usare la comunicazione teatrale – dice Serena Sinigaglia – "per conoscere e per conoscersi, per dare parole e gesto a tutte quelle storie che ci passano vicino senza riuscire a toccarci direttamente. Il fine non è certo quello di insegnare a recitare, ma vorremmo indurre le persone al superamento di solitudini, imbarazzi, paure e diffidenze".

Gli spettacoli

Ogni spettacolo si fonda su un metodo a sé, rispetto al contesto in cui si vuole agire. Esiste la possibilità che ci sia bisogno di costruire lo spettacolo direttamente o a volte il testo stesso. Ad esempio *Troiane* è un'opera pronta alla messa in scena, dotata già di attori, testo e traduttrice. Il lavoro quindi si baserà principalmente sulla preparazione dell'attore, con training fisico e vocale, e sull'allestimento dello spettacolo vero e proprio. Per la pièce *Rosa Luxemburg*

di Sonia Antinori, invece, il discorso è diverso. Il lavoro prevedeva la presenza di cinquanta attori, che a causa di ragioni pratico-economiche, la regista ha ridotto a tre. Per il lavoro quindi urgeva un riadattamento del testo. Il risultato finale fu fallimentare fondamentalmente per le incomprensioni tecniche tra drammaturgo e regista. Nonostante non ci siano state repliche, è stata per gli attori una possibilità di crescita sul piano umano e professionale. L'attrice Perez Aspa Maria Pilar da quell'esperienza, infatti, dichiara di aver maturato e raffinato la sua recitazione, e successivamente di aver interpretato il ruolo del suo personaggio in *Andromaca* in una maniera più consolidata: ne risulta un personaggio più che da guardare, da vivere, più vero.

Volendo analizzare la loro idea di teatro e le loro metodologie di lavoro, possiamo affermare che interpretano un "teatro popolare di qualità", un teatro d'attore, sociale, civile e politico, come dice Serena Sinigaglia: "Il teatro è destinato a morire se non si assume la responsabilità di regalare al pubblico momenti di intensità assoluta irraggiungibile altrove, se non si assume la responsabilità civile e politica di insegnarci ogni volta a comunicare tra noi, ricordandoci la fatica che comporta, l'impegno di cui necessita ma anche l'inestimabile valore che ti lascia dentro". Da qui l'impellente bisogno di rinnovare i repertori, abituandosi a stravolgimenti e libere interpretazioni, tenendo sempre come riferimento i classici e i contemporanei: il "classico", interpretato 'machiavellicamente' come strumento di verità, è volto alla conoscenza di noi stessi e del mestiere dell'attore, mentre col "contemporaneo" si vuole approfondire la comprensione di ciò che ci circonda, dare sfogo al desiderio di definire la nostra posizione, riflettendo su quello che siamo e vogliamo essere. È necessario dunque decodificare la realtà con entrambi gli strumenti per trovare la grande verità.

I testi di riferimento a cui fa capo la regista sono: *Il centro del mondo* di Karahasan Dzevad (drammaturgo dell'Accademia Nazionale di Sarajevo), *La porta aperta* e *Il punto in movimento* di Peter Brook. Grande ammirazione è riservata a Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Thierry Salmon, Ernesto "Che" Guevara, Euripide (giacché fa riferimento a una società laica in cui la regista si riconosce) e Shakespeare.

La figura della regista all'interno della compagnia è da lei stessa definita autoritaria, per la necessità che il ruolo richiede, ma fuori dall'ambito recitativo esiste un rapporto paritetico. Definisce la gestione del potere "democratica", ma il suo ruolo "monarchico". Si riconosce nella citazione di Truffaut: "Il regista è uno a cui fanno un sacco di domande, a volte, inutili. Quasi sempre non conosce le risposte, ma è uno che sa sempre fingere di conoscere e convince gli altri della sua convinzione".

La scenografia non ricopre una funzione decorativa, ma si basa esclusivamente sull'uso dello spazio e sui movimenti attoriali. Ecco dunque la necessità, da parte della regista, di lavorare con numerosi attori, che attraverso l'uso creativo del proprio corpo danno vita a suggestive immagini, in favore della gestualità, del ritmo, del tono e anche della pausa meditativa.

Non si rivolgono a un pubblico specifico, la loro arte è indirizzata a chiunque abbia la sensibilità e la voglia per riceverla. Si desidera un rapporto trasversale col pubblico, sia rispetto alle preferenze politiche sia nei riguardi delle differenti appartenenze sociali e generazionali; nonostante per i testi classici i destinatari risultino prevalentemente più "maturi".

La posizione della regista rispetto alla critica teatrale risulta non fondamentale per l'andamento del gruppo. Il loro unico obiettivo è fare teatro per l'urgenza di comunicare più che per una preoccupazione di consenso. Restano relativi, di conseguenza, i pareri dei critici che molto spesso sono soliti dedicare apprezzamenti o meno, ad attori già formati o con una certa esperienza, non dando la giusta importanza a giovani registi come lei. Nonostante questo è stato assegnato alla stessa Serena Sinigaglia il premio "Donne di Scena" in occasione di una premiazione a Siracusa.

Gli spettacoli prodotti sono stati: 1997 *Romeo e Giulietta*, 1997 *Eloisa e Abelardo*, 1998 *Semplicemente no*, 1999 *Baccanti*, 1999 *Where is the wonderful life*, 1999 *Come un cammello in una grondaia*, 2000 *Alexander*, 2002 *Lear*, 2002 *Il Che (Ernesto Guevara de la Serna)*, 2002 *Natura morta in un fosso*, 2002 *La Mollie*, 2003 *Rosa la Rossa*, 2004 *1968*, 2004 *G (Semplicemente)*, 2004 *Trilogia*, 2005 *Come un cammello in una grondaia '05*, 2005 *Beatitudine*, 2005 *Troiane*, 2005 *1989*.

L'organizzazione e l'economia

Atir è una compagnia autonomamente gestita. Si è formata come associazione per la ricerca teatrale, ma mira a darsi lo status di società cooperativa.

La loro forte "voglia di far teatro" richiese la creazione di un'organizzazione a livello amministrativo. Oggi le amministratrici sono Michela Cavaterra, diplomata alla Paolo Grassi nel corso di Organizzazione dello Spettacolo, Francesca di Girolamo e Nadia Fulco.

Le aree economico-organizzativa e artistica hanno avuto uno sviluppo differente nel corso della formazione del gruppo. Alla nascita del gruppo il ruolo di consulente del lavoro è stato ricoperto da un commercialista esterno che, oltre a occuparsi dell'emissione delle fatture, compilava anche le buste paga per gli attori.

La compagnia è stata creata prevedendo un uguale potere decisionale da parte di tutti i membri, elemento che preannunciava la vocazione alla forma cooperativa, intesa come nucleo solidale, in cui le scelte corrispondono alle esigenze dell'intero gruppo. La forma primitiva di amministrazione consisteva nel far avvicinare quattro persone diverse ogni due anni, perché si partiva dal presupposto che ognuna di esse dovesse conoscere ogni aspetto

organizzativo della compagnia. In questo modo i membri del gruppo non sarebbero stati solamente attori, ma individui coscienti di far parte di una associazione e consapevoli delle responsabilità che questo comportava.

Come per l'amministrazione, anche negli altri settori i compiti venivano distribuiti tra i "recitanti": in parte per non influire sul bilancio economico e in parte per rafforzare il gruppo nella sua autonomia.

Dopo alcuni anni si resero conto che tutto quello che avevano costruito dal 1996 aveva come punto di sostegno una base estremamente fragile, destinata a frantumarsi se non fosse stata modificata. La debolezza amministrativa iniziale li portò ad affidarsi a uno studio professionale, il quale non essendo preparato in ambito teatrale li trattò come una qualsiasi azienda e causò una instabilità economica. Tutto ciò li condusse a rivalutare le loro scelte tornando all'amministrazione iniziale.

Dopo questo ripensamento, per far fronte alla crisi, Stefano Orlandi, attore entrato in seguito nella compagnia, decise di trascurare il precedente ruolo di attore per dedicarsi, anche se con scarse basi, ma con profondo interesse, all'amministrazione generale. Fino al 2005 Stefano Orlandi ha continuato a rivestire il ruolo di amministratore, affiancato progressivamente dalle figure di Michela Cavaterra e Nadia Fulco, le quali si occuparono e si occupano tuttora degli spazi del teatro. La base amministrativa fu ulteriormente potenziata decidendo d'investire su Francesca di Girolamo e Laura Scarano (capitale umano), che affiancarono Michela Cavaterra responsabile della parte amministrativa, creando una struttura più solida.

Nel 1998 il Dipartimento dello Spettacolo regolamentò i finanziamenti al teatro tramite una circolare a firma del ministro Veltroni (n. 25, del 9 maggio 1998, "Interventi a favore delle attività teatrali di prosa per la stagione 1998/1999"), che prevedeva per il secondo anno un articolo denominato "Progetto Giovani" (art.14), di cui beneficiarono cinque compagnie giovani tra le quali l'Atir, cui venne assegnato un contributo di 50 milioni di lire.

Perché le giovani compagnie potessero accedere a questo finanziamento, di durata biennale, erano necessari determinati requisiti: progetto produttivo biennale; bilancio di previsione annuale in grado di gestire e garantire un minimo di 55 giornate recitative e non meno di 500 giornate lavorative; nucleo artistico composto di elementi di età non superiore a 35 anni, diplomati ovvero professionisti con esperienza biennale; due anni di attività precedente. Dal canto suo, il Dipartimento dello Spettacolo avrebbe assegnato un contributo non inferiore a 50 e non superiore a 100 milioni, sulla base del progetto di attività, e avrebbe favorito un rapporto di collaborazione con un organismo della stabilità, al fine di assicurare spazi di attività e forme di tutoraggio.

Visti i requisiti richiesti, non furono molte le giovani compagnie in grado di inoltrare istanza di contributo in relazione all'art. 14. Infatti solo dieci compagnie richiesero il finanziamento e l'Atir fu tra le cinque selezionate. La struttura di riferimento dell'Atir, che la accompagnò nei primi due anni, fu la Casa degli Alfieri di Asti. Il "Progetto Giovani" fu presente solo nelle circolari del 1997 e del 1998 e scomparve nel regolamento del 1999, a partire dal quale la compagnia entrò giocoforza nell'elenco dei soggetti riconosciuti come "Imprese di produzione", senza più alcuna distinzione anagrafica.

Un'altra fonte economica rilevante è l'incasso degli spettacoli; inoltre vi sono le attività definite "speciali", tra cui i laboratori e l'attività nel sociale (lavorando con persone diversamente abili e con disturbi psichici, oltre al teatro per bambini). Consapevoli che un ulteriore contributo economico potrebbe derivare dalla fondazione di una scuola, il gruppo e la regista non sono propensi alla sua formazione per i motivi sopra esposti.

L'Atir, come impresa teatrale di innovazione, deve attenersi ai requisiti richiesti dall'art. 14, comma 3, dell'attuale regolamento ministeriale. Ogni anno deve realizzare 90 giornate recitative, di cui 20 possono essere laboratoriali, e 1000 giornate lavorative. I contributi ricevuti dallo Stato sono 47.000 euro (anno 2005) e bastano solo a coprire gli oneri sociali. Quelli della Regione raggiungono i 5.000 euro (sospesi nel 2005 a causa di documenti non pervenuti entro la scadenza). La Provincia finanzia la compagnia solo in base a progetti, fornendo inoltre l'ospitalità. Nel 2005 ha dato 9.500 euro, che erano un residuo di bilancio del 2004. Dai finanziatori privati invece non ricevono alcun contributo.

Il gruppo Atir non ha mai investito molto in promozione pubblicitaria. Con Laura Scarano e Francesca di Girolamo c'è stato un lieve incremento grazie alla loro esperienza in questo ambito. La pubblicità non riguarda però la sfera televisiva, in parte per i suoi costi elevati e in parte perché è rivolta a un target che non sono interessati a raggiungere.

La loro "tattica" pubblicitaria si basa sulla stampa di manifesti che vengono esposti gratuitamente in alcuni negozi o in luoghi pubblici, ma "mai in metropolitana, una foto piccola arriva a costare 400 euro, 2.000 euro nel metrò, un investimento folle! (...) Non avrebbe senso tappezzare Milano di cartelloni per far conoscere l'Atir, chi ci conosce lo fa attraverso altri canali, non certo con la pubblicità. Un giornale può vendere delle righe con un costo preciso ma lo spazio di collocamento è da loro imposto. È importante per l'immagine della compagnia che a volte è il teatro stesso a pubblicizzarsi. Ma il problema fondamentale resta puramente economico" (dal colloquio con l'amministratrice Francesca di Girolamo, Milano, 4 aprile 2006).

Tutte le informazioni che riguardano la compagnia sono contenute nel sito internet (www.atirteatro.it).

7. DIONISI (Milano)

di Andrea Battistella, Caterina Calvio, Martina Clementi,
Andrea Frignani, Alessandro Pezza, Reina Saracino

La compagnia

La compagnia Dionisi nasce a Milano nel 2000 e ha la caratteristica di essere una compagnia formata solamente da attrici donne. All'inizio era un gruppo di ragazzi (uomini e donne) i quali si erano appena diplomati alla Scuola di Teatro "Paolo Grassi"; erano una decina e si ritrovavano spesso la sera per provare e cercare di organizzare qualche spettacolo. Cambiavano spesso il loro nome, come *La ballata della rapina al carnevale*: nomi che cercavano di richiamare in modo originale l'attenzione della gente ma, effettivamente, troppo contorti e complicati per potersi affermare. Col passare dei mesi molti componenti del gruppo se ne sono andati (soprattutto gli uomini) e quelli rimasti si sono ritrovati nel 2000 di fronte ad un bivio: continuare a lavorare in teatro oppure smettere? Chi ha deciso di andare avanti sono state solo le donne del gruppo, che dal loro primo spettacolo *I' vulesse fa' 'mmore co' Dioniso* prendono il nuovo nome della compagnia. Ecco, quindi, da dove nasce la caratteristica di essere una compagnia tutta femminile: semplicemente da un caso. E spesso – racconta Renata Ciaravino, la direttrice artistica – quando le domandano il motivo per cui sono un gruppo di donne, la risposta nega sempre l'idea di una scelta voluta o l'idea di voler raccontare i problemi femminili; in realtà, dice: "a noi l'unico femminile che ci interessa è quello presente in tutti noi; non vogliamo fare niente di tipo *Harmony* come tutti potrebbero pensare".

Le motivazioni o le esigenze per cui queste ragazze, a partire dal 2000, hanno deciso di continuare a lavorare in teatro sono di tipo personale: "ciò che ci legava era di fare un percorso di compagnia, un lavoro di gruppo; e si sperava che il nostro percorso personale potesse andare di pari passo con la vita di tutti i giorni, con gli altri". Parlando con Renata Ciaravino, però, emerge anche un'altra motivazione che è di tipo politico e parte dal presupposto che "chi fa teatro va contro tutto quello che esiste fuori". Cioè, il teatro in sé è politica: nel momento in cui si rappresenta qualcosa è come se si facesse anche politica; inoltre, "il teatro è di sua natura molto lento rispetto a quello che può esserci fuori": la vita reale nella società (e nella politica) oggi è molto più veloce rispetto al teatro che ha una sua velocità differente. "Questa è la bellezza del teatro e il compito politico della nostra compagnia è averne la consapevolezza".

Se subito dopo essersi diplomati alla "Paolo Grassi" hanno cominciato in circa una decina di persone, nel 2000 le donne del gruppo che hanno deciso di continuare erano quattro. Attualmente sono in otto, e tutte hanno avuto una formazione che ha gravitato attorno alla "Paolo Grassi": Renata Ciaravino nel giugno 1998 si diploma in scrittura drammaturgica; Alessandra Maculan in "operatori per lo spettacolo e le attività culturali", così come Marina Belli, Matilde Fachelis e Silvia Gallerano; Laura Bresciani si laurea all'Accademia di Belle Arti di Brera in scenografia e consegue il master in lighting design, con stage presso il Teatro alla Scala di Milano; Carmen Pellegrini si laurea al Dams di Bologna e frequenta una scuola di recitazione a Bergamo; Valeria Talenti invece si diploma alla Scuola di Cultura Teatrale di Riccione diretta da Albertazzi e frequenta il corso di recitazione teatrale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, oltre al corso di regia alla "Paolo Grassi"; inoltre è stata assistente di regia di Cristina Pezzoli e assistente di Harold Pinter, esperienze che influenzano molto la sua formazione.

Tutte svolgono sia un ruolo artistico che organizzativo; i ruoli sono per lo più intercambiabili e non definiti: Alessandra Maculan, direttrice organizzativa; Marina Belli, segretaria e direttrice di produzione (fondatrice nel 2000); Valeria Talenti, regista e direttrice artistica (fondatrice nel 2000); Renata Ciaravino, direttrice artistica e drammaturga (fondatrice nel 2000); Laura Bresciani, grafica e designer; Carmen Pellegrino, attrice e foresteria; Silvia Gallerano, attrice e foresteria; Matilde Facheris, direttrice artistica (fondatrice nel 2000).

Infine, tutte si dedicano a tempo pieno all'attività teatrale. Però, come ricorda la Ciaravino, "tutti noi viviamo di teatro, ma non tutti della stessa compagnia": infatti molte di loro dedicano parte del tempo ad altre compagnie, lavorando per e con loro (la stessa Renata Ciaravino, ad esempio, ha scritto testi teatrali per altri).

Organizzazione

Dal 2000 al 2002 la compagnia ha avuto a disposizione un piccolo spazio (una stanza) che le è stata concessa da un'altra compagnia teatrale di Milano: l'Atir. Dal momento in cui l'associazione si è affiliata all'Arci come vero e proprio circolo, il Comune di Milano ha dato ai Dionisi la possibilità di avere una sede operativa in piazzale Santorre di Santarosa, 10. La sede è ancora in fase di ristrutturazione: è un edificio storico nella periferia nord-ovest, a Musocco, poco distante da Quarto Oggiaro. La compagnia opera nel primo piano e ha iniziato nel 2002 affittando una sola stanza, ma col tempo si è allargata ed è riuscita a ottenere in affitto anche altre stanze vicine creando un ufficio di organizzazione, una stanza dove lavorano i registi, una sala prove (di circa 80 mq, con parquet ecologico, adeguatamente riscaldato e che la compagnia vuole trasformare in un luogo per eventi culturali; può ospitare 40/50 spettatori) e un atrio (nel quale verrà fatta, prossimamente, una mostra fotografica sulla storia della compagnia).

Vi è un altro spazio adiacente: la foresteria. Questo spazio è un insieme di stanze (un corridoio da cui si può accedere a due bagni, una cucina e tre camere per un totale di dieci posti letto) e ha la funzione di ospitare compagnie teatrali che vengono da fuori Milano per effettuare spettacoli. Una compagnia può benissimo pagare una piccolissima

somma di denaro e usufruire dell'alloggio di questa foresteria dopo essersi associata al circolo Arci. Questo permette ai Dionisi di poter ospitare senza problema dei gruppi teatrali come soci Arci, in attesa di poter essere riconosciuti come un vero e proprio *bed & theatre* (anziché *bed & breakfast*). Il vitto è a carico della compagnia ospitata che però può utilizzare, senza nessun problema, la cucina. È un modo, questo, di ricreare una specie di albergo in cui incontrare compagnie teatrali che possono avere degli scambi culturali. Infatti, come dice Renata Ciaravino: "stiamo cercando di costruire una casa del teatro: un posto non solo come sede della nostra compagnia, ma luogo come crocevia di incontri tra uomini di teatro".

La compagnia teatrale Dionisi è, oggi, un'associazione culturale, ma i componenti del gruppo stanno valutando l'idea di trasformarla in una cooperativa perché è in continua espansione e questa sembra essere la soluzione più appropriata per riuscire a dirigerla nel migliore dei modi. La compagnia riceve dei finanziamenti annuali dalla Regione Lombardia e finanziamenti dal Comune di Milano ma solo per progetti speciali.

"Il teatro, oggi, è destinato a morire se non ha finanziamenti *consistenti* dal Ministero oppure se non riesce ad avere un pubblico pari a mille persone a replica; ecco che le sovvenzioni non bastano mai" e gli attori devono cercare di arrangiarsi con quello che possono. La compagnia non ha attualmente sovvenzioni dal Ministero. I finanziamenti che la compagnia riceve dalla Regione sono esigui (2.000 euro circa, "utili per pagare solo le bollette") perché è una piccola realtà teatrale. Anche il Comune di Milano concede finanziamenti, ma solo per progetti particolari. I Dionisi, allora, cercano di avere altri introiti attraverso gli spettacoli (che "vanno a pagare solo le spese"), la foresteria, i progetti speciali, i laboratori a basso costo ("perché si punta a mantenere una continuità con le persone": una persona può permettersi di partecipare a più laboratori, spendendo poco) e le feste private (che aiutano anche ad allargare le fasce di pubblico).

I Dionisi mantengono rapporti con molte altre compagnie, ma soprattutto mantengono un rapporto particolarmente solido con l'Atir, perché sono molto simili ed entrambi hanno creato una rete di scambi culturali. Questi scambi sono utili per poter aumentare anche la distribuzione dei loro spettacoli. Finora la circuitazione nazionale dei Dionisi è limitata a qualche regione come la Lombardia, il Veneto e il Piemonte (il nord è molto più forte del sud ed è molto più semplice da raggiungere: "arrivare a fare uno spettacolo a Reggio Calabria aumenterebbe i costi e lì la distribuzione è molto più difficile").

Sull'organizzazione teatrale, sulla produzione e sulla vendita di spettacoli per poter anche incrementare la distribuzione a livello nazionale, la compagnia ha dei referenti che interpella spesso come Mimma Gallina, il Teatro Litta, il Teatro dei Filodrammatici e il Teatro Verdi.

Inoltre, da due anni la compagnia offre la propria attività organizzativa come tirocinio per gli studenti della "Paolo Grassi" e per la scuola di organizzazione di Teatri Possibili e altre. Sono in via di definizione rapporti con la Iulm e l'Università Bocconi.

Infine, parlando con Renata Ciaravino sul pubblico, è venuta fuori l'osservazione che il pubblico di teatro sia di solito "un pubblico di teatranti e per un attore è pesante sapere che va a comunicare qualcosa a qualcuno che lo sa già". Con la definizione *pop raffinato* Renata Ciaravino sintetizza il loro obiettivo: è un'etichetta che si sono autoattribuite per riassumere la loro volontà di proporre un tipo di teatro popolare, che quindi possa piacere a tutti, indipendentemente dal fatto che questi abbiano conoscenze teatrali di studio come "addetti ai lavori". Il loro tipo di teatro deve poter arrivare a tutti, indipendentemente dal background culturale che ogni singolo porta con sé nel momento in cui si siede sulla poltrona di spettatore. Allo stesso modo, però, il loro tipo di teatro si riconosce come "raffinato", non nella pretesa ambiziosa e aristocratica di essere teatro "d'élite", ma semplicemente inteso come "fedele alle proprie idee", in sintesi la volontà di non svendersi pur di piacere a tutti, a tutti i costi.

I laboratori e le feste che i Dionisi organizzano sono proprio creati per mettere in contatto il teatro con un pubblico più vasto. Il sogno di questa compagnia, come di tutte, è quello di riuscire ad arrivare a parlare a un pubblico fatto di giovani, adulti, anziani, uomini e donne: tutti. In ogni caso, il pubblico che è attratto dai loro spettacoli è un pubblico soprattutto giovane, che si suddivide in tre fasce particolari: gli "addetti ai lavori", cioè coloro che lavorano in teatro nelle altre compagnie; il pubblico delle altre compagnie, cioè il pubblico di quei teatri in cui vengono ospitati; e gli omosessuali. Una gran parte del loro pubblico – secondo Renata Ciaravino – sarebbe omosessuale, forse perché nei suoi spettacoli questa compagnia vuole tirar fuori la femminilità che è presente in ognuno di noi (come è presente anche la mascolinità), e questo secondo loro attrarrebbe moltissimo gli omosessuali.

Attività e metodologie

I Dionisi operano all'interno della drammaturgia contemporanea ed è proprio questa loro volontà a voler cogliere le sfaccettature del presente, a guidare gli spettacoli e le altre attività.

Si tratta di una compagnia che ha al suo interno sia il regista sia l'autore dei testi (rispettivamente Valeria Talenti e Renata Ciaravino): è una delle poche realtà in Italia costituite in questo modo, poiché normalmente le compagnie lavorano su testi già preconfezionati. Questa particolare situazione porta alla nascita di personaggi, storie e ruoli cuciti sugli attori stessi. Il rapporto con il testo è molto forte, il loro lavoro parte e ritorna alla parola, ma si tratta di una parola vissuta attivamente dal gruppo, una parola quindi che cresce e si sviluppa con le persone (le attrici) che la frequentano. La regia si adatta a tale procedimento, rimanendo in ascolto di queste voci, senza imporre un particolare taglio di visione allo spettacolo.

I Dionisi sono un gruppo molto coeso, legato anche da rapporti affettivi d'amicizia e le procedure di lavoro puntano molto sull'esercizio pratico di relazione, oltre che sull'improvvisazione. Fanno inoltre training fisico e vocale, guidate da Matilde Facheris, che si è specializzata anche in questo campo.

Per quanto riguarda il palcoscenico, nei loro spettacoli la scenografia è quasi del tutto assente, lo spazio è segnato dalla luce che lo delimita e lo ridefinisce. Tutto ciò anche a causa di questioni economiche, in quanto il budget e i supporti tecnici non bastano e a volte sono state costrette a rinunciare ad alcune idee per questi motivi.

Nonostante le difficoltà (o forse proprio a causa di queste) siamo di fronte a una compagnia fervida di iniziative e attività. Quelle di maggior successo sono *Patate*, *Eros* e *Opera Notte* (il cui debutto avverrà nel gennaio 2007, ma che, già dai primi studi effettuati, ha rilevato un notevole interesse del pubblico).

Il successo, secondo Renata Ciaravino, si misura nelle persone che si hanno intorno, quando in altre parole si riscontra in loro il desiderio di vedere un lavoro, oltre che, ovviamente, quando si riesce a vivere di teatro (anche se con qualche difficoltà).

Ci sono state, altresì, iniziative fallimentari, come quella del monologo femminile *Canto a me stessa*, presentato al pubblico tre anni fa e ritirato dalle scene dopo una settimana di repliche, nonostante le sale fossero state prenotate per due settimane. La causa del fallimento è stata, nel caso, la scelta dell'attrice, del tutto inadatta al ruolo previsto. Questo tipo d'esperienza ha avuto delle conseguenze molto forti sia nel pubblico e negli operatori, sia all'interno del gruppo stesso, perché si è analizzato tutto il lavoro eseguito cercando di capire il motivo delle scelte effettuate.

Come si vede, per i Dionisi, più che parlare di spettacolo, si dovrebbe riferire di un progetto artistico comune che si costituisce nel gruppo.

Renata Ciaravino rivela che un incontro più di tutti ha segnato il suo percorso di formazione, perché è stato quello che le ha fatto capire di dover necessariamente scegliere di fare teatro per soddisfare un'esigenza interiore: l'incontro con Danio Manfredini, visto in *Tre studi per una crocifissione*. Altri spettacoli che hanno avuto per lei un effetto analogo sono stati: *Amleto* della Societas Raffaello Sanzio e *Barboni* di Pippo Delbono. Per tutte lo spettacolo *Sabato, domenica, lunedì* di Toni Servillo risulta essere stata un'esperienza chiave nel loro cammino teatrale. Infine, il "maestro" per definizione a cui, anche inconsciamente, fanno riferimento è Eduardo De Filippo: infatti Renata Ciaravino ritrova la sua essenza nel tipo di teatro da loro proposto.

La generazione di Renata, così lei sostiene, non ricorda però dei modelli o degli insegnanti troppo vincolanti. È una generazione lasciata a se stessa, cosa che rappresenta al contempo un limite e uno stimolo. Lo stimolo di creare dal nuovo dei modelli validi per loro e per le generazioni successive. Per questo motivo non sentono di aver tradito i propri modelli, non avendo nessun modello da tradire!

I Dionisi non fanno quindi riferimento ad altri generi teatrali passati o contemporanei, ma propongono un tipo di teatro che racconti, senza giudicare, la nostra epoca, i nostri anni, la nostra società con questo tipo di struttura e problemi. In questo intento si palesa la loro anima "pop".

Per quanto riguarda l'idea stessa di riconoscersi in un genere o in uno stile preciso, Renata Ciaravino dice: "classificare mai, sorprendersi sempre!". Le classificazioni sono quindi valide limitatamente a un ristretto arco di tempo e soprattutto solo se chi le attribuisce è al contempo l'oggetto da classificare. Peter Brook con *Il punto in movimento* esprime come si possa avere un punto di vista rispetto alla realtà, ma questo non può e non deve rimanere immutato, ma è in continua evoluzione, a seconda delle situazioni e dei contesti. Le ragazze dei Dionisi sposano totalmente questa filosofia di pensiero: si sono infatti attribuite una classificazione, ma che è necessariamente valida solo in un hic et nunc.

La comunicazione

Dal 2006 la compagnia fa uso di un sito per una comunicazione più rapida, contemporanea e ramificata col suo pubblico, attuale e potenziale. Il sito è redatto quotidianamente e si prefigge di essere non solo luogo dell'informazione sulle attività di compagnia, ma anche crocevia di scambi culturali sul teatro e sulla cultura del nostro paese.

La compagnia ha avviato uno studio sulla storia del quartiere Musocco. Al termine della ricerca, che sarà pubblicata sul sito della compagnia, verrà allestita una mostra permanente pubblicizzata in ambito locale nella sede della compagnia.

La campagna comunicativa di maggior successo è stata per *Opera Notte*, frutto di una certa crescita professionale, e soprattutto perché era sentita un po' più delle altre.

8. TEATRO CARGO (Genova)

di Alessia Bocconi, Carlotta Brindani, Margherita Lanzi, Valentina Palange, Beatrice Piazza, Eros Rodighiero

Storia

Il Teatro Cargo viene fondato da Laura Sicignano, Laura Benzi e Mariagrazia Bisio nel 1994. Inizialmente non vi erano attori fissi, la compagnia produceva un solo spettacolo all'anno e le tre fondatrici non riuscivano a dedicarsi completamente al progetto, in quanto impegnate in altri teatri (Teatro Stabile di Genova e Teatro della Tosse). Dal '94 al '99 si denota un ricambio di presenza operativa e la compagnia, ancora non stabile, si autofinanzia per le varie tournées. Inizia anche a percepire i primi contributi da parte degli Enti locali.

La grande svolta avviene nel 1999 anno in cui si attua la scelta radicale di dedicarsi completamente alla compagnia Cargo. Il gruppo cambia fisionomia grazie anche all'acquisizione di nuove personalità quali Maurizio Sguotti, Marco Pasquinucci, Riccardo Croci ed Enzo Monteverde, figure fondamentali per l'organizzazione e la stabilità dello staff. Nello stesso anno la compagnia è riconosciuta dal Ministero per i Beni e le Attività culturali grazie all'inserimento nell'articolo 17 - comma 2: "Imprese di produzione" nel campo della sperimentazione. Nel 2001 viene selezionata dall'Eta come unica realtà in Liguria per uno stage di organizzazione, finalizzato al conseguimento di fondi europei, intitolato "Laboratorio di sviluppo e potenziamento di imprese teatrali". Solamente nel 2002 riceve dal Comune l'offerta di gestire uno spazio nel quartiere Voltri, alla periferia di Genova. Non essendo propriamente teatrale, lo spazio è stato totalmente ristrutturato dagli stessi componenti dell'associazione grazie al contributo degli Enti locali. Inizialmente si trattava di uno spazio inadeguato alla produzione di spettacoli; infatti lo spazio scenico risultava troppo ristretto, erano assenti le quinte, le americane, il fondale e la regia tecnica, e l'intera struttura andava ripristinata. Attualmente il teatro è stato dotato di tutti i requisiti tecnici necessari.

Oltre a operare nel campo dell'innovazione, il Teatro Cargo si occupa da poco tempo anche di teatro per l'infanzia (dove fin da subito ha riscosso ottimi risultati), dell'organizzazione di laboratori e collabora con scuole e altri enti, accademie di danza, musica, mostre e arti visive in genere.

L'obiettivo principale rimane quello di valorizzare talenti nuovi e dare spazio a compagnie emergenti.

Organizzazione e struttura dell'associazione ed economia del teatro

Laura Sicignano: socia-fondatrice, direttrice artistica e regista. Laureata in storia del teatro all'Università Cattolica di Milano. Ha una formazione prevalentemente letteraria, legata a studi umanistici. Ha organizzato tournée per Carlo Cecchi, Roberto De Simone, Teatro dell'Archivolta di Genova e altri con l'agenzia teatrale Qp. È stata assistente alla regia di Santagata e Morganti, Elio De Capitani, Federico Tiezzi, Tonino Conte. Ha lavorato molti anni al Teatro Stabile di Genova, dove ha svolto i ruoli di marketing, relazioni esterne e attività culturali.

Maurizio Sguotti: socio, vicedirettore, attore; svolge inoltre incarichi organizzativi. Diplomato alla scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, ha lavorato con Egisto Marcucci, Marco Sciacaluga, Walter Pagliaro, Giorgio Gallione, Tonino Conte, Nikita Michalkov.

Marco Pasquinucci: socio, attore; svolge inoltre incarichi organizzativi; si occupa dei laboratori con le scuole medie e superiori, con l'esito finale di uno spettacolo. Diplomato alla scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova. In teatro ha lavorato, tra gli altri, con Alfredo Arias e Tonino Conte.

Riccardo Croci: socio, attore; svolge inoltre incarichi organizzativi. Ha frequentato la scuola di recitazione Teatro di Campopisano (Genova). In teatro ha lavorato con Mimmo Chianese, Vito Molinari, Daniela Ardini, Mario Jorio.

Enzo Monteverde: musicista e light designer.

Chiara Capini: svolge il lavoro d'amministrazione e ufficio stampa. Laureanda in Storia del Teatro e dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere di Genova; dal 1999 si occupa d'organizzazione, promozione e ufficio stampa d'eventi culturali. Ha collaborato con Luna Rossa Cinematografica, Palomar e Lambda Film per le realizzazioni di diversi documentari d'attualità.

Laura Benzi: scenografa, tra i soci fondatori, ma collabora saltuariamente con l'associazione. Diplomata alla Scuola di Scenografia di Emanuele Luzzati, ha seguito seminari di Josef Svoboda. Ha lavorato al Teatro Stabile di Genova come direttrice di scena per Benno Besson e Vittorio Franceschi. Firma scene, costumi e in alcuni casi le luci per gli Stabili di Genova, Roma, Bolzano e per il Teatro della Tosse. Tiene lezioni di scenografia al Master in Architettura per lo Spettacolo della Facoltà d'Architettura di Genova e al Dams d'Imperia. È socia fondatrice del movimento cinematografico "Effetto Notte".

Mariagrazia Bisio: costumista, tra i soci fondatori, ma collabora saltuariamente con l'associazione. Assistente costumista al Teatro della Tosse e al Teatro Stabile di Genova.

Dal 1999 il Teatro Cargo è una compagnia sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Inoltre è sovvenzionato dal Comune di Genova, dalle quattro Province liguri e dalla Regione Liguria. Opera in collaborazione con la Circoscrizione VII Ponente. Gli sponsor sono la Compagnia di San Paolo e la Fondazione Carige.

Attività

All'interno della compagnia c'è un forte senso di collaborazione. I testi scritti da Laura Sicignano sono creati appositamente per il Teatro Cargo, e l'idea viene discussa collettivamente. I testi di altri sono usati come pretesto da tradire liberamente, attraverso nuovi approcci interpretativi.

Tra le iniziative di minor successo è lo spettacolo *Frankenstein Baraus! Gran Varietà*, su cui l'intera compagnia aveva riposto grandi aspettative, ma alla fine disattese, probabilmente per l'incomprensione del pubblico. Si tratta di uno spettacolo considerato *trash*, incongruo, sovraccarico... ma la critica lo definisce brillante e intelligente, forse non alla portata di un pubblico poco abituato ad andare a teatro.

Tra le iniziative di maggior successo è il progetto per la memoria *Partenze*. Il progetto è stato realizzato con il sostegno di: Comitato Genova 2004, Porto Petroli, Autorità portuale di Genova, Fondazione Carige, col Patrocinio del Ministero per gli Italiani nel Mondo; e con la consulenza storica dell'Archivio di Scrittura popolare dell'Università di Genova. Alessandra Vannucci (coautrice del testo con Laura Sicignano) è andata alla ricerca delle tracce lasciate dagli emigranti di inizio secolo partiti da Genova verso nuovi paesi dove cercare fortuna, ha raccolto lettere, diari, ricordi tramandati di nonno in nipote visitando archivi e biblioteche, ma anche facendosi raccontare dalla gente le loro storie dello zio d'America. Le navi sono scuole di vita, il viaggio è rito di passaggio per entrare nella vita adulta.

Il pubblico partiva al tramonto con il battello dall'Expò, al Porto Antico, o da Pegli, quartiere di periferia vicino a Voltri. Poi sbarcava sul pontone gigante che ospitava la gru maestrale (protetta dalle Belle Arti e quindi di difficile utilizzo) alta 84 metri: all'orizzonte il mare di Genova. Il pubblico viaggiava insieme agli attori, ciascuno con la propria valigia. Gli spettatori si trovavano a stretto contatto con gli attori, per rivivere l'eco di tante storie, in una collocazione inusuale, in un percorso suggestivo e poetico. Passato e futuro si saldano in questo viaggio nella memoria che traghetta verso un'immagine di Genova città moderna e industriale, ma carica di fascino e leggende.

La comunicazione

La comunicazione riveste un ruolo di primaria importanza. Solitamente per pubblicizzare gli spettacoli la compagnia usufruisce molto della stampa attraverso comunicati a livello locale, per il quotidiano "Il Secolo XIX" e altri quotidiani liguri, le televisioni locali, e la radio con interviste e spazi pubblicitari.

Ben organizzato e di facile consultazione è il sito internet (www.teatrocargo.it), nel quale si possono trovare diverse informazioni sia sul piano tecnico che artistico.

Una grossa difficoltà per la comunicazione è la posizione periferica del teatro. D'altra parte questa ubicazione permette di non avere una forte concorrenza con altri teatri, essendo l'unico spazio teatrale del quartiere Voltri. Infatti il rapporto con strutture genovesi più grandi è di collaborazione e non di ostacolo. Ad esempio *Mercenari S.p.a.*, l'ultimo spettacolo in produzione, ha debuttato presso il Teatro Stabile di Genova. Altro esempio è l'iniziativa in associazione alla mostra *Tempi Moderni* che si tiene attualmente a Genova: comprando il biglietto della mostra si ha una riduzione per uno spettacolo del Cargo e viceversa.

Gli strumenti informativi gestiti direttamente dal teatro atti a divulgare la rassegna della stagione sono la brochure, il calendario, volantini e manifesti di promozione dei singoli spettacoli e varie iniziative. Purtroppo il budget destinato a questo settore è molto limitato. Inoltre si lamenta una sempre minore attenzione dedicata allo spazio culturale sulle pagine dei giornali, spesso ridotto a poche righe; è un problema molto diffuso che colpisce tutto il mondo artistico.

La campagna pubblicitaria di maggior successo è stata quella dello spettacolo *Partenze* del 2004 e si prevede altrettanta affluenza con la rassegna dei comici di *Zelig*, che è in programma prossimamente.

Obiettivo fondamentale del Teatro Cargo è quello di sfatare l'accezione del teatro inteso come "tempio sacro", cioè destinato a essere frequentato solo da un settore di pubblico colto. Invece si intende promuovere un teatro "quotidiano", rivolto a ogni tipo di persona e classe sociale. Per far ciò, i membri del teatro hanno ritenuto opportuno organizzare dei buffet in occasione delle serate, durante i quali è possibile avere un rapporto più confidenziale e intimo con lo spettatore e nel quale poter discutere apertamente sugli spettacoli programmati.

Cargo, e l'idea viene discussa assieme. I testi di altri sono usati come pretesto da tradire senza sensi di colpa, adulta.

Il pubblico partiva al tramonto con il battello dall'Expò, al Porto Antico, o da Pegli, quartiere di periferia vicino Voltri. Poi sbarcava sul pontone gigante che ospitava la gru maestrale (protetta dalle Belle Arti e quindi di difficile utilizzo) alta 84 metri: all'orizzonte il mare di Genova. Il pubblico viaggiava insieme agli attori, ciascuno con la propria valigia. Gli spettatori si trovavano a stretto contatto con gli attori, per rivivere l'eco di tante storie, in una collocazione inusuale, in un percorso suggestivo e poetico. Passato e futuro si saldano in questo viaggio nella memoria che traghetta verso un'immagine di Genova città moderna e industriale, ma carica di fascino e leggende.

9. COMPAGNIA TEATRALE BABBALUCK (Napoli)

di Daniela Assenzo, Luisa Avallone, Irene Cinti, Giovanna Grosso, Ludovico Renna

La storia

Nel 1997 Sergio Longobardi e Emanuele Valenti, due clown provenienti dal “teatro di strada e di ricerca” napoletano, si incontrano e cominciano a creare spettacoli teatrali con la collaborazione di una costumista, Daniela Salernitano. I due clown si chiamano “Mammaluck” e “Babbason”: incrociando questi 2 pseudonimi nasce la voglia di fare teatro in un modo che è stato spesso lontano dalle pratiche teatrali convenzionali, cercando attraverso il riso e la comicità di portare tra la gente emozioni forti, proponendo l’esperienza teatrale anche a quelle persone che per cultura e tendenze preferiscono rivolgersi ad altre forme di intrattenimento.

Il nome della compagnia non preannuncia nulla. È solo il tentativo di portare in scena la creatività e la spinta artistica di questi due attori che, di volta in volta, creano il loro percorso lasciandosi suggestionare dalle persone che incontrano e dalle storie che incrociano.

Il primo spettacolo si intitola *Babbaluck, Grand Seigneur*, nato dalla collaborazione con diversi attori ma anche con musicisti, liberi pensatori, pittori e giocolieri: personaggi stravolti che dialogano con le macerie di quel grande circo chiamato vita; l’unico aiuto non può che essere quel sorriso che solo un clown riesce a donare. Si tratta di uno spettacolo di strada ispirato al romanzo *Il sorriso ai piedi della scala* di Henry Miller. Comincia l’avventura della compagnia all’interno dei maggiori festival di teatro di strada.

Segue *Core* (1999) e arriva il primo riconoscimento con la segnalazione al Premio Scenario. Il progetto si dirama all’interno della cultura popolare e letteraria partenopea per arrivare ad affondare le proprie radici nell’arte visiva. È l’incontro di molte anime, un’azione teatrale fatta di ribaltamenti, numeri di giocolieri, citazioni eduardiane, numeri d’avanspettacolo e spinte cabarettistiche. *Core* racconta il tempo, lo deride e lo azzera davanti agli spettatori resi ridicoli e illusi.

Natale in casa Babbaluck (2000) è un viaggio sperimentale all’interno dell’opera di Eduardo De Filippo, presentato per la prima al Festival di Santarcangelo dei Teatri (che lo coproduce); una versione clownesca di *Natale in casa Cupiello*, che propone di rivitalizzare il teatro di Eduardo attraverso il cabaret, il varietà e il teatro di strada. La Napoli di Eduardo è ancora viva e presente e i Babbaluck sperimentano un percorso drammaturgico che attraversa l’opera di De Filippo per aprire una questione sul mondo che viviamo, sui nostri modi di fare, di guardare, di rapportarci agli altri, su cosa odiamo, cosa amiamo.

Collezione (2002) è ispirato alla fantascienza, porta l’atmosfera di una festa silenziosa, di un luna park o di un antico rituale propiziatorio. È un progetto dove il vero protagonista è lo spettatore, senza limiti, né di tempo, né di spazio, pensato per essere ripetuto consecutivamente in uno spazio possibilmente oscurabile. Obiettivo del progetto: confondere gli spettatori (massimo 25 per volta) costretti a girovagare tra le strutture, e a riflettere sul proprio percorso sensoriale. Ogni tappa è autonoma e affidata solo all’inventiva degli attori, che si muovono tra l’offrire vino bianco e diffondere musica d’altri tempi, e alla collaborazione degli spettatori condotti, attraverso logiche vicine ai rituali primordiali, alla ricerca della coscienza dei propri sensi.

Italia Mia! Oratorio incivile per Pier Paolo Pasolini (2005): lo spettacolo è il punto d’arrivo di un percorso iniziato con il *Progetto Petrolio* ideato da Mario Martone per il Teatro Mercadante di Napoli. Con questo spettacolo la compagnia ha basato la scelta degli attori in sintonia con il pensiero pasoliniano, uscendo dal canone convenzionale di attore di ruolo, avvicinandosi alla concezione di attore-persona. Vengono evocati argomenti cari al poeta, che si esprimono attraverso semplici azioni sceniche che svolgono le loro tante e diverse nature. Protagonista indiscussa è la morte. Uno spettacolo saturo di commozione, di una poesia umile e popolare.

Economia

Nell’intervista che abbiamo realizzato, Sergio Longobardi ha parlato di quanto sia difficile fare teatro in Italia, del clientelismo e di un modo di fare teatro che o resta all’interno dello stile accademico, riproponendo i grandi classici, oppure si trova escluso, tagliato fuori da dinamiche che sembrano del tutto aziendali e non artistiche. Se è vero che il teatro, quello per eccellenza, ha bisogno del sostegno statale, è vero anche che questa esigenza è sentita ancora di più dal teatro d’innovazione, cioè quel teatro che cerca di creare nuove idee e nuovi modi di sentire. Ma forse le novità sono sempre nate in condizioni difficili. Nella precarietà si è sempre trovata la forza e l’energia necessarie per proporre realtà alternative e, soprattutto, senza vincoli e controlli imposti dal sistema statale, si riesce a trovare quella libertà senza la quale è impossibile creare una nuova visione del mondo e insieme una nuova modalità di relazione sociale.

Sergio Longobardi insiste sulla possibilità di fare teatro con chi non ha studiato, con persone che non hanno formazioni accademiche, ma con chi invece ha tanto da raccontare, con chi si trova faccia a faccia con la vita e ha qualcosa da insegnare. Altrimenti il teatro muore.

È sbagliato, per Babbaluck, finanziare solo i grandi dello spettacolo. La compagnia non ha mai voluto accedere ai fondi statali, perché sarebbero stati più i soldi da investire per potervi accedere che quelli che ne avrebbero ricevuti: “Un sistema molto simile alle aziende. Solo che il teatro, come l’arte in generale, non può essere trattato come

un'azienda. In Italia sono privilegiate le compagnie che presentano i classici o l'opera". Così, i Babbaluck preferiscono auto-finanziarsi. La loro sede, cioè la casa di Sergio, funge anche da *bed & breakfast*. Svariate sono le iniziative per raccogliere fondi privati e l'aiuto maggiore viene dalla vendita degli spettacoli. E proprio perché la vendita degli spettacoli è una delle scarse possibilità per ammortizzare i costi necessari a mantenere viva una compagnia, i cachet sono per forza di cose alti.

Gli attori non sono retribuiti, è una specie di lavoro volontario. Ma la spinta che li porta a fare teatro è la voglia di incontrarsi e raccontare ciò che sentono, non certo lo stipendio a fine mese. Per qualcuno potrebbe essere una perdita di tempo, per altri, pochi, è una ragione di vita.

Fortunatamente in altri paesi non funziona come in Italia: in Germania i fondi vengono destinati a singoli progetti ed è molto più facile accedervi. Per questo Sergio, in un progetto che lo vede da solo, ha preferito usufruire di questi fondi, allargando così anche il raggio d'azione della sua compagnia, e portando all'attenzione del Ministero dei Beni Culturali di Berlino il suo spettacolo: *Faust*, un progetto in cui il teatro è sentito come *unico luogo della Democrazia*.

Progetti

Dice ancora Sergio Longobardi: "L'ascolto dell'altro è il paradigma che guida l'azione scenica. Il regista interagisce sia con i suoi attori, che col suo pubblico, ideale e reale". La sua Napoli, quella che, come tutti i grandi artisti napoletani, da De Filippo a Totò, a Sergio non piace ostentare, lo ha marchiato a fondo, c'è in tutti i suoi lavori. "Il luogo in cui viviamo ci dà forma e Napoli è simile a una madre d'acciaio che partorisce suo figlio e lo abbandona alla vita senza difese. Il bambino crescerà e col tempo imparerà anche a renderle gratitudine perché in questo modo gli ha donato la forza e l'indipendenza per affrontare la follia della vita, che spesso la protezione non insegna. Napoli è una grande immagine di anarchia, all'interno della quale si trova la bellezza, lì dove riesce".

Con il progetto *Faust*, Sergio Longobardi vuole accostare i ragazzi delle periferie tedesche a quelli delle periferie napoletane per creare un confronto tra due spaccati di vita diversi, così distanti. Impensabile pensare che ci sia un nesso che collega questi due mondi. Eppure c'è un disagio che annebbia le menti di tutti quanti vivono con un minimo di coscienza la contemporaneità. Interessante indagare le similitudini tra i modi di reagire che legano i giovani di tutto il mondo. Un confronto ancora più interessante sarebbe stato con i ragazzi delle periferie francesi, i *casseurs* che rivendicano la loro identità, le loro radici africane affondate nella metropoli parigina.

La collaborazione col centro sociale Damm ha dato al gruppo la forza di vedere una realtà altra che attraverso la creatività riesce a raccontare una città difficile come Napoli, così bella e così ostile allo stesso tempo. Con i ragazzi del Damm la compagnia lavora senza porre obiettivi, un modo di fare teatro che chiede confronto e democrazia, allora questa arte diventa il luogo dell'incontro con l'altro e gli altri.

Il *Faust*, basato sull'opera di Goethe, vuole indagare la vita delle periferie urbane o meglio la vita di chi riesce ad attraversare i muri e gli ostacoli delle periferie, di chi scappa e di chi reagisce e anche di chi ci vive compiaciuto.

10. ISOLECOMPRESETEATRO (Firenze)

di Giovanna Filippozzi, Linda Francioni, Irene Giaccagliani, Margarita Godoulianova, Flaviano Ieronimo, Manuela Mancini, Anna Carla Pibia

La compagnia

IsoleCompreseTeatro viene fondato nel 1998 da Alessandro Fantechi (attore e regista) ed Elena Turchi (attrice, pedagogista teatrale e psicologa), ai quali si sono aggiunti poi Andrea Pagnes (attore e scrittore) e Laura Bucciarelli (aiuto regia, scrittrice testi, attrice). IsoleComprese si caratterizza sin da subito per l'attenzione a un preciso ambito di ricerca, le categorie più svantaggiate, avvalendosi di risorse umane spesso anche non-attoriali: giovani a rischio, disabili, ex tossicodipendenti e senza fissa dimora. Per questo motivo è difficile mantenere una stabilità dei componenti, infatti l'organico è in continuo rinnovamento.

All'inizio il lavoro della compagnia era orientato solo verso i ragazzi delle comunità di ex tossicodipendenti, mentre con il tempo il campo si è allargato anche verso altri tipi di disagi sociali, fino a diventare una compagnia mista.

Anche il nome IsoleComprese sembra voler sottolineare la volontà di integrare questa categoria di persone che vivono ai margini della società. Queste persone sono come isole immerse in una realtà particolare, che apparentemente non hanno nulla a che fare con il teatro. Si cerca di dar voce a chi ha difficoltà a esprimersi, è un lavoro molto difficile anche perché a volte queste persone hanno degli handicap. Durante l'intervista, Fantechi ci ha raccontato la difficile esperienza di una ragazza, senza mani e senza piedi, costretta a vivere in una carrozzina, e che comunque riusciva solo con i suoi occhi a regalare al pubblico delle splendide emozioni, nelle vesti di una damigella vestita di bianco, nello

spettacolo *Revolution*.

La compagnia abbraccia un settore che spazia dall'arte alla terapia. La stessa Elena Turchi ha una formazione psicoterapeutica da una parte e teatrale dall'altra, infatti la sua preparazione ha sviluppato una tecnica di lavoro di gruppo che permette a tutti di relazionarsi nel modo più naturale possibile, senza far emergere i disagi di nessuno, nell'interesse primario di creare un unico corpo mosso dalla mente di tutti. Il teatro porta sempre con sé qualcosa di terapeutico e costruttivo in cui tutti imparano da tutti.

Isole *Comprese* vuole fare un balzo in avanti, un passo che vuole essere di tipo artistico, far sentire qualcosa allo spettatore. In questo tipo di teatro il testo passa in secondo piano, sulla scena si riflettono frammenti di vita, condizioni di differenza, di sofferenza e di marginalità attraverso la ricerca creativa di linguaggi e forme. Occorre stimolare un confronto fra tutti coloro che operano nell'ambito della cultura teatrale, della scuola, del disagio, dell'esclusione sociale attraverso modalità espressive, teatrali e formative.

L'arte del teatro comporta un rischio. Il teatro dei carcerati, dei disabili psichici, dei tossicodipendenti costringe ad entrare in un territorio molto difficile e rischioso. C'è un'immediatezza, una spontaneità, una mancanza di mediazione della ragione nello sgorgare dell'energia emozionale, nell'approccio delle persone disabili al movimento, alla musica, allo spazio, al ritmo e al testo. Parole, suoni, gesti acquistano un vigore e una forza particolari. Un "rischio" anche per lo spettatore che vede ciò che non si aspetta di vedere e sente ciò che non si aspetta di sentire.

Appartenendo a un'area di sperimentazione, il pubblico interessato è ridotto, infatti è composto prevalentemente da amici e famigliari, che seguono con ammirazione e costanza gli spettacoli. Il discorso del teatro sociale, punta l'accento non tanto sul testo quanto sul percorso di questi attori, che diventa espressione di un'energia comunitaria molto intensa. Si crea così un teatro-famiglia, con modi di produzione diversi che portano i ragazzi a trovare un'occupazione (anche se spesso non retribuita) e un tipo di vita comunitario dove i provini non sono necessari, perché la selezione avviene in modo naturale tra i partecipanti più motivati dei laboratori.

La compagnia esordisce sul palcoscenico nel 1999 con lo spettacolo *Bunker Opera* (regia di Alessandro Fantechi) e vince il Premio del Pubblico al Carrara Festival 2000 come migliore opera teatrale e il Premio dei Critici alla Pergola di Firenze.

Bunker Opera è un discorso sulla violenza, sulla brutalità e sulla guerra: si parte, non a caso, dal parlare della guerra più giustificabile e "giusta" in assoluto, quella contro la barbarie nazista, per parlare con chiarezza dell'ingiustizia di tutti i conflitti. Che sono sempre uguali, anche se fatti con bombe intelligenti, destinati a rivelare nell'uomo il peggio di crudeltà, insensibilità e indifferenza. E intanto si mostra – nei gerarchi nazisti chiusi nel bunker della Cancelleria di Berlino – il massimo di gratuità e di criminale espressione del fenomeno-guerra e del male medesimo. Ma anche della stupidità umana, che spesso confina ambiguamente con il delitto. E così, dai lamenti strazianti del campo di concentramento si passa all'assolo grottesco di una Eva Braun che si identifica con Valeria Marini. E che sta nel bunker accanto al suo Adolf Hitler.

Il laboratorio teatrale

*La sensibilità per un attore consiste
nell'essere in costante contatto con tutto il corpo.
(Peter Brook *La porta aperta*)*

Il laboratorio è il luogo extra-ordinario di organizzazione non terapeutica dove "avvengono delle cose strane" che hanno a che fare con l'energia, il mistero, l'interiorità. Nel laboratorio si lavora sullo stato dell'essere, che dà le coordinate della relazione. Il ruolo del conduttore è di impedire e favorire lo sviluppo di emozioni, e la presa in carico di responsabilità del sé. Non si tratta di somministrare esercizi, ma di aiutare a intravedere una opportunità di relazione con l'altro. Il corpo è un territorio inesplorato di scoperta. La scommessa, il rischio, il mistero, sono leit-motiv centrali del laboratorio. Si lavora sul ritmo, sull'energia, sulla materia, si vuole stabilire l'unità corpo/mente. Nel corso del laboratorio è possibile sperimentare le sensazioni che il proprio corpo prova nello spazio attraverso il movimento creativo.

Una prima fase è costituita dalla conoscenza e dall'identificazione dei componenti del gruppo, nonché del gruppo come unità, attraverso il lavoro sul corpo e le improvvisazioni. Si osserva la nascita quindi di un gruppo di lavoro affiatato, costituito da utenti, operatori, conduttori.

Progetti di laboratorio:

- *Progetto Risvegli*: ricerca e acquisizione di una consapevolezza del corpo e della psiche attraverso un laboratorio teatrale che vuole risvegliare la creatività dell'individuo come atto propositivo e autonomo. Il lavoro dell'attore è un percorso di trasformazione e di autosviluppo. Le tecniche dell'attore sono strumenti preziosi per chi è alla ricerca di una possibilità di espressione o per chi tenta di ricostruire un canale di comunicazione.

- *Progetto Csp (Centro di Solidarietà di Prato)*: attività psicocorporee ed espressive con valenza terapeutica riabilitativa, attraverso tecniche del teatro sociale, rivolta a ospiti della comunità terapeutica e operatori del settore sociale.

- *Alla ricerca del proprio clown*: introduzione al mondo del clown teatrale, con giochi, tecniche,

esperienze. Il lavoro pone la persona di fronte a se stessa e a gli altri, porta a riflettere sul proprio modo di essere, sulle proprie potenzialità espressive stimolando a liberarsi dalle paure.

L'associazione

L'Associazione Teatro 334 è l'organismo cui fa capo la compagnia di Isole *Comprese* Teatro. È presente nella lista regionale delle associazioni di promozione sociale. Secondo la legge del 2000 sono definite "associazioni di promozione sociale" tutte le associazioni, comprese quelle non riconosciute, i movimenti e i gruppi costituiti al fine di svolgere attività di utilità sociale a favore di associati o di terzi, senza fine di lucro

Le attività dell'Associazione Teatro 334 consistono nella direzione, nella produzione e nella vendita di spettacoli teatrali su territorio nazionale ed estero, nel sostegno a soggetti svantaggiati e disagiati dato attraverso l'attività teatrale, nell'organizzazione di laboratori teatrali, stage di formazione per attori, teatroterapia presso enti e istituzioni pubbliche e private, rassegne teatrali.

L'associazione è sostenuta da Comune di Firenze, Regione Toscana, diversi Quartieri, Provincia di Firenze, Comune di Prato, Asl 10 Firenze, ma non dal Ministero. Oltre ai contributi di questi enti, l'associazione per sostenersi utilizza i proventi degli spettacoli: il 30% degli incassi va al teatro che li ospita e il 70% al gruppo (comprese le spese).

La compagnia è stata ospitata in numerosi teatri e festival, tra cui il Teatro Metastasio di Prato, Volterra Teatro (della cui collaborazione sono molto orgogliosi), Theatropolis Festival di Torino, Enzimi di Roma, ScenaPrima di Milano, Teatro della Pergola di Firenze, Differenti Sensazioni di Biella... Nel maggio 2006 ha rappresentato l'Italia al secondo Worldwide Theater Festival *Madness and Arts* di Münster, con lo spettacolo *Corpo I Prologo*.

La critica e la pubblicità

Il rapporto con la critica teatrale, secondo la compagnia, non è dei migliori: i giornalisti sono spesso alla ricerca del "fenomeno", tendono a mettere in evidenza l'aspetto della malattia tralasciando quello artistico, in qualche modo hanno difficoltà a confrontarsi con le diversità.

Oggi la critica teatrale è stata quasi eliminata, si trascurano recensioni di spettacoli molto interessanti, difficili da descrivere, e per comodità si ripiega sul silenzio.

Un altro ostacolo grande che incontra oggi chi vuole fare teatro è senza dubbio la politica, c'è ignoranza da parte di chi dovrebbe interessarsi al lavoro teatrale e all'organizzazione del sistema sociale.

La compagnia si pubblicizza tramite radio, manifesti, giornali e internet, ma quella più importante si conquista tramite l'esperienza e i premi ricevuti.

11. ASS. NEON - TEATRO SCALO DITTAINO (Catania)

di Valentina Bontà, Chiara Bruno, Letizia Frosi, Martina Minissale,
Maria Morello, Valentina Scentoni

La struttura organizzativa

Il nostro è un teatro che ha radici nella poesia, non soltanto come immagine scenica, ma anche come parola detta. Quando il gruppo, sia di artisti professionisti che non, è in scena esprime poesia. L'essere umano come poesia è il lavoro definitivo e ultimo del nostro pensare al teatro.
(dal sito www.artneon.it)

Dopo avere maturato varie esperienze di ricerca nel campo poetico e teatrale a partire dal 1983, Monica Felloni e Piero Ristagno fondano nel gennaio 1989, insieme a Ninni Gravagna, l'Associazione Culturale Neon e la Compagnia del Teatro Scalo Dittaino a Catania. L'associazione svolge attività nel campo sociale: con i ragazzi nelle scuole, gli insegnanti, gli ospiti delle comunità, i ragazzi down, i non udenti, gli extracomunitari, i bambini; nel loro lavoro teatrale si riflette la continua scoperta del valore poetico presente nella quotidianità. Questo straordinario lavoro è la proposta che lanciano nel mondo, sottolineando che non si tratta di un teatro di ricerca, ma di "un teatro di scoperta".

Durante i laboratori proposti dall'associazione il teatro diviene una delle forme del sentimento, unito alla poesia, luogo delle emozioni più autentiche, della parola del cuore. Teatro e poesia sono manifestazioni l'uno dell'altra, entrambi luoghi del fenomeno della parola-gesto e del pensiero-parola. Il teatro di poesia è questo, lo spazio terapeutico,

dove il proprio corpo e la propria voce insieme fanno la misticità dell'essere che nello spazio del teatro si racconta.

In base alle necessità di un gruppo di persone con differenti professionalità si è costituita, mediante atto notarile, l'Associazione Culturale Neon, scelta dettata dal fatto che un'associazione è molto più facile da gestire anche nel caso di sua chiusura e per i minori costi fiscali. Il gruppo teatrale è istituzionalmente composto da attori, registi e coreografi, ruoli che in realtà risultano interscambiabili durante i vari processi lavorativi.

Inizialmente il gruppo promotore era composto da Monica Felloni e Piero Ristagno, presto seguiti da Ninni Gravagna con funzione amministrativa. Col passare degli anni si sono aggiunti al gruppo Giuseppe Calcagno entrato a diciassette anni, Rocco Panetta all'età di ventuno e infine Greta Borzi a diciott'anni, che si sono proposti autonomamente dopo aver seguito alcuni laboratori per formazione d'attore nelle scuole. Entrati giovanissimi si dedicano all'attività teatrale a tempo pieno e non hanno altre occupazioni, come il resto dei componenti della compagnia.

L'associazione riceve sovvenzioni a livello regionale, provinciale e comunale per le attività svolte, ma principalmente lavora a progetto. I progetti sono proposti direttamente agli enti interessati o vengono richiesti da associazioni o enti che già conoscono il loro tipo di lavoro. Con le strutture pubbliche hanno rapporti, come afferma Piero Ristagno, "di lotta continua".

Per ciascun progetto si parte da un budget minimo di 5.000 euro fino ad arrivare a un massimo (escluse sovvenzioni esterne) di 9.000 euro. Nel caso di laboratori teatrali presso scuole o enti, i costi non sono particolarmente alti, mentre per le rassegne e i festival i costi salgono notevolmente fino a coprire circa i 2/3 dell'importo totale del progetto. Il bilancio annuale dell'associazione è di circa 120/160 mila euro.

"I nostri interlocutori sono quelli che mancano, sono senza dubbio gli altri gruppi teatrali con i quali si lavora e ci si confronta e il pubblico che partecipa attivamente perché educato a guardare in quanto inserito direttamente in questa realtà sociale (essendo amici/parenti o operatori del settore)", dicono.

Gli spettacoli sono seguiti a seconda degli orari da vari tipi di pubblico, più generico la sera e dalle scuole la mattina; inoltre possono contare su un numero di affezionati di circa mille persone.

L'attività

Tutte le iniziative ai loro occhi hanno riscontrato il medesimo successo e si ritengono soddisfatti perché lavorando con persone disabili (ragazzi portatori di handicap, non vedenti, sordomuti, ecc.), nelle scuole, durante i corsi d'aggiornamento per insegnanti dalle scuole elementari all'Università, riescono a entrare nel tessuto sociale.

Lo spettacolo è visto come una continua crescita, il risultato di un lavoro teatrale a tutto tondo e considerato non solo come strumento terapeutico. La crescita parte durante il laboratorio, si consolida nello spettacolo e raggiunge l'apice nel confronto con il pubblico, per poi continuare all'esterno, differente e viva all'interno di ognuno, ulteriore spinta in avanti per il futuro.

Gli spettacoli realizzati sono: *Cori Curreri, I Canti di Leopardi, Terradaranci, Serata d'onore, Medea, Bar New York, Il Re muore, Filottete, Studi sull'Amleto, Il Sogno del Marinaio, Il malato immaginario, I siciliani, La caduta della luna, Chissà se i pesci piangono, La Torre di Babele, Quello che le balene pensano degli uomini, Canto della terra che gira, La ruota del pavone, Nudiecrudi, Risonanze, A proposito delle farfalle, Le regioni dell'aria, Passaggio d'ali.*

Come si legge nel suo sito, "da anni l'Associazione Neon svolge un'intensa attività laboratoriale, volta sempre alla 'scoperta' nel teatro-poesia, con persone socialmente definite portatori di handicap, o disabili, o diversamente abili, per noi ospiti di comunità terapeutiche, ragazzi down, non udenti, persone in carrozzina...". Dal 1988 sono stati effettuati infatti numerosi laboratori a Catania, Acireale e Piazza Armerina. Nonostante ci sia una sede legale per l'associazione (Vico Di Stefano, 4 - 95027 S. Gregorio di Catania - Catania), Piero afferma: "A Catania non abbiamo uno spazio di riferimento, ma i nostri spettacoli e laboratori si adattano ai luoghi ai quali sono destinati, a seconda delle associazioni per cui lavoriamo".

Inoltre l'associazione partecipa a convegni e seminari sui temi legati al teatro e alle diversità: "Il confronto con gli addetti ai lavori dei campi che ci troviamo ad incrociare è per noi importante, e lo scambio, fino ad ora, proficuo" (dal sito www.artneon.it).

Le fasi e le procedure del lavoro propedeutico agli spettacoli svolto nei laboratori realizzati da Neon sono essenzialmente quelle che provengono dal teatro di ricerca, cioè il gioco di muoversi nello spazio, il ritmo, l'ascolto, il movimento, le cose solite e concrete; anche il linguaggio non verbale e la presenza scenica sono parti fondamentali del loro lavoro. È importante sottolineare che non fanno training dell'attore, ma si basano sull'improvvisazione che si consolida durante l'attività di laboratorio: "c'è sempre una direzione da prendere, un percorso da seguire – dice Monica Felloni – poi sei tu a stabilire quale di queste vie percorrere".

Al centro del loro lavoro vi è sempre il testo, per lo più poetico, a cui aggiungono altro materiale da loro creato e dal quale colgono le massime espressioni e intuizioni. A volte collaborano con persone che scrivono i testi per loro. La regia, dice Monica, "è dare vita alle visioni, a ciò che vogliamo scoprire, a ciò che è dentro di me e voglio esplorare, a ciò che sentiamo, a quello che ci dà paura". La figura del regista è formalmente associata a Monica Felloni, ma la scelta

vera e propria avviene dopo un confronto di gruppo.

Sebbene le luci e la fonica abbiano un ruolo indispensabile, l'associazione si appoggia per questi servizi a del personale esterno che li segue da tre anni sia per gli spettacoli che per le prove. Affittano l'attrezzatura ogni volta che devono realizzare uno spettacolo. Ultimamente stanno creando dei lavori con i video. "È un'altra apertura al mondo delle immagini – afferma Monica – un video che può stare nel teatro". Ciò che lega tutti questi elementi, comunque, è sempre la poesia.

Per quanto riguarda la scenografia, viene usata una scena essenziale: non scenografie di rappresentazione, ma oggetti, elementi naturali, cose necessarie come tessuti, corde, scale. Ogni replica è una cosa a sé, dove può succedere qualcosa di nuovo e sconvolgente. Collaborano anche con musicisti che creano la musica per i loro spettacoli, specialmente jazz. I loro progetti nascono dalla curiosità, e dal desiderio interiore.

Per Piero Ristagno i punti di riferimento professionale sono stati molti, ma principalmente vede quale suo maestro di poesia Roberto Roversi, che l'ha invitato a partecipare dall'interno alla vicenda teatrale. Durante questo incontro conobbe anche Mario Chiappuzzo, Mario Parri e Monica Felloni che stavano preparando un lavoro a Bologna al quale lui decise di far parte.

Monica Felloni vede come fondamentale l'incontro con Peter Brook e la visione dei suoi spettacoli, nonostante l'esperienza del cinema per lei sia stata molto importante.

Entrambi sono grati a tutte le forme di "istruzione" dalle quali hanno potuto apprendere l'arte, quali i libri e i loro autori, di cui si sentono fautori e portavoce.

Insieme affermano: "Ogni incontro genera uno spazio e lì accade il nostro fare teatro, poesia, il luogo da cui partire alla scoperta..." definendosi così "Teatro di Scoperta".

La comunicazione

L'informazione e la comunicazione sono molto importanti per il lavoro svolto dall'associazione. Piero Ristagno afferma sorridendo che la sua occupazione principale è convincere. È lui che si propone agli enti e alle associazioni con i quali desiderano avviare progetti e laboratori, o viceversa. È sempre lui che parla al pubblico prima degli spettacoli, spiegando quello che la compagnia vuole comunicare col proprio lavoro, senza esporre ciò che avverrà durante la rappresentazione e invitando a un dialogo finale sulle loro impressioni. Sono consapevoli che alla fine dello spettacolo qualcuno andrà a complimentarsi per le emozioni che questo gli ha suscitato pur non avendolo capito.

Tutti i componenti si occupano del settore della comunicazione ritenendo fondamentale la cura di manifesti e locandine, anche se considerano il passaparola come canale privilegiato di promozione, come nel caso del festival di Piacenza al quale furono invitati dopo che una ragazza aveva preso una locandina di *Normali Metamorfosi* a Piazza Armerina. Fu proprio questa la campagna comunicativa di maggior successo, nonostante ritengano di non aver mai avuto insuccessi. Delle pubbliche relazioni si occupa in particolare Piero Ristagno. La percentuale del budget del progetto destinata a questo ambito è del 10-15%.

L'associazione può contare sulla collaborazione con stampa e televisioni locali, che a differenza della critica accolgono positivamente e con maggior fiducia i loro progetti. Ristagno ritiene che la critica teatrale sia "antidiluviana" e considera segno di forte apertura il lavoro che svolge oggi il Dams di Bologna, un lavoro lodevole in quanto teso a capire e rinnovare il linguaggio teatrale.

Le prospettive

Secondo Ristagno "c'è sicuramente una grande necessità di teatro" in Italia, infatti sono innumerevoli le attività laboratoriali svolte nelle scuole, le rassegne, ecc., a indicare che tutto il meccanismo teatrale funziona e trova riscontro nel pubblico: "ciò che non funziona – afferma sempre Ristagno – sono le istituzioni, gli spazi pubblici".

Come associazione non si aspettano nulla dalle istituzioni, la loro situazione potrà cambiare, come è già avvenuto, solo grazie al loro sforzo, e allo sforzo di un corso di laurea come il Dams di Bologna.

Sono molto fiduciosi nell'iniziativa offerta dal corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo che porta gli studenti a conoscere realtà come la loro: credono che questa rete di relazioni possa in un prossimo futuro creare le basi per cambiare e rinnovare dall'interno il teatro e le istituzioni teatrali.

Ristagno afferma soddisfatto salutandoci: "Questo è teatro... questa è una vicenda teatrale!".

12. COMPAGNIA VI-KAP (Bologna)

di Rosanna Di Franco, Fabiano Giorgio Gualdi, Raffaella Rotunno,
Giusy Umile, Matilde Tursi, Morea Velati

La storia

Fondata nel 1998 da Anna Albertarelli e da Catia dalla Muta, coreografe e performer fisiche, l'associazione Stamina nasce da un progetto ideato fin dal 1993 in cui gruppi eterogenei di danzatori, performer, video-maker-musicisti-dj-attori, disabili fisici, artisti visivi partecipano a vari progetti creativi, artistici, di formazione, didattici.

L'associazione si propone di essere una realtà culturale nel territorio bolognese, presente come fonte creatrice di idee, progetti, scambi multimediali, rassegne nel campo del teatro, danza, musica, arti visive e cinema. In particolare intende promuovere attività didattiche rivolte alle scuole, di ricerca, di informazione, e stages per sostenere e partecipare a progetti culturali.

Stamina è un'officina creativa dove nascono progetti attraverso un continuo interscambio semiologico di linguaggi artistici: la ricerca poetica e la sperimentazione formale al di là dei segni convenzionali della danza sono il fulcro da cui si sviluppa il lavoro creativo.

All'interno dell'associazione si sono attivate tre realtà artistiche :

- Compagnia Vi-Kap: Officina Integrata dello Spettacolo, Teatro Sociale; direttore artistico Anna Albertarelli e coordinatore scientifico Roberto Penzo.
- Compagnia Gohatto: video danza, installazioni visivo-sonore, interazioni tra coreografia e suono; sezione corpo Anna Albertarelli, sezione suono e video Roberto Passuti.
- Centro di Ricerca Coreografica: formazione e ricerca sulla coreografia e sulla composizione del movimento; fondato da Anna Albertarelli, Catia Dalla Muta e Fabrizio Favale (Compagnia Le Supplici).

L'incontro tra Anna Albertarelli e Roberto Penzo avviene nel 1998.

Anna Albertarelli è laureata al Dams di Bologna in Psicologia delle arti, con una tesi su *Danza-Contact-Spazio-Corpo-Emozione*. Nel suo percorso professionale ha attraversato lo studio delle arti marziali praticate a livello agonistico, così come la danza contemporanea. Dal 1987 si interessa alla tecnica della contact improvisation studiando a Berlino presso la Tanz Fabrik e frequenta corsi di danceability con Alito Alessi. In seguito sviluppa le sue ricerche espressive con Monica Francia e nel 1994 forma la compagnia Amadossalto composta da danzatori, musicisti, performer e video-maker. A proposito dei suoi modelli e riferimenti culturali, dice: "Le mie esperienze teatrali si sono formate nella scuola di Alessandra Galante Garrone; fondamentali sono stati per me i libri di teologia e la conoscenza di un grande artista: Jan Fabre".

Roberto Penzo è psicologo, psicoterapeuta, formatore e supervisore di gruppi terapeutici a mediazione corporea e consulente presso centri di formazione professionale in Italia e all'estero. Coordina gruppi sperimentali e corsi di formazione per operatori dell'area socio sanitaria, psicologi e volontari che lavorano con portatori di handicap finalizzato all'integrazione. Inoltre è attore e danzatore. Utilizza il teatro e la danza per il recupero di soggetti a rischio di devianza e borderline. Egli considera che per pensare e affrontare l'handicap nelle sue varie manifestazioni occorre non vederlo come limite, ma arrivare alla definizione della disabilità come risorsa; pertanto non pensarlo in termini prevalentemente o esclusivamente terapeutico-riabilitativi ma creare percorsi di crescita personale e dinamiche creative per tutti.

Da questo incontro tra Anna Albertarelli e Roberto Penzo, con storie professionali differenti, si forma il gruppo sperimentale di teatro-danza Vi-Kap, composto da sette attori abili e sei attori con disabilità.

Altri componenti del gruppo Vi-Kap sono Michele Morritti, Carlo Falciasacca, Marcello Camilli, Lucia Lella, attori diversamente abili; e Valentina Galvagni, promozione e ufficio stampa. A seconda delle produzioni collaborano altri attori e danzatori.

L'attività artistica e teatrale dei componenti del gruppo non è a tempo pieno.

L'iniziativa decolla attraverso un progetto sperimentale del Comune di Bologna, che sostiene le produzioni e le manifestazioni con contributi. La stessa Regione contribuisce all'attivazione dei corsi annuali integrati.

Lo sviluppo e la sensibilità rispetto alle problematiche dell'integrazione trovano spazio presso il Centro Universitario Sportivo Bolognese (Cusb), con un progetto di ricerca in grado di sviluppare ulteriori conoscenze attraverso il linguaggio espressivo corporeo e della danza. Questo progetto ha coinvolto, con risultati incoraggianti, altre realtà esistenti sul territorio nazionale.

Roberto Penzo asserisce che con le strutture pubbliche, rispetto alle proposte artistiche, esiste un rapporto di odio-amore. Amore perché è un progetto sperimentale, quindi innovativo, di odio in quanto portatore di rischi e paure per le persone che ne fanno parte.

La circuitazione del gruppo è a livello nazionale con richieste e collaborazioni anche all'estero. Lo spettacolo è rivolto a tutti.

L'associazione non ha una sede stabile, in quanto l'attività di laboratorio viene svolta presso l'Atc di Bologna, per i corsi e le conferenze presso l'Off-lin.e di Valentina Galvagni, il Tpo di Bologna, e l'Enaip provinciale.

L'attività

Le proposte sono mirate a interventi in campo sociale e pedagogico con percorsi finalizzati all'integrazione, al confronto, alla visibilità.

È con queste premesse che è stato attivato da diversi anni un Laboratorio permanente di tecniche di espressione corporea e teatro fisico.

Lo spazio nasce per sperimentare un particolare modello di integrazione, che ha due fondamentali funzioni:

1) dare impulso a un percorso dove vengono cercati i presupposti in cui abili e disabili si possano incontrare anche e attraverso il linguaggio del corpo

2) consentire l'incontro di generi differenti rispetto alla disabilità, utilizzando dinamiche di contatto e di relazione dove il corpo agito diventa pretesto per poter comunicare certe tematiche esistenziali.

La danza racchiude in sé non solo la musicalità, l'armonia e l'interpretazione, ma anche il gesto. Come è possibile per una persona disabile poterla praticare? Occorre acquisire la consapevolezza del proprio corpo che, dentro certi limiti, si muove nello spazio in sintonia con la musica.

L'obiettivo è quello di superare quelli che sono i suoi limiti fisici per trovare un luogo d'incontro, una condizione libera da preconcetti e tabù.

L'improvvisazione corporea utilizza le tecniche della contact improvisation e della danceability, discipline nate nei primi anni settanta dal lavoro di un gruppo di danzatori newyorkesi guidati da Steve Paxton.

Come metodologie di intervento vengono usate tecniche di espressione corporea, che sono fra le più idonee per articolare proposte che vedono protagonisti portatori di differenti abilità. L'improvvisazione attraverso il corpo, il gesto, la musica offrono, al disabile e non, situazioni di dialogo che gli permettono di sperimentare e mettersi in gioco su potenzialità corporee scarsamente esplorate nella quotidianità. Ciò è possibile attraverso la proposta di un'attività di movimento che impegni i partecipanti in canali di comunicazione differenti e permetta il raggiungimento di una "esperienza fisica" capace di esplorare la dimensione che fa riferimento all'immaginario e al simbolico.

L'uso di differenti linguaggi, insieme al potenziamento di capacità espressive e comportamentali, aiuta ad aprirsi a una iniziativa nutrita dalle esperienze dei partecipanti. È possibile affermare che attraverso il lavoro di gruppo e le sue dinamiche si aprono nuove prospettive per il raggiungimento di obiettivi condivisi da tutti.

Fondamentale è il training fisico e, attraverso l'uso del linguaggio del corpo, si lavora sull'improvvisazione.

Per quanto riguarda lo spazio scenico dice Anna Albertarelli: "non amo i teatri all'italiana, preferisco gli spazi alternativi come chiese sconsecrate, open-space; i nostri lavori sono più vicini all'happening. Circa l'impianto scenografico del nostro lavoro, anni fa era più barocco, ora è diventato essenziale, minimalista, come nell'ultimo lavoro *Il piede dell'elefante*."

Ecco l'elenco dei lavori realizzati da Vi-Kap.

Angeli è una rappresentazione performativa itinerante. Si è preso spunto dai quadri dell'iconografia dantesca (inferno), barocca, leggendario-favolistica (streghe, fate, visioni del piccolo popolo) e grottesca. Da questa rappresentazione è stata tratta la versione video presentata al Festival internazionale di video-teatro e video-danza Riccione Ttv 2000, e selezionata per il Festival di video-danza Dance on Screen 2000 di Londra.

La prima rappresentazione è avvenuta nel giugno 2001 presso l'Ite Teatro di San Lazzaro (Bologna). Altre rappresentazioni a Teatri di Vita, Bologna (all'interno del progetto europeo Contact'Art organizzato da Vi-Kap e sostenuto da Cultura 2000, con i partner europei CanDoCo di Londra, e Lpdmlh di Lisbona); Teatro Alighieri, Ravenna (Premio speciale per Rassegna nazionale di teatro Proscenio Aggettante); Statford Circus, Londra; Centro Cultural de Belem, Lisbona; Festival Danae, Spazio Expò, Milano; Les Arts de la Rue, Saarlouis Festival, Germania; Palazzo Minerva, Minerbio; Marano sul Panaro; Danza Urbana, Bologna; Tis Festival - Teatro di Interazioni Sociali, Teatro Due Mondi, Faenza.

Nel progetto attivato nelle città di Lisbona - Bologna - Londra, sono stati condotti seminari che hanno incrociato esperienze artistiche e professionali diverse, si sono confrontati nuovi linguaggi espressivi e si è studiato come poterli utilizzare per favorire la ricerca e l'incontro di mondi così distanti fra di loro.

L'esperienza con quelle realtà ha rafforzato nel gruppo Vi-Kap l'importanza della scelta intrapresa e il valore della sperimentazione per fare crescere nuove competenze e professionalità.

Nel 2001, Vi-Kap ha realizzato un secondo evento performativo, *Fallen in the fallen*, che ha debuttato al Tpo di Bologna. Lo spettacolo è stato il risultato conclusivo del percorso dell'ultimo anno di lavoro del "Laboratorio permanente di tecniche di espressione corporea e improvvisazione di teatro fisico per disabili e non", progetto triennale ideato e condotto da Roberto Penzo e da Anna Albertarelli. Dopo l'esperienza dell'anno precedente con *Angeli*, spettacolo performativo concentrato sul concetto di leggerezza e delicatezza, *Fallen in the Follen* mette questa volta al centro della scena il corpo, impegnato in movimenti e cadute che ribaltano l'idea tradizionale del danzatore-angelo. Riconoscendosi in fondo non molto diverso da chi si ha di fronte, ciascuno ha la possibilità di entrare in contatto con se stesso recuperando la residualità del gesto e del movimento reciproco. Il lavoro viene realizzato in coproduzione con il

Tpo, con il patrocinio dell'Assessorato alle Politiche Sociali della Regione Emilia-Romagna, del Cusb-centro studi e ricerca, del Dlf e dell'Atc.

Dice Anna Albertarelli: "Trovare, cercare e verificare come corpi diversi potessero interagire e conoscersi attraverso la danza contact-improvisation e il teatro fisico. La mia ricerca coreografica non è basata sul virtuosismo, ma sulla poetica, questo mi ha permesso di vedere i colori e le mille sfaccettature e potenzialità nascoste delle persone che ho incontrato".

L'ultimo evento performativo, nel 2005, è *Il piede dell'elefante*, ideazione e partiture fisiche di Anna Albertarelli, con musiche, suono e luci di Roberto Passuti: "Una visione duale dell'essere, una migrazione continua, un quadro semi-preistorico, da osservare come attraverso una teca di un museo pluridimensionale o come un documentario dove non esistono parole, ma solo un lento calarsi nei ritmi di altre specie".

Lo spettacolo di maggior successo è stato *Angeli*, che continua tuttora le repliche, seguito dal *Piede dell'elefante*.

Roberto Penzo dice: "Il successo del nostro lavoro lo misuriamo con la capacità di creare anche spiazzamenti nel pubblico dove le persone grazie a questi spettacoli possono conoscere mondi legati all'esclusione e all'emarginazione. Viceversa queste proposte artistiche danno risultati emotivamente fallimentari quando le reazioni sono esagerate. Occorre sviluppare una rete d'informazione e di incontri fra persone e mondi così lontani per arrivare a una conoscenza di saperi indispensabili per una migliore qualità del rapporto fra le persone. Manca la cultura dell'integrazione e chi lavora in campo artistico pertanto può essere accusato di manipolare proposte e iniziative con portatori di handicap, senza pensare che ciò può accadere anche ad attori abili, quando il regista attinge alle loro storie di vita ed entra nel loro vissuto personale. L'attore disabile con i limiti della sua corporeità incontra le proposte del gruppo e vi partecipa in quanto è capace di esprimere nel gesto coreografico tutta la sua sensibilità psichica e motoria. È il danzatore che porta in scena luci e ombre, la luce è la presenza fisica, il gesto, la parola quando questa può uscire. L'ombra rappresenta la condizione di esclusi, di persone a cui spesso volte è negato il diritto della creatività. Oggi abbiamo l'esigenza di essere conosciuti e avere non solo a livello personale, ma anche a livello artistico, uno spazio stabile per incontrarci e continuare il nostro lavoro".

Quindi una vetrina per mostrare la o le disabilità, una visibilità in grado di trasmettere all'esterno modelli di comportamento per una reale opportunità artistica.

Nel 2005 l'associazione organizza a Bologna un seminario di danza contemporanea integrata, tenuto da Beatrice Libonati, danzatrice storica del Tanztheater di Pina Bausch. Lo stesso è aperto a tutti con l'inserimento di attori danzatori abili e non, e operatori del settore. A chiusura del corso è seguita una conferenza di Claudio Meldolesi presso il Dams di Bologna.

Nel 2005 in collaborazione con l'Enaip di Bologna, è stato attivato il corso di socio-formazione *Formiamoci*, per operatori dello spettacolo. Il corso ha avuto come obiettivo quello di fornire ai partecipanti adeguate competenze teorico-pratiche per potere operare nell'ambito dello spettacolo. Attori, danzatori, drammaturghi, tecnici di palcoscenico hanno sviluppato le loro differenti abilità per interagire e lavorare condividendo le varie tappe di un progetto creativo.

Nell'aprile 2006, presso lo Spazio Reno di Calderara di Reno (Bologna), si è tenuta la dimostrazione finale del lavoro, dove abili e disabili hanno completato il loro percorso formativo e artistico.

La comunicazione

Per quanto riguarda la costruzione e la cura dell'immagine, "purtroppo a volte è trascurata e viene messa in secondo piano a causa della mancanza di finanziamenti" (Anna Albertarelli).

La promozione e l'organizzazione sono curate da Valentina Galvagni, così come gli spazi pubblicitari e la gestione del sito internet.

Le linee formali e concettuali della comunicazione sono curate da Anna Albertarelli per quanto riguarda il lato artistico, insieme a Roberto Passuti, e il lato scientifico da Roberto Penzo.

Circa l'informazione teatrale, sia Anna Albertarelli sia Roberto Penzo dicono che è scadente, deficitaria, e che occorre inserirsi a pieno titolo nei vari contesti istituzionali e stare dentro le cose onde evitare l'isolamento. Inoltre sarebbe importante fare conoscere il mondo della disabilità fin dai primi anni di scuola.

Dice Roberto Penzo: "Attraverso l'esperienza teatrale per molte persone disabili e non diventa possibile riabilitarsi socialmente, recuperando diritti e visibilità personale. Per riuscire a operare in questa realtà non è tanto importante essere attori e non ci si deve nemmeno inventare coreografi o danzatori, ma occorre formarsi una sensibilità al di fuori di qualsiasi strumentalizzazione e di partecipazione in grado di gestire la spontaneità, le reazioni, e le eventuali crisi delle persone che non devono essere lasciate a se stesse. Evitare dunque di mettere in scena l'handicap o altre forme di disagio con tentazioni amatoriali che inducono in chi le vede, a esprimersi spesso volte con bugie o falsi pietismi, ma chiavi di lettura critici al fine di incontrare sensibilità e autonomia di giudizio. Sapere cogliere il minimo segno e valorizzarlo, dargli dignità, far crescere nel tempo con strumenti e tecniche quella minima, fragile capacità di espressione. Chiediamo la visibilità per un processo e una scelta artistica e di formazione professionale; la sfida e la scommessa è di sperimentare le differenze".

13. TEATRO DELLE MARIONETTE DEGLI ACCETTELLA (Roma)

di Zoe Baldazzi, Dario Di Vito, Marilisa Gianello, Andrea Giorgetti,
Nicoletta Lupia, Carla Polleggioni, Graziano Ruggiero

La storia

Il Teatro delle Marionette degli Accettella nasce come un gioco domestico. Tra il 1943 e il 1947 Ennio, funzionario dell'Ina, e Maria Accettella iniziano a costruire giocattoli animati per i figli, Icaro, Bruno e Anna Maria. “Questa storia nasce nel corridoio di una casa medio-borghese [...] poi ci è sfuggita di mano, perché nessuno, all'inizio, pensava che sarebbe potuta diventare un mestiere, una professione, una vocazione e tutte queste cose insieme”, così parla Icaro Accettella, mentre sembra ci stia raccontando una fiaba.

E dalla casa al condominio, dal condominio al quartiere, dal quartiere alla parrocchia, come un sasso gettato in uno stagno, il “carretto”, fatto di figurine, lampadine e scene, va in trasferta e comincia ad avere successo negli spazi più disparati, fino ad arrivare, nel 1947-48, alla Sala del Dopolavoro della Corte dei Conti di via Pastrengo 1, dove la compagnia, chiamata La Fata Azzurra, rimarrà fino al 1962 cambiando successivamente la sua denominazione in Compagnia Lirica di Marionette “Piccole Maschere”. L'aggettivo “lirica” proviene da una novità: a Ennio e Maria si è aggiunto infatti Stefano, che suona il violoncello e compone musica.

Nel 1953 gli Accettella ricevono la prima sovvenzione statale di 100.000 lire, sulla base di centoventi borderò comprovanti altrettante giornate recitative.

È proprio nella sala di via Pastrengo, inoltre, che viene adottato per la prima volta il “ponte” (struttura su cui i marionettisti hanno una maggiore libertà nel muovere la marionetta) e il “bilancino” sul quale convergono tutti i fili di nylon dell'oggetto da animare.

Nel 1959 Ennio, l'anima della compagnia, muore in teatro e con lui, ci spiega Icaro, sarebbe dovuta finire l'intera attività. Ma il gioco continua: Maria, Icaro, Bruno e Anna Maria decidono di proseguire.

È il 1961 quando la Corte dei Conti si trasferisce in un'altra sede, suggerendo nuovamente la parola fine a questa fiaba. Ma la passione è troppo forte e Maria inizia a cercare nuovi spazi. Si trovano, inizialmente, soluzioni provvisorie, fino ad arrivare, nel 1962, in una ex sala parrocchiale, gestita da padri Domenicani, dalla collocazione suggestiva, che diventa il Teatro del Pantheon (poi Marionette al Pantheon).

“Marionette di Maria Accettella” è la nuova denominazione che segna la svolta da compagnia a carattere familiare a compagnia professionale (si uniscono al gruppo anche Vittoria e Claudia, mogli di Icaro e Bruno). Al Pantheon gli Accettella rimangono per vent'anni confermando e arricchendo la loro attività, anche grazie ad alcuni preziosi incontri come quello con Ferdinando Codognotto nel 1971: scultore veneziano che spoglia la marionetta, la riporta alla sua originalità e ne fa un marchingegno strutturalmente semplice ma concettualmente aperto a vari livelli di lettura. Non è più la tradizionale figurina che si muove nello spazio: si apre la strada della sperimentazione di nuove forme e materiali (dalla gommapiuma al rame, dalla plastica al cellophane). Con l'emergere dell'anima della marionetta viene fuori anche l'attore-artigiano-giocoliere che le dà vita: cadono i teli che nascondono il marionettista e ne svelano il lavoro, il gioco. Anche la drammaturgia subisce dei cambiamenti radicali e si arricchisce di nuovi linguaggi, espressione della parola della marionetta, dei suoi cigolii, dei suoi echi e dei suoi rumori. Viene rivoluzionato il modo di parlare (da segnalare è anche la presenza nel gruppo artistico di un giovanissimo Leo Gullotta), quello di raccontare e anche quello di fare musica, grazie al proficuo dialogo che gli Accettella instaurano con Pernaichi, allora giovane compositore poco famoso, e, più tardi, con Sciarrino che, ci racconta Icaro, “ci ha fatto capire che la marionetta ha una sua musica interna corrispondente al suo modo di muoversi”.

Nel 1982 un altro evento sembra boicottare il naturale cammino evolutivo della compagnia: i padri Domenicani chiedono la restituzione dello spazio presso Santa Maria sopra Minerva. Le marionette non hanno più una casa stabile, ma non dovranno aspettare molto. Nel 1985, infatti, gli Accettella capitano al Teatro Mongiovino, nella zona della Garbatella, spazio teatrale gestito da Giulia Romoli, in arte Mongiovino, attrice animata da una passione per il teatro talmente grande da averla portata alla rovina. È proprio grazie a tale passione che Giulia Romoli, dopo un'infinita serie di trattative per la vendita dello stabile, cede: “Ho sognato vostro padre che mi diceva che questo teatro io lo dovevo lasciare a voi”, così ce la racconta Icaro, proseguendo nella sua narrazione di una fiaba. In realtà tale passaggio favolistico trova riscontro reale nei 330 milioni di lire pagati per l'acquisto dello spazio teatrale. È il 1987.

Si succedono le stagioni teatrali al Mongiovino e, con esse, i progetti portati avanti con un fine preciso che si va delineando negli anni: aprirsi verso l'esterno con attività di promozione, produzione, formazione e ricerca e con l'ospitalità di altre compagnie di teatro di figura. Iniziano rassegne e seminari (anche in collaborazione con l'Eti) che porteranno, nel 1988, al riconoscimento da parte dell'attuale Ministero per i Beni e le Attività Culturali del Teatro Mongiovino come Centro di produzione, promozione e ricerca per l'infanzia e la gioventù.

Ma alle marionette degli Accettella non basta: vanno all'estero ma, soprattutto, lavorano sul territorio: coinvolgono il Comune di Roma (Assessorato alle Scuole e alla Cultura), la Regione Lazio (Direzione Generale Cultura), l'Eti e il Teatro di Roma.

L'attività si fa così radicata e di qualità da “meritare”, nel 1999, il passaggio da Centro a Teatro Stabile d'Innovazione. Questo tipo di stabilità, per gli Accettella, si esprime perfettamente nelle parole di Icaro: “Il teatro stabile d'innovazione per l'infanzia e la gioventù ha il compito di lavorare sul territorio, di preservare e promuovere

un'idea di teatro e soprattutto di fornire gli strumenti perché quest'idea e questo tipo di attività crescano e possano continuare anche da sole”.

La struttura e i ruoli

Il Teatro delle Marionette degli Accettella, nella sua configurazione attuale (società a nome collettivo), è stato costituito nel 1990, dopo il passaggio da compagnia d'arte a società semplice. Tutti i componenti del gruppo si dedicano ad attività teatrali, ma non tutti a tempo pieno presso il Teatro delle Marionette degli Accettella. Va sottolineato come quella che era una compagnia a conduzione familiare si sia andata arricchendo nel tempo con nuovi membri e abbia visto il codificarsi in modo sempre più specifico dei ruoli, fino a formare un'équipe stabile di 26 persone.

I soci, che hanno un ruolo decisionale, sono Icaro Accettella, Bruno Accettella, Anna Accettella, Vittoria Giorelli, Claudia Taffiorelli.

Il direttore generale, che si occupa di concertazione di tutti gli elementi riguardanti le produzioni, è Icaro Accettella. Il direttore organizzativo e amministrativo Giulio Accettella si occupa di: programmazioni al Mongiovinò, cura dei progetti per la Regione e delle rassegne esterne, contatti con le compagnie ospiti. Il direttore artistico produzioni marionette, che si occupa di produzioni riguardanti le marionette (spettacoli, mostre, animazioni) e servizi (come gli ingaggi dal Teatro dell'Opera o dal cinema per la cura di particolari scenografici) è Bruno Accettella. Da due anni la necessità di preservare la tradizione della marionetta e la sua potenzialità artistica ha suggerito la nascita di una nuova figura: il responsabile della promozione figura marionetta, che appunto si occupa di iniziative riguardanti le marionette (dalla loro costruzione alla loro promozione) anche in collaborazione con enti esterni. Questo ruolo è assolto da Alessandro Accettella.

L'équipe artistica è composta da Alessandro Accettella, Anna Accettella, Emanuela Bortoletto, Lucina De Martis, Maria Stella Moschini, Brunella Petri, Fausta Manno, Matteo Rigola, Cristina Polimanti, Mauro Vizioli, Claudia Saponaro, Alberto Zoina, Anna di Lena, Mauro Maggioni, Antonia D'Amore, Ciro Ruggieri.

Nell'organico ci sono ancora: Vittoria Giorelli, che si occupa di pratiche del lavoro e contratti con compagnie ospiti; Guido Coppola e Simona Pasquini (segreteria); Maria Morhart (decentramento regionale); Italo Frigerio (responsabile tecnico); Angelo Gallo, Artonil Zykaj (equipe tecnica).

I contributi e i rapporti con le istituzioni

“Il teatro senza una sovvenzione non vive”, ha esordito il direttore organizzativo e amministrativo del Teatro delle Marionette degli Accettella, alla nostra domanda sull'importanza dei contributi.

Vediamo, in concreto, la valenza di quanto è stato appena affermato per quanto riguarda questa specifica realtà:

- Il Ministero dà una sovvenzione annuale in base all'art. 13 comma 4 del Regolamento Ministeriale (Teatri stabili di innovazione).
- L'Ente elargisce una sovvenzione annuale che varia di entità a seconda della documentazione che il teatro deve presentare.

Il Teatro ha un bilancio stagionale mentre i due enti ne richiedono uno annuale. A dicembre sono costretti a presentare un bilancio che comprende due stagioni.

- La Regione Lazio, che ancora non ha alcun regolamento riguardante lo spettacolo, si basa su un sistema di contributi a progetto. Il teatro degli Accettella, che beneficia del contributo da sette anni, è inserito in un elenco di “Iniziativa ricorrenti” che vengono tutelate. Da ciò emerge una questione problematica: solo le iniziative vengono riconosciute, non il teatro stesso come esercizio..

Il ricavato ottenuto dalle sovvenzioni e dai contributi si va a unire ai guadagni del Teatro stesso. In percentuale:

- 42% dalle sovvenzioni ad attività;
- 13% dai contributi a progetto;
- 45% dai proventi delle vendite:
 - o sbigliettamento,
 - o laboratori,
 - o spettacoli di giro,
 - o prestazioni di servizi teatrali (come letture, animazioni con marionette, aiuti alla scenografia anche in spazi differenti dal teatro),
 - o servizi accessori al Mongiovinò (libreria, feste di compleanno legate comunque allo spettacolo, vendita merende),
 - o affitti al Mongiovinò (per riunioni, saggi finali, concerti, ma mai a spettacoli di altre compagnie perché il teatro deve mantenere una sua identità).

Il Teatro delle Marionette degli Accettella è membro dell'associazione di categoria Tedarco (Teatri d'Arte Contemporanea), a sua volta compresa nell'Agis (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo). In realtà, però, ci

spiega Giulio, non c'è una grande cura degli interessi dei piccoli teatri, perché all'interno dell'Agis sono presenti anche cinema, opera lirica e teatri stabili pubblici, come il Teatro di Roma.

Vi è una comunicazione diretta con un funzionario del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ma i pochi incontri di dialogo sono stati sostituiti da un rapporto tramite internet, veloce ma non efficace.

Le attività e i progetti meglio riusciti

Il pubblico del Teatro delle Marionette degli Accettella è, per definizione e per tradizione, costituito da bambini, nello specifico dai 3 ai 14 anni. “È una scelta e rimarrà così”, afferma il direttore organizzativo e amministrativo, affiancato anche dal padre, direttore generale del teatro, che afferma: “Il nostro è un teatro a forma di bambino”.

Negli anni si è sentito il bisogno di coinvolgere, oltre alle famiglie, anche le scuole. Per questo, a partire dagli anni '70, è nata, da una scelta precisa che ha comportato determinate poetiche, tematiche e ricerche specializzate, l'attività del teatro ragazzi, che va oltre il teatro di figura per sconfinare in quello attoriale. Nel concreto, vengono inseriti nella programmazione stagionale anche spettacoli di compagnie ospiti, si praticano laboratori e corsi di formazione per insegnanti e stagisti.

Tra i progetti più riusciti va segnalato *Le case del teatro ragazzi*, finanziato con contributi regionali e autofinanziamenti, che intende far arrivare in alcuni teatri comunali nel Lazio attività spettacolari e laboratoriali destinate al mondo dei ragazzi e a tutte le strutture sociali ed educative che vi orbitano intorno.

Gli obiettivi sono:

- creare delle stabilità teatrali per l'infanzia e la gioventù e supportare le attività locali già esistenti, più o meno strutturate, che condividano questo obiettivo e aspirino a questo risultato;
- sviluppare connessioni tra i centri individuati per permettere un vero scambio di esperienze e di conoscenze e soprattutto per tracciare un possibile e necessario sistema teatrale regionale;

“L'esperienza della visione mette al centro il ruolo dello spettatore nel tentativo di raggiungere l'idea di una ‘creatività passiva’, propria di chi fruisce di un'esperienza estetica e ne viene stimolato in tutte le sue potenzialità immaginative, emotive e razionali. L'esperienza dell'azione teatrale mette al centro il ruolo dell'attore e dell'animatore che in questo caso viene interpretato dagli stessi bambini o insegnanti e si pone l'obiettivo di verificare quanto lo strumento teatro con la sua pluralità di linguaggi (verbali e non), mettendo in movimento processi di interazione, favorisca i più diversi modi di esprimersi e di conoscersi, contraddistinguendosi inoltre per la sua dimensione ludica e socializzante cioè occasione di gioco e di stare insieme”, così viene presentato il progetto nel depliant informativo.

Inoltre va segnalato *Assaggini*, altra interessante iniziativa che consiste in uno “spuntino teatralizzato” con attori e regista a seguito della visione di uno spettacolo teatrale. Tale progetto è finalizzato in particolare a quella fascia di età “non protetta” dal punto di vista teatrale tra i 7 e i 14 anni.

La compagnia ha portato i suoi spettacoli in numerosi teatri e festival in tutto il mondo: dalla Russia alla Germania, e poi Portogallo, Pakistan, Usa, Olanda, Grecia... Le sue marionette sono state esposte alla Quadriennale di Praga, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, alla Biennale di Venezia, al Palazzo della Penna di Perugia, al Museo delle Arti e delle Tradizioni popolari di Roma e a San Pietroburgo.

Sono stati anche realizzati due libri: *Diciamolo con le marionette* (Nuove Edizioni Romane) e *Tirando i fili dall'alto per raccontare storie* (Pegasus). Numerosi anche gli incontri e le partecipazioni a trasmissioni televisive.

Ecco alcuni titoli di spettacoli: 1971 *Il gatto con gli stivali*, 1977 *L'ochina e la volpe*, 1978 *Pinocchio in Pinocchio*, 1983 *Musica su fili*, 1988 *Una viola al Polo Nord*, 1993 *Il paese dei pappagalli*, 1996 *Circo Salgari*, 1998 *Una marionetta sulla luna*, 2000 *Gigantomania*, 2002 *Pesciolino lucente*, 2004 *Un leone a Venezia con Arlecchino*, 2005 *Acquerelli*.

La marionetta e le metodologie di lavoro

“Questo congegno, questo marchingegno di legno, ganci e fili che, muovendosi, acquisisce fascino e diventa simbolo” (Icaro Accettella); “Un oggetto semplice nella costruzione ma forte nell'immagine” (Bruno Accettella). Così due dei fondatori del Teatro delle Marionette degli Accettella descrivono la protagonista assoluta del loro lavoro: la marionetta.

L'idea di quest'oggetto semovente dai molteplici significati si è andata modificando nel corso dell'attività professionale della compagnia, anche grazie a collaboratori preziosi come Ferdinando Codognotto.

Com'è fatta una marionetta? Nella sua forma esteriore essa si presenta come un congegno costituito da un bilancino sul quale convergono i fili di nylon che ne permettono il movimento, un gancio per appenderla ai tubi Innocenti che costituiscono il ponte sul quale lavora il marionettista, e sette (o più) fili: due per la testa, due per le braccia, due per le gambe e uno per la schiena.

Alessandro Accettella parlandoci del movimento della marionetta, ne sottolinea l'assoluto anti-virtuosismo.

Quali sono le fasi del lavoro nella progettazione di spettacoli per marionette?

1. scelta della storia (inventata, anche a partire da una semplice immagine o, più spesso, riadattata)

2. realizzazione delle marionette per la produzione
 - si stabilisce il numero di figure necessarie;
 - se ne progetta il disegno;
 - si definiscono i punti di snodo che genereranno il movimento, quindi la posizione dei ganci e dei fili;
3. realizzazioni scenografiche e scenotecniche
4. registrazione delle voci su minidisk, non vengono, infatti, usate voci dal vivo e questo, ci spiega

Alessandro, ha un suo lato positivo, dal momento che permette al marionettista di concentrarsi solo sul movimento dell'oggetto da animare, e un suo lato negativo, perché non consente imprevisti né improvvisazioni.

Qual è il ruolo della regia? Ovviamente, trattandosi di un particolare tipo di spettacolo teatrale che viene costruito intorno all'attore-marionetta, la regia diventa frutto di una concertazione tra tutti i collaboratori, da colui che tira i fili dall'alto al regista vero e proprio (Bruno Accettella) che coordina l'azione tutta. Manca, quindi, una "fase registica" vera e propria, poiché essa affianca la fase di elaborazione del testo e quella di realizzazione della marionetta e delle scene.

Qual è il ruolo del testo? "Il teatro di figura non dovrebbe avere testo, ma solo canovacci perché è un teatro d'immagine", spiega Icaro, responsabile, insieme a Bruno e Anna Maria, della scrittura-riscrittura dei copioni. Le parole devono essere essenziali e selezionatissime e l'autore deve conoscere profondamente la marionetta, avere familiarità con i suoi tempi, i suoi spazi, i suoi movimenti. In alcuni casi, inoltre, il testo manca del tutto per lasciare spazio all'immagine.

"Comunque si porta avanti un discorso molto prezioso a livello culturale nazionale", ci spiega Bruno, il quale sottolinea che tutto il lavoro di ricerca, dalla sperimentazione di materiali alla più specifica ricerca testuale, di immagini, di sintesi, ha dei costi spesso anche alti (per un lavoro su Venezia, ci racconta, dovettero muoversi in gruppo per fare degli studi in loco imprescindibili ai fini della qualità del lavoro conclusivo).

Inoltre un lavoro così specifico, particolare, di spessore incontra molto facilmente l'ignoranza e il luogo comune della marionetta come giocattolo, idea generalmente diffusa contro la quale si scagliano gli Accettella in favore della promozione di una figura di marionetta come portatrice di un'arte, al confine tra l'artigianato e la fiaba, tra l'immagine pittorica e la performance teatrale.

La comunicazione

Giulio Accettella, direttore organizzativo, rispondendo alle nostre domande sulle metodologie di comunicazione, sottolinea che non esiste un vero e proprio piano pubblicitario perché l'impresa possiede ancora dei retaggi di tradizione che non comprendono lo sviluppo di questo settore a pieno titolo. Inoltre un'attività che si è ampliata e diversificata così tanto nel corso degli anni necessiterebbe di una pubblicità che rispecchi tale stratificazione e i costi diventerebbero eccessivi.

Nonostante non esista un'équipe deputata a tale scopo, la comunicazione viene curata direttamente dallo stesso Giulio (laureato in Architettura) con l'ausilio della segreteria e di una grafica con cui si decidono le linee da seguire. A tale proposito, lo stesso, ha sottolineato la difficoltà, oggi, nel conciliare l'idea di arte con quella dello spettacolo per bambini e ragazzi, relegato ancora nel cliché di teatro ludico, ricreativo, divertente: tutti caratteri effettivamente presenti ma non sufficienti a definire la sua qualità.

Nel concreto, attualmente, la porzione di budget destinata allo scopo è del 4-5%. Si progettano locandine che andranno affisse in luoghi specializzati messi a disposizione dal comune di Roma, nel proprio teatro e nelle scuole, e vengono pubblicati sui giornali gli eventi (tamburini). Ma tutto questo non basta!

La critica teatrale su spettacoli di questo tipo è inesistente e, insieme ad altri fattori, contribuisce a creare una visione travisata del teatro per l'infanzia e la gioventù. Ci dice Giulio: "Toglieranno anche quelle due pagine sui quotidiani destinate al teatro, perché è tutto occupato dalla televisione e dal cinema, che, per fortuna, ancora resiste". Frase emblematica per comprendere la situazione italiana teatrale e, più in generale, culturale.

Gli enti dovrebbero prestare maggior attenzione a questo tipo di attività: il Comune di Roma ha distribuito nelle scuole un catalogo con tutti i teatri per l'infanzia e la gioventù, ma è dispersivo e sono in pochi a consultarlo; inoltre portare le classi di bambini a teatro ha dei costi logistici non indifferenti, considerando che il costo del pullman supera quello del biglietto.

Il Teatro delle Marionette degli Accettella, senza servirsi di intermediari, si preoccupa di mantenere i rapporti con scuole e privati attraverso varie iniziative. Un brillante progetto, portato avanti ormai da quattro anni, è l'indirizzario che prevede la spedizione di inviti per gli spettacoli (oltre alla comunicazione delle attività svolte) direttamente ai bambini presenti in una lista alla quale si può accedere indicando nome, cognome e indirizzo su un modulo presente al Teatro Mongiovino. Il successo è stato decretato dal numero di nomi, circa duemila, anche se l'iniziativa, a livello di bilancio, è in rosso: ma "è a questo che servono le sovvenzioni".

Un altro mezzo per farsi conoscere all'esterno rimane senz'altro la rete: sul sito curato e aggiornato, www.accetellateatro.it, sono presenti informazioni dettagliate sulle programmazioni teatrali e laboratoriali.

14. DRODESERA>CENTRALE FIES (Dro - Tn)

di Alessandra Consonni, Sandra Emma, Domenico Iannone,
Andrea Monsorno, Fabio Tomaselli, Valentina Viero

Introduzione

Drodesera è un festival internazionale di teatro e danza, nato nel 1981 a Dro, un piccolo comune della provincia di Trento, tra il lago di Garda e le Dolomiti, inserito in un affascinante contesto naturale, che alla nascita del festival contava circa 2.800 abitanti.

Per rendersi immediatamente conto delle dimensioni e dell'importanza di questo festival, possiamo partire direttamente da alcuni numeri, esplicitativi di ciò che Drodesera ha costruito in 25 anni di attività: 720 momenti spettacolari, 216.000 spettatori, 450 tra artisti e compagnie, 41 locations diverse, 187 collaboratori, € 400.000 di budget nel 2005.

Il festival si svolge in estate, alla fine di luglio, e ha una durata variabile intorno ai 10 giorni, durante i quali il paese si trasforma in uno spazio-tempo reinventato, in cui la dimensione temporale è dilatata e tutto si gioca sullo star bene, sia per gli artisti sia per il pubblico e gli organizzatori. Drodesera infatti, dalle parole di Barbara Boninsegna, direttrice artistica, “è la negazione del festival- vetrina, è laboratorio, residenza, produzione”. Gli artisti che vanno a Dro non lo fanno solo per mostrare il loro lavoro, ma soprattutto per mantenere o stringere rapporti con altri gruppi, scambiare esperienze, e talvolta dar vita a nuove collaborazioni, o anche semplicemente vedere e valutare il lavoro degli altri, dato che in tournée è praticamente impossibile.

L'obiettivo degli organizzatori (Dino Sommadossi, direttore generale, e Barbara Boninsegna, direttrice artistica) sin dagli esordi del festival è stato quello di creare un rapporto costruttivo con gli artisti, condividere, farsi raccontare, confrontarsi, crescere e maturare insieme. La loro attenzione è rivolta principalmente all'innovazione, alle cose nuove, mai viste in regione e se possibile nemmeno in Italia. Questo però senza la ricerca della “prima” a ogni costo, sia per motivi economici sia ideologici, poiché ritengono che tale ricerca rappresenti un forte danno per la circuitazione degli spettacoli.

Drodesera ha creato nel corso degli anni un rapporto particolare con le compagnie, e i gruppi stessi lo riconoscono come il luogo che li ha seguiti, che dà disponibilità e apertura, che non fa politiche estranee, che protegge e si prende cura del teatro in generale.

Dro è cresciuto ospitando una lunga serie di nomi esordienti che, giunti qui quasi sconosciuti, hanno poi fatto la storia del nuovo teatro: Pippo Delbono, Teatro Settimo, Marco Baliani, Marco Paolini, Moni Ovadia, Teatro delle Briciole e tanti altri.

Il festival è nato principalmente come esigenza, l'unica alternativa a cercare il mondo altrove era portare il mondo in casa propria, ed è così, con questo spirito, che Dino e Barbara hanno iniziato quest'avventura.

La storia

Nel 1979 si apriva a Dro la biblioteca comunale. Dino Sommadossi la definisce “sede fatiscente e scarse dotazioni materiali, ma con una gran voglia di animare, di dare un'anima nuova alla fin troppo tranquilla realtà di un piccolo paese di campagna fra il Garda e le Dolomiti”.

Dino la dirige dal 1979 e con essa tutti gli eventi finalizzati a promuovere la cultura, dalle serate musicali (*Musica per tutti* nel '79 e *Dromesemusica* nell'80) ai laboratori, alle proiezioni di film musicali, la cui sede era l'oratorio, “unico luogo disponibile in paese per praticare l'arte”.

Nel 1981 si vota per il referendum abrogativo della legge in vigore riguardante l'interruzione volontaria di gravidanza; una sera, dopo la proiezione di un film, i responsabili della rassegna distribuiscono dei volantini a favore dell'aborto. Questo gesto fu interpretato dalla chiesa locale come un affronto e un'offesa a tal punto che decise di scomunicarli e soprattutto di privarli del luogo in cui si svolgevano le manifestazioni. Questo avvenimento ebbe come conseguenza la ricerca da parte loro di nuovi spazi, quali la piazza del paese, decisione piuttosto insolita per allora, ma che come vedremo risultò essere vincente.

Il primo Drodesera iniziava così nel 1981, con il dichiarato intento di coinvolgere la gente, scoprire nuovi significati e nuovi modi di consumare e produrre cultura. Ancora acerbi, vista la loro inesperienza, del fare un vero e proprio teatro, essendosi dedicati maggiormente a rassegne musicali, decidono ugualmente di iniziare questo percorso sconosciuto ma alquanto affascinante e misterioso.

Pochi gli elementi tecnici a loro disposizione: un palco, una palma e un faro, ma l'evento in piazza era una novità talmente esplosiva da radunare tutto il paese che sembrava apprezzare molto iniziative teatrali dai caratteri spesso originali per l'epoca.

Caso eclatante, nel 1982, la presenza di un clown e giocoliere d'eccezione: Leo Bassi, clown crudele che in maniera provocatoria aggrediva il pubblico. Lo stesso artista ebbe un impatto ancora più significativo sul festival poiché ebbe la brillante intuizione di proporre la creazione di un ambiente ove poter intrattenere il pubblico anche dopo gli spettacoli; nasce così, l'anno dopo, il primo bar autogestito, primo di una lunga serie di iniziative quali banchetti per la

ristorazione, bar tropicali, cinema all'aperto e serate a tema; c'erano amici che spostavano le sedie, parenti al pianoforte e il palco principale illuminato da 2 quarzine legate a una palma, una grande curiosità per le cose nuove e la voglia di crescere insieme agli artisti che, arrivati a Dro, ne coglievano la stimolante e positiva diversità: ciò funzionava a meraviglia.

Peculiarità che ancora oggi caratterizza il festival, la presenza sui vari palcoscenici di personaggi o compagnie destinate a diventare di rilievo. Tra gli artisti più importanti: Teatro delle Briciole e Koinè nel 1981, Banda Osiris nel 1983, Teatro Settimo nel 1984, Raffaella Giordano e Michele Abbondanza nel 1985, Paolo Rossi nel 1986, Lella Costa e Pippo Delbono nel 1987, Rem & Cap e Marco Paolini nel 1988, Virgilio Sieni, Laura Curino, Marco Baliani, Gabriele Vacis e Societas Raffaello Sanzio nel 1989, Thierry Salmon e Moni Ovadia nel 1991.

Nei primi anni il festival funziona e cresce, pur rimanendo sempre legato alle poche sovvenzioni che provenivano dal Comune di Dro.

Nel 1985 si costituisce l'associazione culturale "il Gaviale" e, l'anno successivo, la fortunata coincidenza di un amico e spettatore entusiasta del festival eletto assessore alla Provincia di Trento fece sì che nel corso di 3 anni il festival potesse contare su un contributo di alcune decine di milioni.

Sempre nel 1986 Dro vede la nascita di un importante progetto dal respiro nazionale, il "Viaggio in Italia": da una riunione fatta a Milano da una lega di piccoli e combattivi festival estivi, nasce il progetto di consociarsi in una specie di associazione (che verrà poi formalizzata). Il progetto, durato 4 anni, prevedeva diversi vantaggi: un unico ufficio stampa; raccolta di sponsor allargata in diverse zone dell'Italia; un'unica linea grafica che permetteva di risparmiare dividendo le spese ed aumentare gli introiti pubblicitari dato l'alto numero di materiale prodotto, facilità di interscambi artistici. Il progetto non trovò un riscontro positivo nella critica, dalla quale fu apostrofato come una manifestazione di basso livello artistico, un'associazione di "festival estivi, probabilmente per la paura che, se l'iniziativa si fosse consolidata, questi piccoli festival avrebbero potuto rappresentare un temibile *competitor* nel settore".

Più che per la realizzazione stessa del progetto, importante era il clima che si respirava fra gli artisti e lo spirito di crescita e arricchimento personale, che coinvolgeva anche il pubblico. Pubblico che ormai cominciava a diventare sempre più numeroso e vario, forte della rinomanza che Drodesea aveva ormai anche al di fuori della Provincia. Il punto di riferimento resta la piazza centrale, mentre si cerca di trovare i posti più suggestivi del paese e nelle sue vicinanze.

La gente che assisteva al festival riusciva a identificarsi in una realtà rappresentata che, non potendo trovare libero sfogo nel mondo esterno e nei grandi teatri, tradizionalmente occupati da nomi importanti quanto economicamente pesanti, tentava di attrarre a sé il mondo stesso portando una sferzata di originalità e magia al tempo stesso.

Drodesea si confronta con il territorio, con la sua memoria, con le sue esigenze di crescita e promozione; nascono originali esperienze di spettacolo in ambiente naturale, in luoghi della quotidianità o culturalmente rilevanti, riscoperti in occasione del festival. Un esempio su tutti il caso del cortile Benuzzi, un vecchio cortile di una casa abbandonata, completamente chiuso da mura; questo spazio dava la possibilità di far provare gli artisti in un luogo isolato; viene scelto come cuore del festival per alcuni anni, fino a che la struttura viene venduta e trasformata in un parcheggio.

Intanto, il fatto che il dopospettacolo si protraesse fino alle 2-3 di notte comincia a creare problemi di convivenza con quella parte del paese che vedeva il festival come "un'invasione di cappelloni, drogati e comunisti", dalle testuali parole di Dino Sommadossi. Si spostano quindi nella piazza retrostante la chiesa, che rimane meno vicina alle abitazioni, ma dopo lo spettacolo di Teatro Settimo *Libera Nos*, in cui Paolini pronuncia delle "pseudo-bestemmie", arriva la seconda scomunica, nonostante la sera prima il parroco avesse apprezzato e riso.

Questo non ferma Dino e Barbara, che, anzi, continuano a cercare spazi e riescono a farsi concedere dall'Enel l'utilizzo del parco della Centrale idroelettrica di Fies.

Con la crescita del livello artistico coincide un ricambio del pubblico di riferimento, passando dalla popolazione del paese a quello che tutt'oggi è il loro target, ovvero pubblico giovane, in particolare del settore, che conosce l'attività e ne ha estrema fiducia.

Nel 1991 si passa dalla forma associativa a quella cooperativa, più precisamente nasce la cooperativa di servizi "Il Gaviale", attualmente uno dei soggetti più qualificati nel campo dell'organizzazione di progetti di spettacolo nella regione.

Inizia negli stessi anni anche l'attività di coproduzione, con gli spettacoli di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, *Sera italiana* e *Terramarà*.

Ormai Dro è punto d'incontro per molti artisti che, in occasione del festival, raggiungono il paese anche alcune settimane prima. Ma nel 1992, a seguito di un incidente avvenuto nell'area della centrale, l'Enel blocca la concessione degli spazi, che verranno riaperti soltanto nel 2000, anno da cui l'Enel ha iniziato a concedere porzioni sempre maggiori dell'interno della centrale stessa.

Come si è già avuto modo di osservare, la scelta degli spazi è sempre stata, per gli organizzatori, una priorità, sia per motivi indipendenti dalla loro volontà, sia per una precisa scelta artistica. Abbiamo visto infatti quale attenzione si ponesse nell'operazione di recupero di spazi in disuso, operazione nella quale sono individuabili 3 linee guida: *riappropriazione, riscoperta, rivalutazione*.

Riappropriazione di spazi che erano della comunità, ma che negli anni le erano stati sottratti; è il caso del citato cortile Benuzzi, e in un certo senso anche le piazze rispondono a questo criterio, in quanto durante il festival venivano restituite alla cittadinanza come spazio di socializzazione. Per *riscoperta* ci si riferisce principalmente a spazi naturali nei dintorni del paese, spazi a volte dimenticati, o comunque visti sotto una luce diversa durante gli eventi spettacolari. La *rivalutazione* riguarda invece spazi che hanno già una forte connotazione storico-culturale, come per esempio i castelli di Arco e Drena, o le piazze principali.

La decisione di recuperare uno spazio “storico”, con una propria memoria, risponde inoltre a un duplice scopo: *pratico-utilitaristico* (lo spazio in sé, per svolgere attività culturali), *artistico-espressivo* (lo spazio come memoria). Nel caso in cui il recupero sia attuato da un operatore culturale particolarmente interessato all'ambito dell'innovazione e della ricerca, il recupero presenta anche una sfida suggestiva: conciliare e far convivere una produzione artistica principalmente orientata verso il futuro, e la memoria del luogo, il passato-presente che esso rappresenta.

Nel caso specifico del recupero della Centrale idroelettrica di Fies, ritroviamo ogni aspetto fin qui elencato: è un luogo che apparteneva alla comunità, in cui molti trovavano lavoro, ma al contempo è uno spazio immerso in un ambiente naturale di rilievo e una struttura architettonicamente importante; è uno spazio necessario per lo svolgimento delle attività, e al tempo stesso è uno spazio ricco di memorie e di suggestioni.

Il recupero è stato quindi un'operazione di vera e propria archeologia industriale (il restauro della struttura, ove non necessario, è stato solo di mantenimento), e anche dal punto di vista artistico si è tentato di mantenere una sorta di continuità col passato: la centrale resta luogo di produzione, prima di energia elettrica, oggi di “energia” culturale; è tornata a essere quello che era nelle intenzioni dei costruttori, cioè uno spazio che abbinasse funzionalità produttiva e funzionalità rappresentativa del luogo.

Dal punto di vista della disposizione e dell'utilizzo dello spazio, la centrale ha permesso di mantenere quella frammentarietà e pluralità che ha caratterizzato Drodeseira sin dalla sua nascita. Non è infatti uno spazio unico, ma una pluralità di spazi diversi che vengono sfruttati in modi diversi e consentono diverse tipologie di attività artistica.

Il “cuore” della centrale e del festival è la Sala Turbine, uno spazio che si sviluppa in profondità, con un palco centrale e due tribune contrapposte. Viene di solito diviso trasversalmente, creando così due sale indipendenti, con la possibilità di ospitare due allestimenti contemporaneamente. Altri spazi importanti sono la Galleria Trasformatori, uno spazio molto flessibile utilizzato principalmente per performances; lo Spazio Allestimenti, in cui si allestiscono mostre durante il festival; e la Sala delle Mezze Lune, chiamata così per i caratteristici finestroni, utilizzata come teatro di posa o per attività di danza. Molto sfruttati sono anche gli esterni, il parco e il ponte antistante la centrale.

La centrale dispone anche di uno spazio per le compagnie che lì si recano per produrre durante il resto dell'anno.

Produzione e organizzazione

La società cooperativa “Il Gaviale” attualmente è impegnata nell'organizzazione di festival, in produzioni/coproduzioni teatrali e coproduzioni cinematografiche. I ruoli per affrontare questi diversi impegni sono così suddivisi: direttore generale: Dino Sommadossi; direttore artistico: Barbara Boninsegna; direzione organizzativa: Anna Boninsegna, Roberta Dallabetta; ufficio stampa: Virginia Sommadossi; organizzazione tecnica: Marco Lutteratti, Francesco Pozzi.

Al momento questi hanno dei contratti lavorativi stabili in modalità part-time, mentre durante i periodi di attività vengono effettuate delle assunzioni a progetto, ma i direttori affermano che questa situazione può essere considerata già serena rispetto alle situazioni vissute in precedenza e in altre realtà.

L'utilizzo della centrale è concesso a titolo totalmente gratuito; tale concessione è dovuta alla politica di promozione e tutela dell'ambiente avviata dall'Enel nel 2000 poiché la centrale era inutilizzata. L'unico obbligo che hanno assunto nei confronti dell'Enel è quello di citare l'azienda come sponsor ogni qualvolta si svolgono delle attività.

L'attività parte nel 1981, per opera dell'attuale direttore generale, per finanziare una serie di progetti esterni della biblioteca, quindi i contributi erano esclusivamente quelli che il Comune destinava a tali attività, che riscossero un discreto successo grazie anche all'aiuto apportato da parenti e amici. Nel 1985 viene varata una legge provinciale che assegnava contributi ai Comuni da stanziare per lo svolgimento di attività culturali, e così questo gruppo di amici si costituisce in associazione culturale per poter usufruire dei finanziamenti della Provincia. Nel 1991 l'associazione “Il Gaviale” diviene una società cooperativa: tale cambiamento è stato dettato dall'erogazione di finanziamenti per attività culturali destinata a soggetti giuridici per i quali i Comuni si dovevano solo impegnare ad assegnare i finanziamenti per poi affidargliene la totale gestione. Nel 2004 riescono a ottenere dalla Provincia 250.000 € per la coproduzione del film di Pippo Delbono: tale finanziamento giunse soprattutto grazie alla lungimiranza del direttore generale nell'intuire la volontà delle istituzioni di creare un circuito cinematografico provinciale con l'intento di creare un'alternativa concreta ai sistemi produttivi di Torino e Roma. Nel 2005 diventano coproduttori cinematografici dell'associazione Lus,

apportando come propria quota l'utilizzo della centrale come teatro di posa; questa coproduzione non comporta riscontri economici immediati, ma fa crescere la stima che le istituzioni nutrono nei confronti della centrale, in modo che le richieste di finanziamenti possano essere sostenute da un elenco di attività più cospicuo.

Per poter dare un'idea dal punto di vista economico della cooperativa "Il Gaviale", riportiamo qui i finanziamenti ottenuti lo scorso anno, che non riguardano solo il festival Drolesera, ma anche altre attività, poiché la cooperativa riceve anche finanziamenti a progetto.

FESTIVAL DROLESERA

225.000 €	Provincia autonoma di Trento
50.000 €	Regione Trentino-Alto Adige
15.000 €	Comune di Dro
10.000 €	Trentino S.p.A.
20.000 €	Ministero per i Beni e le Attività Culturali

CARNEVALE "CITTA' DI TRENTO"

95.000 €	Comune di Trento
----------	------------------

FESTIVAL DELL'ECONOMIA

75.000 €	Provincia e Comune di Trento
----------	------------------------------

CONVEGNO "VEDRÒ"

80.000 €	Organizzatori convegno
----------	------------------------

Va sottolineato come i soldi provenienti dal Ministero (solo nel 2005) non siano dovuti al riconoscimento ministeriale stabile, ma a una sorta di "finanziamento al progetto", e quindi non provengono dal Fus ma probabilmente da fondi a disposizione diretta del ministro.

In conclusione Dino Sommadossi e Barbara Boninsegna si ritengono molto fortunati perché nei costi di gestione non ammonta quello della locazione, anche se il contratto stipulato con l'Enel prevede un preavviso di soli 6 mesi per l'eventuale riconsegna dello spazio all'azienda, ma sostengono che se ciò dovesse accadere si inventeranno qualcos'altro, come hanno sempre fatto.

La comunicazione

Barbara Boninsegna e Dino Sommadossi hanno deciso di muoversi in totale economia per promuovere il festival di Dro. Questo vuol dire principalmente che non comprano inserzioni pubblicitarie sulla stampa locale e nazionale per fare pubblicità al loro festival. Questo per due motivi.

Il primo lo definiscono ideologico. Preferiscono usare i finanziamenti rimasti dalla preparazione del festival, per realizzare altri spettacoli, come il teatrino in piazza per i bambini di Dro. Spettacoli come questo, in questi ultimi anni, sono rimasti fuori dall'attività del festival per scelte economiche. Di conseguenza se dopo aver pagato tutta l'organizzazione degli spettacoli programmati per luglio rimangono ancora dei soldi, il primo pensiero va ai progetti abbandonati, non alla pubblicità.

Il secondo motivo è essenzialmente economico. Di fatto i finanziamenti non sono mai in surplus e vengono assorbiti tutti dagli spettacoli programmati; di conseguenza non ne rimangono per la pubblicità (a pagamento) sulla stampa. Dice la stessa Barbara Boninsegna: "Avessimo quei 20.000 euro da buttare via, li spenderemo in pubblicità".

Quali sono i mezzi per muoversi in totale economia? Innanzi tutto l'ufficio stampa, gestito dalla figlia di Dino e Barbara, Virginia Sommadossi, si occupa di tenere i contatti con i giornalisti di varie testate. Due mesi circa prima del festival, l'ufficio stampa invia ai vari giornali un comunicato stampa con il programma degli spettacoli e del materiale informativo. Poi, stabilito il contatto, cerca di stimolare l'interesse degli addetti ai lavori per far sì che vengano a vedere l'evento culturale "di loro spontanea iniziativa". In questo modo il festival ottiene un articolo sul quotidiano che manda l'invio, senza dover pagare un'inserzione.

Oltre che alla stampa nazionale, si rivolgono anche a una miriade di giornali locali che, come afferma Barbara Boninsegna "non sono da sottovalutare perché godono di un bacino d'utenza e di una visibilità molto ampia. In fondo l'Italia è un paese di stampa locale".

Dino Sommadossi, a questo proposito, evidenzia come lo spazio nella stampa non specializzata, riservato agli eventi di spettacolo dal vivo, sia sempre più ridotto a poche righe. Per questo si sono rivolti anche a riviste che non trattano di teatro, ma proponendo il festival nel modo giusto, sono tornate comode. È il caso della rivista di viaggi "Gulliver", che l'anno scorso ha pubblicato un articolo sulla centrale di Fies. Sfruttando l'interesse paesaggistico della rivista per questo luogo, il festival è riuscito a comparire nella rivista e quindi ad avere uno spazio di visibilità (cioè pubblicità) gratuito.

Importante è che i giornalisti vedano di persona cosa succede al festival di Dro, che visitino la Centrale di Fies e che parlino di persona con gli organizzatori. Questo contatto diretto con la realtà del festival e con le persone che ci lavorano è indispensabile per far "innamorare" la stampa. Il rapporto umano è lo strumento che Dino e Barbara hanno sempre usato per portare avanti il festival, per interagire con le compagnie e con i giornalisti, e possiamo dire che ha funzionato molto bene. È il caso di Rodolfo di Giammarco, inviato de "La Repubblica" da Roma, che dopo esser stato a Dro, ha soprannominato il posto come "la città del teatro".

Secondo strumento per pubblicizzare il festival in economia è il materiale informativo autoprodotta, stampato con i soldi delle inserzioni. Si tratta del libretto *Fies*, delle cartoline, manifesti, locandine e un programma leggero pieghevole.

Fies esce prima del festival e viene distribuito prima e durante l'evento di luglio. Al suo interno si trovano le interviste alle compagnie e il programma dettagliato degli spettacoli per ogni giornata. Nell'ultima pagina sono presenti i loghi dei finanziatori del libretto (che sono generalmente gli stessi del festival), ovvero Ert, Trentino Spa, Comune di Dro, Provincia autonoma di Trento, Regione del Trentino-Alto Adige, ecc... Graficamente si cerca di dare la minor visibilità possibile a questi loghi, che vengono "relegati" in quarta di copertina, questo perché, abbiamo capito, Dino Sommadossi e Barbara Boninsegna hanno una sorta di "allergia" alla pubblicità diretta.

Vengono poi le cartoline, che servono come biglietto da visita che portano all'estero quando vanno a conoscere altri festival e altre compagnie. Nelle cartoline sono stampati i nominativi degli organizzatori, i recapiti e il programma del festival. Manifesti, locandine e pieghevoli vengono distribuiti in provincia prima del festival con informazioni sugli spettacoli. Tutti questi materiali vengono stampati con i soldi degli stessi inserzionisti del libretto *Fies*.

Altro strumento di promozione e informazione è il sito internet www.drodesera.it. Al suo interno possiamo trovare: programma e contatti, produzioni e ospitalità, online festival, archivio multimediale, B-Fies, Centrale Fies, organizzazione. Il sito è curato dalla società informatica Crushsite di Samuele Stefani. Una delle sezioni più interessanti del sito è l'archivio multimediale, dove sono archiviate foto, video e programmi dei festival passati. "Online festival" contiene invece video, foto, riprese web-cam raccolte da Samuele Stefani dietro e davanti le quinte degli spettacoli del festival in corso, pubblicate sul sito quasi in tempo reale. Durante il festival Stefani lavora direttamente in un ufficio dentro la centrale, allestito per l'occasione. "B-Fies" invece raccoglie performance realizzate dagli artisti ospiti della centrale, appositamente per il web e che quindi possono essere viste solo in rete. È interessante anche perché sfrutta le potenzialità specifiche di un nuovo mezzo di comunicazione come il web, e non si limita ad usarlo come semplice tramite, simile al video o alla stampa.

Negli ultimi due anni, in realtà, Drodesera ha comprato delle inserzioni su riviste specializzate, nel 2004 su "Art'O" e nel 2005 su "Le vie del Festival" (pagata circa 500 euro). Ma non possono essere considerate vere e proprie inserzioni, e loro stessi le definiscono "donazioni". Questo perché il bacino di lettori delle due riviste non è ampio e il ritorno di visibilità per il festival è minimo. La "donazione" serve quindi a sostenere due strumenti ritenuti importanti, anche data la scarsa rilevanza del teatro sulla stampa non specializzata. Inoltre, nel caso di "Le vie del Festival", fornisce informazioni e indirizzi su tutti i festival a cui si può assistere nell'arco di una stagione, sull'intero territorio nazionale.

Attività parallele

In 25 anni di attività Drodesera ha creato una serie di rapporti con realtà diverse che hanno portato la coop. Il Gaviale ad impegnarsi in progetti che vanno oltre i 10 giorni del festival.

- *Città che danzano*. Da 12 anni Drodesera propone la danza contemporanea in rapporto con il paesaggio urbano e naturale. Un progetto condiviso con altre interessanti realtà nazionali e internazionali (Bologna, Lisbona, Barcellona, Londra, La Habana, Buenos Aires, Santiago de Compostela, Ravenna e altre), con le quali si è consolidato una rete di scambio culturale e confronto. *Città che danzano* si pone come esperienza rivoluzionaria sia nel rapporto tra la danza e il nuovo pubblico, sia nella ricerca di una nuova spettacolarità per ambienti urbani e non.

- *Festival internazionale della performance*. Nel 2005 Drodesera, in collaborazione con la Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, organizza il primo festival internazionale della performance. Sono arrivate da tutto il mondo le domande di iscrizione e il metodo è stato anch'esso un esperimento, poiché è stato organizzato tutto in digitale. I partecipanti hanno infatti letto il bando on-line e inviato il materiale via e-mail, ma anche la stessa commissione (composta da Marina Abramovich, Renato Barilli, Virgilio Sieni, Barbara Boninsegna, Sabinne Folie, Fabio Cavallucci e Andrea Lissoni) ha visionato il tutto in rete dal proprio pc. L'atto conclusivo è avvenuto alla centrale idroelettrica di Fies, dove si sono esibiti i finalisti. Vincitori sono stati Nico Vascellari, Sonia Brunelli e Aura Satz.

- *Organizzazione Carnevale città di Trento*.

- *Partecipazione all'Associazione Scenario*.

- *Coproduzioni teatrali e cinematografiche*. La centrale di Fies, oltre a ospitare diverse produzioni teatrali lontano dal periodo del festival, da qualche anno è sfruttata anche come teatro di posa cinematografico, grazie ai rapporti con Marco Müller, direttore della mostra del cinema di Venezia. È già stato prodotto un film di Pippo Delbono, che al momento è in attesa di essere distribuito. Altre coproduzioni sono nate in collaborazione con l'associazione Lus, fondata nel 2003 e alla quale prendono parte realtà teatrali (Teatro delle Albe, Fanny & Alexander, Motus, Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Emilia Romagna Teatro Fondazione) e cinematografiche (l'associazione di videoartisti Zaprunder e la casa di produzione cinematografica indipendente Downtown Pictures) appartenenti all'area emiliano-romagnola.

LA CRITICA TEATRALE

di Massimo Marino

sintesi dell'intervento a lezione del 19 aprile 2006

trascrizione e sintesi a cura di Marta Porzi - bozze non riviste dall'autore

Massimo Marino è giornalista, critico teatrale e autore del libro Lo sguardo che racconta (ed. Carocci, Milano 2004). Presso il Dams di Bologna cura il Laboratorio di critica teatrale.

Negli anni '60 si assiste alla crisi del teatro istituzionalizzato, in concomitanza con l'emergere del nuovo teatro. Uno degli studiosi che esercita, all'incirca fino al 1970, in quella stagione chiamata "periodo d'oro", è Bruno Schacherl, critico teatrale di "Rinascita", autore del libro *Il critico errante* pubblicato da Le Lettere di Firenze, in cui definisce la figura del critico "vagante". Le sue riflessioni precorrono il libro di chi vi parla, *Lo sguardo che racconta* (Carocci 2004), il quale affronta i problemi della critica degli anni '90-2000.

Nel tempo trascorso fra l'esperienza dei due critici non si può certo negare che lo spazio affidato al teatro sia stato sempre più ridimensionato, fino a raggiungere misure davvero imbarazzanti. Si parla di articoli di 2700/3000 battute al massimo! Fra i critici, Franco Quadri si è molto impegnato nel propagandare la relativa importanza dell'eloquenza in questo mestiere, le sue recensioni infatti sono famose per la loro brevità e incisione. Senza contare la compressione, che molti quotidiani importanti hanno dovuto affrontare, pubblicando critiche e pezzi riguardanti il teatro in un solo giorno della settimana. Così fanno "Il Corriere della Sera", "Il Sole 24 ore", "Il Manifesto", "la Repubblica", la quale condensa settimanalmente, nell'edizione del lunedì, consigli librari, brevi articoli (l'apertura inizialmente poteva arrivare al massimo a 40 righe, variate poi nel tempo fino a 30). Questo chiaramente impedisce un'informazione analitica e approfondita. Bisogna poi distinguere tra informazione e critica teatrale; quest'ultima comporta una valutazione dopo la visione dello spettacolo, mentre la prima riguarda tutto il materiale pubblicabile (naturalmente nei limiti del possibile) anche prima della rappresentazione, come per esempio le presentazioni, le cronache, i manifesti, le interviste agli artisti. Alcune di queste vecchie recensioni possono ancora essere rintracciate nel sito del Piccolo Teatro di Milano, che conserva un interessante archivio della critica teatrale.

Degli anni '60 è comunque bello ricordare i fremiti di attesa il giorno successivo la prima, quando venivano pubblicati brevi commenti (già preimpostati) soprattutto basati sul testo drammatico, sulla scelta dell'opera e sulla fama dell'autore, più che sulla bravura degli artisti. Questi venivano analizzati e giudicati con più calma il giorno a venire, per trovare poi appagamento o meno in articoli più sviluppati il secondo giorno dopo il debutto.

Negli anni presi in esame possiamo individuare due grandi cambiamenti nel teatro: la sua evoluzione, l'evoluzione dei ruoli a esso collegati, e il cambiamento dei mezzi di comunicazione. Nasce la figura del regista, l'imponenza degli spettacoli si fa più importante, il tempo dedicato all'allestimento si estende, la gerarchia testo-regia-attore, come nuclei in dialettica per la costruzione della messa in scena, diviene paritaria. I testi non sono più esclusivamente drammatici e vengono messi sullo stesso piano delle luci o degli attori. Non solo regia, dunque, ma scrittura scenica, concordanza di immagine e azione.

Il testo di Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, pubblicato da Einaudi nel 1977-78, ci propone un nuovo sguardo per il critico, dove il teatro deve staccarsi dal dominio della letteratura drammatica per confrontarsi con il nuovo cinema emergente, le altre discipline artistiche e una diversa concezione dello spazio. Si promuove il teatro come esperienza collettiva, dove vengono messi in relazione tutti gli elementi scenici. Lo spettacolo è un insieme tuttavia analizzabile nei suoi elementi distinti.

La "missione" del critico è quella di creare connessioni tra il mondo immaginativo, espressivo dell'artista, il proprio mondo e il mondo che li circonda entrambi. Giuseppe Bartolucci nel suo *La scrittura scenica*, del 1968 (Lerici Editore), affronta i problemi di questa nuova fase, la quale non cancella il periodo precedente, ma piuttosto vi convive.

Tornando a parlare dei mezzi di diffusione, troviamo che la stampa non è più il mezzo maggiormente diffuso, in quanto surclassato per velocità ed economia da tv digitale, internet, comunicazione satellitare. La percezione delle persone è cambiata, si è velocizzata, divenendo un'autentica "percezione televisiva".

Possiamo far risalire la nascita del mestiere del critico alla fine dell'800, inizi '900. Anche se per l'istituzione di una vera Associazione Nazionale di Critici del Teatro dovremo aspettare gli anni '60 del secolo scorso. Qui troviamo figure importanti come Giorgio Guazzotti, il quale nasce come organizzatore teatrale, e Guido Davico Bonino, francesista e letterato. Tutti provenienti da ambienti e formazioni culturali 'altri', per così dire, anche perché dei veri insegnamenti teatrali vedranno la luce non prima degli anni '70, a Bologna, con la nascita del primo corso di laurea Dams in Italia.

Con questi presupposti è più che naturale che la figura del critico si sia evoluta in collaborazione con altre forme organizzative, e ci sia stata, alle soglie del 2000, un'autentica riscoperta nei suoi confronti.

Franco Quadri è giornalista de "la Repubblica", direttore editoriale della casa editrice Ubulibri, studioso del teatro "che si fa", direttore de *Il patalogo*, annuario dello spettacolo che raccoglie il materiale di tutti gli spettacoli che hanno debuttato in Italia. Tra le pagine di quest'ultima interessante creazione editoriale troviamo piccole presentazioni,

critiche, resoconti di festival in Italia e all'estero, dossier speciali su vari argomenti (da ricordare quello sulla regia uscito nell'anno 2000).

Vi sono poi numerose riviste specializzate, anche se poche di reale interesse, come "Sipario" e "Hystrio", che riportano recensioni o approfondimenti speciali. Su quest'ultima rivista, notevole è stato il lavoro per il centenario di Ibsen e le interviste alla vigilia delle elezioni, dove i partiti venivano interrogati sulle future mosse a favore del teatro, in caso di vittoria.

In ambito Dams, è nata l'iniziativa editoriale "Voci della Soffitta", oggi al suo quarto numero e quinta uscita (considerando il numero zero). Scritto da studenti con riferimento soprattutto a spettacoli del centro La Soffitta, è sottoposto a numerose correzioni e analisi di persone più esperte. Il punto focale che si affronta è il giusto modo di osservazione al fine della scrittura. Impaginato con il programma XPress, è stampato in copisteria e diffuso attraverso una tecnica di fotocopie. Organizzato in colonne con foto e articoli di differente lunghezza, in modo da cambiare continuamente approccio verso gli argomenti. Anche nel libro *Lo sguardo che racconta* infatti sottolinea l'importanza di variare punti di vista, scrivendo magari dello stesso argomento in 30, 60 e 120 righe, come suggeriscono alcuni esercizi nelle ultime pagine. La diffusione del foglio "Voci della Soffitta" avviene a mano e in rete; quest'ultima però riscuote poco successo poiché l'unica pubblicità del sito è sul giornale stesso. Da cogliere al volo l'occasione di festival e rassegne, dove circolano appassionati e studiosi, potenziale pubblico per "Voci della Soffitta".

È stato Leo de Berardinis a lanciare l'idea di fogli giornalistici come strumenti di 'autopromozione' quando era direttore del Festival di Santarcangelo. Essendo però le fotocopie costose e di difficile diffusione, si pensò di creare un inserto da allegare a quotidiani locali. Siamo al festival di Santarcangelo 1996, il primo inserto a pagamento esce con "La Voce", quotidiano che esce in tandem con la "Gazzetta dello Sport". Il successo è tale che il secondo anno l'inserto viene completamente finanziato dagli sponsor e il terzo viene addirittura conteso da vari giornali. A uscire vincitore è il "Corriere di Rimini", il quale concede agli autori, come da accordo, 500 copie da distribuire in zona Festival.

Gli articoli variano nelle lunghezze e nello stile, essendo destinati a un pubblico misto di amatori, professionisti o semplici lettori occasionali. Le figure che lavorano nella realizzazione degli inserti sono diverse e a diversi livelli. Necessaria chiaramente la presenza di esperti, come il sottoscritto, a cui si affidò la direzione, ma anche gruppi laboratoriali di giovani, giornalisti alle prime armi e almeno un impaginatore competente.

Notevole anche il lavoro fatto a Prato per il "Contemporanea Festival", dove sono stati ospitati corti teatrali, in particolare di ricerca, e pochi spettacoli interni; soprattutto da notare il significato quasi politicizzato dell'operazione. Il titolo "Altre velocità" vuole infatti sottolineare e contestare l'esclusione di Prato dall'asse Firenze-Bologna dove ruota il più importante sviluppo teatrale. Gli articoli sono brevi (al massimo 3000 battute) ma ben organizzati, tanto che il gruppo di lavoro impegnato in questo progetto verrà poi assunto in occasione di altri festival, come il Premio Riccione, il Rizoma, ed altri.

In occasione del Festival di danza è stato creato un tipo di editoriale con brevi pezzi riguardanti un tema preciso al giorno. Si entra in una vera e propria ricostruzione del cammino dell'artista, anche attraverso attività di laboratorio. Teatro tra immagine e parola, dunque, da approfondire visitando vari ed interessanti siti come www.ateatro.it, o www.dramma.it, dove sono consultabili più di 800 copioni teatrali, tesi di laurea e altre curiose informazioni.

All'inizio il critico è un letterato, il quale si occupa dell'analisi a partire dal testo drammaturgico, ora è il contrario, la figura del critico rifluisce infatti nel teatro, nell'operativo. Da qui nasce un accesissimo e longevo dibattito sul conflitto di interessi, generato dall'ambiguità del ruolo e del lavoro.

Molti grandi nomi hanno ammesso di aver intrapreso il mestiere di critico per lanciare il proprio nome e, in futuro, il loro teatro. Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Vsevolod Mejerchol'd (direttore della rivista "L'amore delle tre melarance", dove scrive sotto lo pseudonimo di Dottor Dappertutto), Roland Barthes (tra i maggiori critici della rivista "Théâtre Populaire"), George Bernard Shaw, il quale ammette pubblicamente: "Ho fatto il critico per preparare la strada al mio teatro".

Non esistono attualmente scuole per diventare critici di teatro, ma soprattutto non esiste istituzione capace di garantire un immediato inserimento nel mondo del lavoro. Le università si stanno comunque attrezzando per avvicinarsi a questo tipo di mestiere, per esempio attraverso il master in giornalismo teatrale, attivo da quest'anno all'Accademia Silvio d'Amico. Questo cerca di indirizzare gli studenti verso diversi approcci critici, sottolineando l'importanza di un'autoformazione vasta e varia e di un continuo confronto con critici affermati (spesso grandi letterati – vedi gli esempi "storici" di Jorge Luis Borges e Ennio Flaiano – assunti da importanti giornali per occuparsi di teatro). Senza dubbio è necessaria una grande passione e disponibilità assoluta ad affrontare lunghe gavette, spesso anche non retribuiti, magari presso radio o altri strumenti di informazione.