

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

**ORGANIZZAZIONE ED ECONOMIA DELLO SPETTACOLO**  
**(prof. Cristina Valenti)**  
anno accademico 2002/2003

**NUOVO TEATRO IN ITALIA. ESEMPI DI ORGANIZZAZIONE**

*dispense a cura di*  
**Stefano Casi**

## Indice

### PARTE PRIMA

#### IL “NUOVO TEATRO” A BOLOGNA

1. Premessa .....	3
2. Bologna e il suo “sistema” teatrale .....	3
3. Il passaggio dalla produzione alla gestione nel nuovo teatro .....	6
4. Teatro delle Ariette .....	7
5. Teatri di Vita .....	8
6. Terzadecade .....	9
7. Teatro dell’Argine / Itc Teatro .....	9
8. Teatro Reon .....	10
9. Rosaspina. Un teatro .....	10
10. Bibliografia .....	11

### PARTE SECONDA

#### I GRUPPI DI STUDIO

1. Teatro Reon .....	12
2. Teatrino Clandestino .....	15
3. Fraternal Compagnia .....	18
4. Teatro Nucleo .....	22
5. Teatro Due Mondi .....	26
6. Teatro delle Albe .....	28
7. Fontemaggiore .....	32
8. C.R.E.S.T. ....	36
9. Progetto “Memoria del Presente” .....	41

## PARTE PRIMA

### IL “NUOVO TEATRO” A BOLOGNA

#### 1. Premessa

Il cosiddetto “sistema” dell’offerta teatrale a Bologna è costituito da un fitto reticolato di teatri immerso nel capoluogo e nel territorio provinciale, che può essere percepito - appunto - come “sistema”, secondo una retorica amministrativo-funzionale che tende a presentarlo con i criteri di uniformità e coerenza. In realtà, si tratta di un riconoscimento *a posteriori* e non di una precedente volontà: anche se prenderemo in prestito la parola “sistema” per comodità d’uso, tuttavia non va dimenticato che i teatri sono nati e si sono sviluppati non secondo logiche di “sistema” e di coordinamento reciproco, ma secondo percorsi autonomi, individuali, spesso direttamente concorrenziali, e ancor più spesso caoticamente confusi.

Queste dispense ripercorrono la diacronia dei più significativi enti di offerta teatrale a Bologna nati negli anni ’90 e tuttora (primavera 2003) in vita, attraverso eredità storiche e percorsi strategici. In questo modo scavalcheremo la percezione del “sistema” (mera fotografia *hic et nunc* di una realtà che è invece in perenne movimento e metamorfosi) per individuare una serie di paradigmi per lo studio delle forme di organizzazione teatrale dell’ultimo decennio riferibili al cosiddetto “nuovo teatro”.

#### 2. Bologna e il suo “sistema” teatrale

Bologna, e con essa la sua provincia e la sua regione, rappresenta uno dei luoghi strategici e, nel contempo, una delle presunte “isole felici” per il teatro italiano. Le statistiche dei consumi danno al capoluogo e all’intera Emilia Romagna un’aura quasi leggendaria se paragonata a quelle di altre regioni<sup>1</sup>.

Con meno di 400.000 residenti Bologna può vantare una discreta ricchezza di offerta, grazie a una dozzina di teatri sul suo territorio (Comune e hinterland) con una regolare stagione, ai quali ne vanno aggiunti molti di più nel territorio provinciale circostante, area che va tenuta in considerazione a causa di una forte mobilità degli spettatori nei due sensi: pubblico bolognese che si sposta nei teatri della provincia e pubblico della provincia che frequenta i teatri bolognesi. Ai cittadini bolognesi vanno poi aggiunti gli studenti universitari, che in una città come Bologna costituiscono una presenza significativa anche per quel che riguarda il consumo teatrale. La *quantità* di pubblico interessata al teatro in tutte le sue forme, dalla tradizione alla sperimentazione, e la *qualità* di un pubblico storicamente predisposto a consumare teatro in maniera “competente” individuano una delle peculiarità dell’ambiente cittadino, che chiameremo il *fermento ambientale*, cioè la “vivacità” del pubblico, disposto a curiosare, ma soprattutto a divertirsi e spendere, secondo un orizzonte mentale “aperto” e disinvolto che abbraccia senza apparente soluzione di continuità le osterie e i pub, i concerti e gli spettacoli, in una aspirazione esistenziale perennemente hobbystica che va dal divertimento edonistico al divertimento intellettuale.

Il fermento ambientale ha un *pendant* ben preciso, che alimenta e di cui si alimenta in un costante intreccio: il *fermento artistico* che negli anni ’80/90 ha assunto proporzioni considerevoli<sup>2</sup>. Bologna, infatti, è tradizionalmente riconosciuta come luogo dove i giovani artisti possano esprimersi al meglio, grazie non solo all’ambiente ma anche a due condizioni logistico-amministrative che ne hanno favorito le espressioni: prima gli spazi dei quartieri, messi spesso a disposizione dei giovani e delle realtà culturali fin dagli anni ’70 nel periodo del cosiddetto “decentramento”; e poi la costituzione del *Progetto Giovani* del Comune di Bologna nel 1988 (ora riassorbito nei vari settori amministrativi, come l’Ufficio giovani artisti nel Settore Cultura), punto qualificante dell’amministrazione pubblica, la prima a dotarsi di un ufficio specifico per accogliere le istanze dei giovani e sollecitarne l’aggregazione e l’espressione.

L’intreccio fra il Progetto Giovani comunale, la rete amministrativa dei Quartieri e le naturali forme di presenza, aggregazione ed espressione degli studenti universitari hanno dunque contribuito negli anni ’80 a un rapido sviluppo di una concezione della cultura come accoglienza e produzione delle istanze artistiche giovanili, già fortemente impostata negli anni ’70 grazie alla nascita delle forme di espressione “di base” e - in particolare a Bologna - del DAMS come polo di richiamo e fucina delle nuove forme artistiche.

---

<sup>1</sup> Una ricerca compiuta dalla Regione Emilia Romagna nel 1995 giungeva a questi risultati: “Nel periodo 1982-1993 domanda e offerta sono cresciute a tassi medi annui doppi rispetto a quelli del Nord Italia (+4,9% per le rappresentazioni e +2,2% per i biglietti venduti), già superiori a loro volta a quelli registrati per l’Italia nel suo complesso, e il numero di biglietti per 100 abitanti ha registrato un aumento del 40%, nonostante fosse già superiore al livello medio italiano, e si è portato su valori nettamente più alti di quelli del Nord e del Centro (56 rispetto a 45-46)” (AA.VV. 1995, p.4).

<sup>2</sup> Sull’“impetuosa” crescita del teatro bolognese negli anni ’90 e sulle sue radici, cfr. l’intervento di Massimo Marino in AA.VV. 1999, pp.19-21.

A questa situazione, d'altra parte, non ha corrisposto un'adeguata capacità della città a interpretare la cultura "non giovanile". In altri termini, non è corrisposta un'adeguata capacità a considerare come oggetto significativo di investimento la grande istituzione per un alto progetto culturale, basato su profonda e riconosciuta professionalità. Possiamo quindi dire che i *fermenti* hanno avuto occasione di esprimersi in assenza sostanziale di un polo forte della cultura istituzionale o - che è lo stesso - in presenza di diversi poli deboli di "presidio" delle attività culturali, in tutti i campi, dall'arte al teatro, dalla musica alla danza. Il "naturale" conflitto dialettico (che è scontro ma anche crescita) tra giovani generazioni e capisaldi storici come possiamo cogliere in altri ambienti, per esempio Milano, dove i "fermenti" hanno trovato una strada di affermazione in un conflitto pacificato (ovvero in una impari guerra di successione) con personalità del calibro di Giorgio Strehler o Elio De Capitani, non è accaduto a Bologna, dove invece il conflitto si è espresso attraverso una inedita *rivendicazione* "alla pari" o attraverso una *distanza* sempre "alla pari" rispetto ai presunti "poli forti" istituzionali. Da questo punto di vista occorre infatti tenere presente che negli ultimi anni l'artista della principale istituzione teatrale bolognese è stato un regista non di primo piano nella cultura teatrale italiana come Nanni Garella e, al contrario, l'artista più significativo di Bologna, Leo de Berardinis, ha condotto una presenza sostanzialmente defilata rispetto alla realtà cittadina. I giovani artisti bolognesi, insomma, hanno trovato un terreno sgombro da vere figure *forti* delle precedenti generazioni disposte a nutrirlo, e così hanno attivato un atteggiamento di immediata rivendicazione della propria presenza come paritaria rispetto a tutte le altre. Cosa, se si osserva bene, non necessariamente negativa, anzi. Ciò ha infatti consentito, come dicevamo, una rapida e folta crescita di nuove esperienze artistiche di levatura nazionale e internazionale (proprio alcune delle più recenti realtà bolognesi, nate negli anni '90, come Teatrino Clandestino, Laminarie e Teatri di Vita, hanno fatto rotta in maniera consistente verso oltrefrontiera con le loro produzioni e i loro progetti). D'altro canto, con altre lenti interpretative, questa caratteristica bolognese fa riferimento alla storica cultura imprenditoriale e sociale dell'Emilia Romagna, la cui griglia di sviluppo - maturata dal secondo dopoguerra attraverso precise scelte politiche - prevede il modello della piccola e media impresa (in opposizione alla grande impresa) e l'incentivazione della giovane imprenditoria.

La seconda peculiarità dell'ambiente bolognese, oltre a quella del fermento sul doppio livello degli artisti e degli spettatori, è l'*organizzazione* a partire dalla sua accezione più quotidiana: *sapersi organizzare*. E qui entriamo in maniera più cinica nell'analisi fenomenologica di ciò che è accaduto e sta accadendo al "sistema" teatrale visto nella sua parte più dinamica, quella delle nuove esperienze.

La caratteristica organizzativa a cui facciamo riferimento deriva ancora una volta da quella griglia tipicamente emiliano romagnola a cui si faceva riferimento, e cioè l'esistenza di numerose occasioni istituzionali di intervento previste per favorire l'impresa *tout court* e in particolare l'impresa culturale. Questa griglia particolarmente accogliente e ben disposta verso le imprese culturali ha tuttavia bisogno che queste ultime sappiano rapportarsi con essa nella maniera più adeguata, per poterne sfruttare ogni possibilità, magari rilanciando e scovando nei meandri di leggi, regolamenti, bandi di concorso e provvedimenti vari, nuove forme di collaborazione, tanto più che l'alta densità di imprese culturali che insistono sul medesimo territorio obbliga le amministrazioni a compiere delle scelte e quindi a selezionare realmente le tante domande che arrivano (anche se spesso le amministrazioni pubbliche tentano di effettuare scelte di comodo, attuate attraverso il meccanismo del "non scontentare nessuno", e quindi dell'intervento indistinto, e finanziariamente poco significativo, a favore di quasi tutti i soggetti).

Ecco allora la necessità che le imprese sappiano "organizzarsi". Soprattutto le imprese afferenti l'area vastissima del "fermento" che proprio per la quantità dei soggetti impone, al di là della qualità artistica, un'alta capacità di confronto con la realtà. E la realtà - nel nostro caso - è costituita dal *mercato* nella sua doppia faccia: il *pubblico* e l'*istituzione*. L'*organizzazione* diventa allora strumento indispensabile e primario per ogni gruppo teatrale fin dai suoi esordi per la sua stessa sopravvivenza, soprattutto in un territorio altamente concorrenziale come quello che stiamo analizzando. Infatti, se è evidente che la necessità/capacità organizzativa di un ente teatrale è fatto acquisito sull'intero territorio nazionale, è pur vero che proprio in Emilia Romagna si è sviluppata da almeno vent'anni a questa parte una vera e propria - chiamiamola così - "cultura dell'organizzazione teatrale" intesa soprattutto come ambiente condiviso e funzionale di lavoro, con risultati consistenti e spesso all'avanguardia per ciò che riguarda proprio l'impresa teatrale soprattutto nel campo dell'innovazione.

Dunque per le compagnie nate e cresciute in questo ambiente, che "respira" una necessità sostanziale di dinamiche organizzative ancor prima che artistiche, si tratta di acquisire al più presto una sensibilità imprenditoriale (sia pure - all'inizio - con poca esperienza e una certa ingenuità) che servirà loro a lungo, per poter fare proposte che sappiano far breccia nel territorio, inteso non soltanto come mera "quantità di pubblico", ma piuttosto come tipologia del pubblico (tra cui la capacità di attirare personalità importanti a vedere gli spettacoli) e qualità della comunicazione mediatica (che ha sicuramente maggior peso nella percezione che il territorio ha di una realtà, sia attraverso gli organi di stampa che attraverso la visibilità "murale"). Accanto a ciò, fin dall'inizio la compagnia cerca di relazionarsi con le istituzioni, sia quelle pubbliche (le amministrazioni comunali in prima battuta: assessorati, quartieri) sia quelle private (sponsors e mecenati). Questa capacità implica peraltro una duttilità linguistica nell'uso di parole chiave, concetti e processi logici e semantici tipici dell'istituzione a cui ci si riferisce, e quindi la capacità di sostituire, quando si parla con un'istituzione, i concetti estetici e artistici con quelli commerciali e politici.

La necessità di instaurare rapporti "utili" con le istituzioni porta così all'affermazione della *forma mentis* tipicamente manageriale del *progetto*, concetto che travalica ormai il suo significato primario e l'esigenza per cui era nato (dare una forma organica e oggettiva a un'idea, in funzione di una richiesta di supporto economico) per diventare una griglia

*automatica* con la quale l'idea stessa nasce<sup>3</sup>. “Pensare un progetto”, così, sostituisce spesso il pensiero *tout court*: il rischio è che lo spettacolo che si vuole realizzare *nasca già* in forma di progetto se non addirittura subordinato a un progetto, e dunque in funzione di un suo possibile utilizzo come oggetto di richiesta nei confronti di un'istituzione pubblica o privata.

Siamo così arrivati alla principale conseguenza delle abilità organizzative che vengono implicitamente richieste alle imprese teatrali: la *funzionalità*. Fin dalla sua nascita, o comunque il prima possibile se vuole sopravvivere e crescere, l'impresa deve sapersi rapportare con territorio e istituzioni, deve saper parlare il linguaggio giusto e creare progetti, tutto questo per vivere e poter lavorare secondo ispirazioni artistiche che tuttavia nascono (e spesso proseguono) come sincere e genuine. La funzionalità di cui parliamo è il criterio che permette di ottimizzare il proprio lavoro, e di concepire parallelamente l'impegno artistico e quello organizzativo. Con un evidente rischio: che l'impegno artistico stesso sia sempre in pericolo di essere visto “in funzione di” quel sistema di strategie organizzative che dovrebbe *seguire* e non *precedere* l'idealità artistica. In questo modo eccoci individuare il vero punto di equilibrio sul quale poggia gran parte del sistema teatrale bolognese nella sua complessità dai grandi teatri ai più giovani fermenti: la contraddizione fra scaltrezza e sincerità, fra arte e organizzazione (contraddizione che, in realtà, possiamo considerare la sostanza stessa del teatro, tradizionalmente e secolarmente basato proprio su queste ambigue commistioni).

E' dunque al termine di tutto ciò che si può comprendere come il sistema teatrale bolognese costituisca oggi una rete in cui ciascun nodo ha saputo sviluppare alte competenze organizzative, spesso “sul campo”; una rete tuttavia aperta alle novità e ai fermenti, ai quali si richiede altrettanta abilità a inserirsi - anche in modo innovativo - nel meccanismo organizzativo della funzionalità<sup>4</sup>.

Scattando la “fotografia” di questo sistema dell'offerta nel solo territorio comunale, nella primavera 2003, notiamo grandi teatri con un programma di stampo tradizionale (**Teatro Duse** gestito dall'Ente Teatrale Italiano, **Europauditorium Mario Cagli** la cui stagione è gestita dall'impresa privata December, **Teatro Dehon** gestito dalla cooperativa di produzione Teatroaperto), un grande teatro “generalista” con accentuata sensibilità verso progetti non tradizionali (**Arena del Sole**, Teatro Stabile privato, gestito dalla cooperativa Nuova Scena), un grande teatro dedicato soprattutto a comici e musical (**Teatro delle Celebrazioni**, gestito dalla società Ruvido Spettacoli), un centro teatrale di teatro ragazzi (**Testoni Ragazzi**, Teatro Stabile d'Innovazione gestito dalla cooperativa La Baracca), e molti spazi riservati alla ricerca e alla sperimentazione di medie dimensioni (**Teatri di Vita** gestito dall'omonima cooperativa di produzione, **Teatro Sanleonardo** gestito fino a pochi mesi fa dalla società di produzione Teatro di Leo ma in queste settimane affidato dal Comune di Bologna proprietario dell'immobile a una scuola di formazione teatrale) e piccole dimensioni (**Palcoreale** gestito dalla cooperativa di produzione Elsinor, **Teatro delle Moline** gestito dalla cooperativa di produzione Teatro Nuova Edizione, **Teatro San Martino** gestito dalla cooperativa di produzione Il Gruppo Libero, **La Casa delle Culture e dei Teatri** gestito dall'associazione di produzione Teatro Ridotto, **Accademia 96** gestito dall'associazione di produzione Teatro dei Dispersi, **Teatro del Navile** gestito dall'omonima associazione di produzione, **Humusteater** gestito dall'omonima cooperativa di produzione). A questi spazi vanno aggiunti un medio teatro dialettale (**Teatro Alemanni**, gestito dall'associazione Club Il Diapason) e due centri sociali e aggregativi “di confine” e underground (**Link** e **TPO** Teatro Polivalente Occupato, anche se in realtà lo spazio utilizzato è stato concesso in convenzione dal proprietario privato in accordo con il Comune). Infine, ultimo nato nella geografia teatrale dell'offerta bolognese, è l'**Ex Macello**, la cui gestione è dell'Università di Bologna per le attività spettacolari del Centro La Soffitta del Dipartimento di Musica e Spettacolo.

Al di fuori del territorio comunale, poi, l'offerta si moltiplica vertiginosamente perché quasi ogni comune della provincia di Bologna ha un teatro comunale attivo e una compagnia che ne gestisce la programmazione: *Teatro Evento* a Casalecchio di Reno, *Teatro dell'Argine* a San Lazzaro, *Rosaspina. Un teatro* a Minerbio, *Terzadecade* a Molinella, *Teatro Reon* a Calderara, *Teatro delle Ariette* a Castello di Serravalle, *Cantharide* a Zola Predosa, *Ca' Rossa* a Pianoro... e ancora molti altri. Questo risveglio della provincia che sta accogliendo in misura massiccia molti protagonisti del nuovo teatro bolognese (alcuni dei quali di levatura nazionale) è in costante progressione. Si tratta di un fenomeno che ha visto un'accelerazione in particolare a partire dalla seconda metà degli anni '90, quando la stessa amministrazione della Provincia di Bologna ha per così dire sopperito alla quasi saturazione teatrale nel territorio del capoluogo, sostenendo direttamente non solo i teatri della Provincia ma addirittura l'esodo in provincia di alcuni artisti bolognesi per la gestione di nuovi spazi. Una scelta quindi di “spazio vitale” ma anche politica a partire dall'anno 1999

---

<sup>3</sup> Si trova una codificazione del “pensare per progetti” in Argano 1997.

<sup>4</sup> Vale la pena citare un articolo polemico di pochi anni fa: “Il teatro emiliano e quello bolognese in particolare è stato complessivamente ben amministrato, ha goduto di un costante interesse pubblico e ha conservato una capacità di mobilitazione e di articolazione che altrove in Italia ha avuto esiti più incerti [...] Pure vi sono dei limiti. La ricchezza e la capacità organizzativa del teatro bolognese non riesce pienamente ad esprimersi, soprattutto sul piano creativo. Questo è un discorso fatto tante volte, anche da me personalmente: primo sul piano dell'organizzazione teatrale, del pubblico, delle politiche teatrali, il teatro emiliano non è capace di vincere su quello della scena, della produzione culturale. Il teatro bolognese non ha insomma un peso artistico nazionale paragonabile alla sua dimensione organizzativa. Le ragioni di questa difficoltà sono diverse, ma tutto sommato derivano tutte da uno squilibrio. Nei teatri bolognesi più importanti comandano piuttosto gli organizzatori da un lato o gli attori dall'altro sui registi” (Ugo Volli, *I registi oscurati dai manager*, “La Repubblica”, Bologna, 14 giugno 2000). Pur nell'esagerazione della polemica, e nella poca attenzione a sottolineare l'esistenza di importanti esperienze artistiche che trovano accoglienza in città, l'articolo di Ugo Volli è esemplare per comprendere come la percezione del teatro bolognese sia sostanzialmente quella di un comparto ben amministrato grazie a una competenza organizzativa che oscura la presenza degli artisti.

che segna da questo punto di vista uno spartiacque significativo. Infatti, il 1999 è l'anno dell'avvento della giunta di centrodestra al Comune di Bologna con il conseguente cambio di rotta della politica culturale dell'amministrazione comunale; ma è anche l'anno dell'introduzione delle nuove regole di rapporto fra le imprese teatrali e la cosa pubblica, sia a livello nazionale con il regolamento ministeriale emanato attraverso il Decreto 470, sia soprattutto (per quel che ci riguarda) con la parallela Legge Regionale n. 13 emanata dalla Regione Emilia Romagna che prevede una finora inedita sinergia economica tra Provincia e Regione nel campo dei contributi teatrali, che affida appunto alle province un ruolo non più marginale alla gestione del sistema teatrale.

### 3. Il passaggio dalla produzione alla gestione nel nuovo teatro

La maggior parte dei teatri a Bologna è costituita da *teatri di produzione*, dove l'aspetto dell'ospitalità di spettacoli, che pure ha una maggiore visibilità dall'esterno, costituisce soltanto una parte dell'impegno imprenditoriale e culturale, ben radicato invece nella produzione di spettacoli che fa riferimento a una compagnia stabile. In questo capitolo cercheremo di individuare alcuni punti problematici nel percorso - estremamente diffuso - che porta una giovane compagnia di produzione a gestire, dopo più o meno breve periodo di sola produzione, uno spazio teatrale. Questo passaggio avviene con le più diverse motivazioni e con i più diversi esiti, ma per tutti possono essere individuati aspetti positivi e aspetti negativi che lo caratterizzano.

Il primo degli *aspetti positivi* è senza dubbio quello di *avere una casa*. Per le compagnie senza teatro, infatti, i problemi relativi alla necessità di avere una sala in cui provare e uno spazio in cui immagazzinare i propri materiali sono spesso insormontabili e mettono a dura prova, se non la sopravvivenza del gruppo, almeno la continuità del lavoro e la possibilità di una crescita artistica. La compagnia che gestisce un teatro, invece, può disporre da subito di uno spazio da utilizzare anche per le proprie produzioni (prove e rappresentazioni), per l'attività laboratoriale e di studio e per il magazzino delle scenografie.

Un altro aspetto positivo è la possibilità di *avere un peso nel sistema teatrale*, cioè essere riconoscibili e considerati. Se la compagnia senza spazio può essere percepita (specie se ancora non consolidata) come instabile, fragile, senza potere contrattuale, esposta al caso e agli eventi, o come petulante e questuante nei casi più estremi, la compagnia che gestisce un teatro "scatta" automaticamente di livello nella percezione che di essa si può avere. Come teatro, infatti, ha ed esercita il potere di decidere quali compagnie ospitare, un potere che si trasferisce automaticamente nel potere di determinare l'ambiente culturale stesso del territorio in cui opera, grazie alle proprie scelte e alle esclusioni. Inoltre come teatro ha il proprio nome costantemente rimarcato in diversi contesti, diventa interlocutore stabile delle istituzioni (anche nel piccolo di una saletta di periferia), può attivare progetti complessi che ne accreditano il ruolo in misura sempre maggiore.

Infine, il terzo aspetto positivo consiste nell'*avere maggiori finanziamenti*, che naturalmente una compagnia di sola produzione non potrebbe avere. Il teatro, infatti, può far leva sia sulla sua funzione di servizio pubblico in quanto servizio culturale, sia sulla capacità di aggregazione del pubblico e prestigio della presenza. E se è vero che i maggiori finanziamenti sono comunque "neutralizzati" da un oggettivo incremento delle attività, è anche vero che consentono di arrivare a risultati che si riverberano in maniera estremamente positiva anche sull'economia delle produzioni stesse.

Tutti questi elementi sono bilanciati da tre *aspetti negativi*. Anzitutto, la compagnia che si trova a gestire un teatro deve *subordinare il precedente impegno produttivo totalizzante a un più complesso impegno di gestione*, e quindi alla programmazione del teatro o della stagione, con l'ospitalità di spettacoli e l'organizzazione di altre iniziative, in particolare didattiche. La cura con cui viene creata una stagione diventa sempre maggiore per evitare un decadimento nella parte più visibile del proprio lavoro, sapendo che l'aspetto produttivo, con uno o due spettacoli prodotti all'anno, anche se cospicuo in termini di energie e di lavoro - basti pensare ai lunghi periodi di prova o di tournée -, viene recepito in misura estremamente ridotta dall'esterno. D'altra parte l'attenzione per il successo della gestione comporta l'organizzazione di una serie di altre attività che servano ad attivare connessioni con il territorio: attività didattiche, ma anche incontri, convegni, mostre, pubblicazioni, serate di diversa natura, iniziative in coordinamento con altri enti culturali, e così via. Il risultato è un proliferare di eventi che rischia di relegare sostanzialmente la produzione a un ruolo decisamente di secondo piano.

Secondo aspetto negativo è il *confronto frustrante con i legacci esterni*: se una compagnia si trova già in grande difficoltà nel rapporto con le istituzioni, un teatro deve fronteggiare una vera e propria moltiplicazione esponenziale delle difficoltà, che risiedono principalmente nella *legislazione* (con regolamenti sistematicamente inadeguati a interpretare il teatro e quindi a trovare risposte adeguate alle sue richieste), nella *burocrazia* (che è estremamente lenta, contorta e spesso contraddittoria nelle sue risposte da un ufficio all'altro), nell'*amministrazione* (che innesca meccanismi malsani di questua, trasformando la naturalezza di un rapporto fra un ente culturale e un'amministrazione pubblica in un rapporto fra il povero teatrante mendicante e il potente che può elargire in base a imprecisabili criteri) e infine nella *politica* (che semina i propri interventi di minuscole e infide trappole per faide tra partiti o tra esponenti di uno stesso partito, in mezzo alle quali rischiano di trovarsi gli enti culturali più sprovveduti).

Tutto ciò porta all'ultimo aspetto negativo: lo *snaturamento dell'artista* e il suo passaggio dal fronte creativo a quello organizzativo. Se la compagnia "pura", pur con la sua necessità di dotarsi - come abbiamo visto nel precedente capitolo - di schemi organizzativi competenti e di strategie funzionali ed efficaci, poteva concentrare la maggior parte delle sue

energie nella creazione degli spettacoli (e nella loro distribuzione), la compagnia che gestisce un teatro, e quindi una forte moltiplicazione delle attività non produttive e dei rapporti istituzionali e finanziari, è costretta ad alterare il suo impegno precedente dirottando molte energie sull'organizzazione. Nella più fortunata delle ipotesi alcune figure artistiche si trasformano *in toto* in figure organizzative, altrimenti spesso gli artisti (registi, attori) si trovano a dividere il loro impegno tra creazione e organizzazione, finendo col destinare all'attività artistica margini più o meno ampi di tempo residuo, con il rischio (raro ma presente) dell'estensione del concetto di funzionalità già visto per l'organizzazione anche sul territorio dell'arte, e quindi con la creazione di spettacoli nati e cresciuti quasi "in automatico" e "apposta per" venire incontro alle esigenze organizzative.

Naturalmente il quadro qui descritto si riferisce a ipotetiche conseguenze estreme del passaggio di una compagnia dalla sola produzione alla produzione e gestione. E' insomma il *potenziale* quadro di sfondo sul quale si trovano a operare i soggetti che scelgono di compiere questo passaggio e che quindi devono attivare una continua vigilanza per poter tenere sotto controllo gli aspetti negativi qui descritti. D'altro canto, la scelta opposta (volontaria o involontaria) di non attuare il passaggio alla gestione non cautela di per sé la compagnia rispetto ad altri possibili problemi di abdicazione dell'ispirazione artistica a esigenze commerciali o strategiche d'altro tipo, tanto più che in questo caso l'assenza di uno spazio proprio e la necessità di cercare enti produttori e finanziatori può teoricamente innescare altre dinamiche di accondiscendenza.

Le schede che seguono raccolgono sinteticamente le storie di alcune compagnie teatrali che nell'ultimo decennio hanno intrapreso un'attività di gestione diventando protagoniste del sistema teatrale del territorio. Sono state tralasciate altre compagnie ugualmente significative che hanno in corso una presenza differente nel sistema teatrale, ivi compreso il Teatrino Clandestino che agli inizi degli anni '90 ebbe un'esperienza di gestione di uno spazio alternativo, e le tante e varie compagnie che di volta in volta si sono avvicinate nella frequentazione, coinvolgimento e gestione dei vari spazi alternativi come il Link e il TPO (Amorevole Compagnia Pneumatica, Zimmer Frei, dry\_art, deicalcitateatro, Teatro Ferramenta, ecc.).

#### 4. Teatro delle Ariette

Negli anni '80 Stefano Pasquini e Paola Berselli costituiscono la parte artistica della cooperativa Baule dei Suoni, nata come cooperativa musicale con attività organizzativa, produttiva e didattica. Pasquini e Berselli creano come attori-cantanti un teatro musicale di divertimento per adulti e ragazzi, con qualche puntata "inquietata" verso altri lidi, come il mondo musicale e poetico di Tom Waits. Nel 1988 e 1989 il Baule dei Suoni ottiene dal Quartiere Borgo Panigale la gestione del centro giovanile La Morara, dove è possibile impostare una stagione di teatro di ricerca con particolare attenzione alle esperienze di confronto tra teatro e musica (la stagione si chiama Camerateatro), e un festival indirizzato a questo confronto, dal titolo "Note truccate". Dopo la seconda edizione del festival Pasquini e Berselli lasciano il Baule dei Suoni e la stessa Bologna, per ritirarsi a vivere e lavorare come agricoltori in un vecchio podere di famiglia nella provincia bolognese, a Castello di Serravalle.

Dopo cinque anni di "ritiro", nel 1994, decidono di raccontare la loro nuova esperienza in uno spettacolo dal titolo *Fienile*. Da quel momento ricomincia per loro la possibilità di tornare al teatro, non più visto in opposizione alla loro scelta di vita, ma come suo complemento e arricchimento. Decidono così di fare teatro nella loro casa, nel podere "delle Ariette" che da questo momento dà il nome anche alla compagnia (fondata nel 1996), e dal 1997 iniziano a organizzare una stagione dal titolo "A teatro nelle case", in cui gli artisti rappresentano i propri lavori nelle case dei contadini o degli abitanti della zona, la valle del Samoggia, che "prenotano" il "loro" spettacolo.

Nasce così una forma di "teatro popolare", non tanto nel linguaggio (anche se gli spettacoli scelti inevitabilmente risentono della loro collocazione all'interno di un tale programma) quanto soprattutto nelle modalità di rapporto con il pubblico. Il teatro, infatti, diventa occasione di "scambio" fra artisti e spettatori, i cui statuti vengono spostati dall'asse della rappresentazione teatrale a quello della *ospitalità*: il teatro ospitante è una casa, gli spettatori sono gli abitanti della casa e i loro amici (ma c'è anche pubblico esterno), gli organizzatori sono artisti e contadini, gli artisti che si esibiscono finiscono - dopo gli applausi - a chiacchierare come vecchi amici con gli spettatori, a mangiare e bere...<sup>5</sup>

Tutto questo sistema di rapporto, naturalmente, non deve far pensare a ingenuità nonostante la forte esibizione dell'elemento contadino alla base del lavoro sia artistico che organizzativo del Teatro delle Ariette (che definisce il proprio lavoro "teatro di terra"): al contrario si tratta di una elaborazione la cui riuscita sta proprio nella profonda riflessione compiuta da artisti che dopo una lunga esperienza hanno maturato una scelta di vita e teatro molto precisa, dove i due percorsi procedono insieme, intrecciandosi fino allo spettacolo più rappresentativo e di successo (nei numerosi festival in cui è invitato a partire dal 2000) creato da Pasquini e Berselli: *Teatro da mangiare?*, evento per

---

<sup>5</sup> Su questa esperienza si è tenuto nel 2000 un convegno nazionale, i cui atti sono stati raccolti in volume: cfr. Valenti 2001. Sul Teatro delle Ariette, si veda anche la scheda in AA.VV. 1999, p. 181; e la relazione del gruppo di lavoro composto da Angela D'Alia, Florinda Podestà e Eliana Scarabelli, nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo, a.a. 2001/2002 ([www.muspe.unibo.it/corso/corsi/oesmz/ariette.htm](http://www.muspe.unibo.it/corso/corsi/oesmz/ariette.htm)). Il sito ufficiale del Teatro delle Ariette è [web.tiscali.it/leariette](http://web.tiscali.it/leariette).

pochi spettatori-commensali dove la narrazione teatrale dell'esperienza d'arte e di vita procede di pari passo con la preparazione di un pasto che sarà consumato alla fine da artisti e spettatori senza soluzione di continuità fra teatro e cena. O fino all'annullamento stesso degli attori nell'evento *Prima di Pasolini*, dove rimane la sola presenza dei commensali.

Un ulteriore salto nel lavoro del Teatro delle Ariette è costituito dalla ristrutturazione di un deposito degli attrezzi, che dal 1999 diventa vera e propria sala teatrale per rappresentazioni con il nome - appunto - di Deposito Attrezzi, anch'esso sostenuto, come la rassegna del teatro nelle case, dalle amministrazioni locali, e in particolare dalla Provincia.

## 5. Teatri di Vita

Nel 1989 Andrea Adriatico<sup>6</sup> viene chiamato da Pasquini e Berselli al Baule dei Suoni, dove continua a lavorare dopo la loro partenza, imprimendo dal 1989/90 una svolta in un senso più sperimentale all'attività di Camerateatro, anche con il festival *Loro del Reno - Teatri indipendenti a Bologna* (due edizioni: 1989 e 1990) di cui Adriatico è ideatore e cofondatore. Nel 1991 Adriatico e l'attrice Iris Faigle fondano la compagnia :riflessi (come il titolo di un romanzo di Palazzeschi, da leggere "due punti riflessi") e lasciano il Baule dei Suoni. L'attività produttiva inizia con il festival di Santarcangelo che fra il 1991 e il 1993 produce cinque spettacoli di :riflessi. Dopo l'estate 1992, in seguito a *oplà. noi viviamo. fratelli di massa pensando ernst toller*, realizzato a Santarcangelo con oltre venti giovani allievi di Adriatico, viene decisa la creazione di una casa per accogliere questi ex allievi dando loro l'opportunità di cimentarsi con il teatro attraverso produzioni sperimentali. Nasce così Teatri di Vita, nel gennaio 1993, in un capannone industriale nel Quartiere Borgo Panigale, con il sostegno del Progetto Giovani. La prima stagione presenta le sperimentazioni degli ex allievi di Adriatico, mentre la seconda prevede un programma sulla tradizione del teatro di ricerca e sulla danza contemporanea. Una seconda, significativa innovazione è costituita dalla scelta internazionale compiuta nella stagione 1995/96 (in una nuova sede in via del Pratello, nel centro storico), nella quale per la prima volta vengono ribaltate le percentuali degli spettacoli programmati in un teatro, con netta prevalenza degli spettacoli stranieri; una vocazione che porta Teatri di Vita a diventare membro dell'IETM<sup>7</sup>. Sempre in quella stagione Teatri di Vita inizia a pubblicare un giornale mensile come strumento di informazione sulle attività del teatro, concepito non come programma teatrale ma con un taglio fortemente giornalistico, e un sito internet (fra i primi teatri in Italia, contenente attualmente centinaia di pagine, tra cui la collana editoriale "Biblioteca dello spettatore" e la rivista mensile on line "Il Suggeritore"). Nella stagione 1997/98 prende il via una nuova iniziativa, il "centro per la sperimentazione dello spettatore", una serie di occasioni laboratoriali tra cui un "laboratorio di critica teatrale" riservato agli spettatori. Nella stessa stagione si registra la prima coproduzione internazionale italo-franco-tedesca per uno spettacolo prodotto da :riflessi, *Lotta d'Angeli. Messaggi da un uomo in fuga*.

E' di questo periodo la ricerca di uno spazio più ampio sia per il pubblico in crescita che per gli spettacoli che devono essere prodotti e ospitati, che approda a un vecchio impianto sportivo comunale in degrado all'interno di un parco, ancora una volta nel quartiere Borgo Panigale, all'interno del Parco dei Pini. La compagnia :riflessi si trasforma in cooperativa assumendo il nome dello spazio originario (Teatri di Vita, appunto) e procede alla ristrutturazione dell'edificio, in convenzione con il Comune, ricavandone un centro teatrale con due sale (sala Pasolini con 240 posti, e sala Tondelli a spazio libero). Nell'ottobre 1999 viene inaugurata la prima sala mentre i lavori proseguono negli anni successivi fino al completamento nel 2002. Nel frattempo si moltiplicano i progetti, come il festival estivo di spettacoli e laboratori "Vita nel parco", e il progetto P.I.E.R.C.E. che offre micro-residenze a compagnie di teatro e danza senza spazio per fare le prove e debuttare a teatro con nuove produzioni.

Dal 2000 Andrea Adriatico è impegnato in un complesso progetto produttivo dal titolo *Automobili sulla linea dell'ombra* che incentra ogni evento sull'uso particolare di un'automobile e di rapporto con lo spettatore; e nella creazione video-cinematografica. Sul fronte produttivo il lavoro di Adriatico è basato su una sperimentazione che non sposa una tendenza stilistica univoca ma subordina il linguaggio alle necessità artistiche e "di senso" che intende comunicare di volta in volta. Questo spiazzamento costante e questa fuga dall'idea di uno stile univoco e riconoscibile caratterizza anche la programmazione, impostata proprio sulla varietà e la contraddizione linguistica dei vari artisti chiamati a presentare i propri spettacoli, sempre però secondo un'idea di innovazione e ricerca. A questo va aggiunta una forte politica di apertura verso gli spettatori non addetti ai lavori, anche attraverso sistemi di autorappresentazione

---

<sup>6</sup> Sul percorso artistico di Andrea Adriatico, i suoi spettacoli e la fondazione di Teatri di Vita, è disponibile una monografia: Casi 2001. Di :riflessi e Teatri di Vita si parla anche, con alcune imprecisioni, in Chinzari-Ruffini 2000, pp.135-137; cfr. anche la relazione del gruppo di lavoro composto da Valentina Miti, Valentina Pellitteri, Lara Rongoni, Viviana Rizzato, Andrea Tavano e Fabio Vasile, nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo, a.a. 2001/2002 ([www.muspe.unibo.it/corso/corsi/oesmz/teatridivita.htm](http://www.muspe.unibo.it/corso/corsi/oesmz/teatridivita.htm)). Il sito ufficiale di Teatri di Vita è [www.teatridivita.it](http://www.teatridivita.it).

<sup>7</sup> *Informal European Theatre Meeting* è la più vasta e vivace associazione mondiale di teatri e compagnie che si dedicano alla sperimentazione e allo scambio internazionale: attualmente oltre 400 fra teatri e compagnie, sparsi in 45 paesi. Teatri di Vita è il primo teatro emiliano romagnolo a farne parte, successivamente affiancato dal Festival di Santarcangelo, dal Teatro delle Albe e dal Comunale di Ferrara.



paradossale del teatro come teatro “normale” e “tranquillizzante” per un pubblico generalmente non abituato alla visione di opere di sperimentazione.

## 6. Terzadecade

Gabriele Argazzi e Barbara Bonora sono due allievi di Andrea Adriatico (il primo partecipa anche a spettacoli di riflessi e della compagnia padovana Tam Teatromusica), che nel 1993 decidono di dar vita a una propria formazione artistica, Terzadecade. L'anno successivo viene autoprodotta lo spettacolo *Ratni Zlocinac*, storia di un criminale di guerra bosniaco narrata con agghiacciante ed estrema crudeltà, individuando da subito il terreno formale del lavoro della compagnia, basato su essenzialità visiva e rigore dell'interpretazione attoriale (sia pure non tradizionale). Nel 1995 l'incontro con l'opera di Bataille schiude nuovi scenari per una sperimentazione del linguaggio teatrale verso un raffinato simbolismo ed ermetismo che conduce a nuovi lavori, sempre rigorosi nello scandaglio delle ossessioni del corpo e della percezione, fino ai lavori ispirati a René Daumal e al pensiero di Nietzsche riletto nel 1999 in *Dilaniato da nere cagne*<sup>8</sup>.

Sempre nel 1995 la compagnia si costituisce come associazione con il nome L'Aquila Signorina, mantenendo però il nome originario per la titolarità delle produzioni, e decidendo il trasferimento a Molinella, paese tra Bologna e Ferrara. Dal 1997 al 1999 Terzadecade collabora all'organizzazione del festival “Crisalide” di Bertinoro (Forlì), fondato e organizzato da Masque Teatro fin dal 1994. Si tratta di una prima esperienza organizzativa, che porterà successivamente all'opportunità offerta dal Comune di Molinella e dalla Provincia di Bologna della gestione di una vera e propria stagione. Dal 2000 infatti Terzadecade dirige e organizza la stagione “Colloqui con Y” (il titolo è ispirato all'opera di Céline) presso l'ex chiesa di San Matteo a Molinella, ristrutturata e trasformata in Auditorium.

Radicandosi nel territorio, Terzadecade ha attivato fin dal suo trasferimento a Molinella, e incentivato dopo l'avvio della stagione teatrale, numerosi percorsi laboratoriali spesso giunti all'elaborazione di spettacoli conclusivi, e percorsi promozionali, tra cui un premio per gli studenti delle scuole medie superiori del territorio intercomunale di riferimento per la migliore recensione agli spettacoli visti.

E' da sottolineare la scelta di rivolgersi in questi percorsi di radicamento nel territorio verso un pubblico soprattutto adolescente e quindi puntando più su una elasticità culturale e su un pubblico in crescita, rispetto a un pubblico di più difficile penetrazione per quel che riguarda spettacoli che marcano scelte di sperimentazione teatrale decisamente estreme.

## 7. Teatro dell'Argine / Itc Teatro

Nel 1994 a San Lazzaro di Savena, grande comune a ridosso di Bologna, una ventina di giovani attori formano l'associazione Teatro dell'Argine, ospitata all'inizio in un centro civico. Con lo scopo di realizzare un processo di maturazione teatrale, viene chiamato un direttore artistico esterno con una certa esperienza, il regista Salvatore Cardone, che tra il 1995 e il 1999 guida il gruppo lavorando sulle tecniche della recitazione e della regia, e impostando un repertorio di spettacoli basati sulla drammaturgia italiana. In questo periodo arrivano a far parte della compagnia anche giovani professionisti provenienti da esperienze nazionali, come lo Stabile di Torino e il Piccolo di Milano.

Nel frattempo il Comune di San Lazzaro proclama un bando per l'assegnazione in gestione dell'ITC Teatro. Si tratta di una sala teatrale comunale di circa duecento posti, all'interno del complesso dell'Istituto Tecnico Commerciale (da cui il nome), che alla fine degli anni '80 ebbe una straordinaria importanza nello sviluppo del nuovo teatro e ora chiusa e dimenticata da anni<sup>9</sup>. Nel 1998 l'ITC Teatro, ristrutturato e riadattato, viene così affidato attraverso una convenzione al Teatro dell'Argine.<sup>10</sup>

La compagnia di San Lazzaro procede nella nuova sede sulla direttrice già indagata del confronto fra scrittura e spettacolo (anche con forte attenzione alla scrittura non teatrale, attraverso incontri con gli scrittori), attivando nel corso degli anni importanti intrecci sia con autori italiani che con centri e teatri stranieri impostati proprio sullo sviluppo e

---

<sup>8</sup> Cfr. Chinzari-Ruffini 2000, p.173. Il sito ufficiale di Terzadecade è [www.terzadecade.it](http://www.terzadecade.it).

<sup>9</sup> Per la grande importanza che ebbe questo luogo nello sviluppo del nuovo teatro a partire dalle capacità professionali dell'organizzazione e non di un artista o di una compagnia, vale la pena dilungarsi in nota su questa storia. A dirigere infatti l'ITC Teatro nella seconda metà degli anni 80 fu Roberto Cimetta, forse il più originale e moderno organizzatore teatrale italiano del nuovo teatro, che diede uno straordinario impulso al rinnovamento dirigendo il piccolo teatro di San Lazzaro e il festival Inteatro di Polverigi (Ancona) da lui fondato nel 1977, punto di snodo internazionale della sperimentazione teatrale e della danza contemporanea, a cui Cimetta aveva aggiunto l'attenzione alla nuova comicità. Non è un caso che a Cimetta, fondatore nel 1981 insieme a pochi altri illuminati organizzatori europei dell'IETM (vedi più sopra la nota 7), sia stato intitolato dopo la sua prematura scomparsa nel 1989 il “Fondo Cimetta”, borsa europea di finanziamento di giovani artisti del Mediterraneo desiderosi di viaggiare in altri paesi per studio e formazione. Collaboratori di Cimetta nella sua opera furono Velia Papa, attuale direttrice del festival di Polverigi, e Paolo Scotti, successivo fondatore di numerose iniziative teatrali basate sulla comicità, ultima delle quali è il Teatro delle Celebrazioni.

<sup>10</sup> I siti ufficiali della compagnia e del teatro sono rispettivamente [www.arginet.it](http://www.arginet.it) e [www.itcteatro.it](http://www.itcteatro.it).

l'incentivo della drammaturgia contemporanea. Dal 2000 si registra una forte crescita, sotto la nuova direzione artistica di Andrea Paolucci, Nicola Bonazzi e Pietro Floridia (che erano tra i fondatori e che ormai sono diventati "maturi" per la gestione diretta del progetto artistico e culturale, revocata a Cardone).

Oggi la compagnia è composta da tre registi stabili, tre drammaturghi, dieci attori e quindici operatori che si occupano della didattica. Una tale articolazione del lavoro artistico e didattico (rivolto anche alle scuole di ogni grado) si basa su una concezione dell'Itc Teatro come vero e proprio teatro stabile cittadino (ovviamente fatte salve le dimensioni dello spazio e dell'impresa). E' infatti la politica del forte radicamento nel proprio territorio comunale di riferimento la caratteristica portante dell'organizzazione del Teatro dell'Argine nel senso della moltiplicazione delle iniziative nella propria sede (anche musicali) come occasione di rilancio del teatro in qualità di "luogo della città".

## 8. Teatro Reon<sup>11</sup>

Fulvio Ianneo e Anna Amadori hanno una formazione teatrale di attori professionisti cresciuti alla scuola di grandi maestri del teatro di ricerca, a cominciare da Leo de Berardinis. Alla fine degli anni '80 costituiscono un'associazione di nome Reon, con riferimento al termine greco che indica lo scorrere del tempo, della vita, della storia.

Con questa associazione iniziano a sperimentare un possibile percorso autonomo parallelo ai loro impegni in altre compagnie, basato sull'elaborazione drammaturgica dello stesso Ianneo e la ricerca attoriale di Amadori<sup>12</sup>. Finalmente nel 1990 nasce il Teatro Reon che da questo momento assorbe completamente il loro lavoro. Le prime produzioni sono i monologhi *La canzone al trampolino* e *Maritata*, per poi proseguire con altri spettacoli più complessi, anche prodotti da altri organismi come il Teatro Nuova Edizione.

Segno forte del lavoro di Reon è l'intreccio tra realismo e invenzione, sfumati tra loro grazie a un umorismo nero graffiante, condotti dal paradosso della scrittura drammaturgica e della recitazione. Nel 1991 iniziano ad essere avviati i laboratori con i detenuti del carcere modenese, primo di una serie di impegni di lavoro teatrale nelle fasce del disagio, che negli anni successivi toccheranno anche la devianza giovanile e l'handicap, fino all'originale lavoro con il gruppo teatrale dei poliziotti del SIULP *Guardie e Ladri* nel 1997.

Dal 1997 il Teatro Reon ha anche realizzato alcune proposte di teatro per ragazzi, mentre nel 2000 è iniziato un progetto di coproduzione con un centro culturale sloveno.

La svolta verso la gestione diretta di un programma all'interno di uno spazio avviene nel 1998, quando il Teatro Reon ha l'occasione di gestire la stagione di prosa e ricerca dello Spazio Reno, edificio teatrale e multifunzionale del Comune di Calderara di Reno, non lontano dal capoluogo emiliano. Fin dalla prima stagione viene dato un nome al progetto ("Risvegli di Confine") a ribadire la prospettiva - appunto - progettuale della proposta rivolta alla presentazione di spettacoli del teatro di ricerca, in opposizione alla semplice logica del "cartellone".

Da allora, il Teatro Reon infittisce le sue iniziative di legame con il territorio, soprattutto attraverso i laboratori e alcune iniziative specifiche come gli interventi nel complesso urbanistico "Bologna 2" che ha una pessima fama di polmone della microcriminalità e del disagio.<sup>13</sup>

## 9. Rosaspina. Un teatro

La compagnia Rosaspina. Un teatro viene fondata nel 1996 da Angelo Generali e Aurelia Camporesi. Il primo proviene da una delle formazioni più singolari del teatro di ricerca degli anni '80/inizi '90, il Gruppo Teatro di Base<sup>14</sup>; la seconda da laboratori sul teatro comico e la Commedia dell'Arte. Nel suo primo anno di vita la compagnia partecipa alla

---

<sup>11</sup> Diamo qui solo una breve scheda sintetica del Teatro Reon, per il quale si rimanda alla relazione del gruppo di lavoro nella seconda parte delle dispense.

<sup>12</sup> Cfr. la scheda dell'associazione in Chessa 1990, pp. 16-17. Sul Teatro Reon cfr. anche AA.VV. 1999, p. 192; Calbi 1999, pp. 144-145; e Chinzari-Ruffini 2000, p.137-138. Il sito ufficiale del Teatro Reon è [www.teatroreon.it](http://www.teatroreon.it).

<sup>13</sup> Su questa esperienza cfr. l'intervento di Fulvio Ianneo in Valenti 2001.

<sup>14</sup> Nel 1978 un gruppo di ragazzi bolognesi appena diplomati alle scuole medie decide di continuare a fare teatro con la propria insegnante Vladimira Cantoni, e fonda il Gruppo Teatro di Base. Lentamente il gruppo matura una sua professionalità e l'insegnante una forte dimensione registica. Nella seconda metà degli anni '80 il Gruppo Teatro di Base compie un forte salto di qualità lavorando in particolare su un teatro grottesco e allucinato, calligrafico e morboso, fino a sciogliersi nella prima metà degli anni '90. Cfr. Di Marco 1989.

fondazione dei Teatri Invisibili<sup>15</sup> e inizia il suo lavoro in un'area territoriale che comprende diversi comuni della provincia bolognese.

Già nel 1997 questo impegno si stabilizza con il progetto "Nuovo Luogo" che comprende attività spettacolari e laboratoriali sotto forma di rassegna itinerante in sette comuni dell'area geografica di Castenaso, San Giovanni in Persiceto, Sant'Agata Bolognese, progetto che durerà cinque anni. Nel frattempo, nel 1998, a Rosaspina. Un teatro viene offerta la gestione del programma teatrale del Centro Multimediale Palazzo Minerva di Minerbio, tuttora attiva, con il supporto della Provincia e della Regione. Sul fronte produttivo, la ricerca sul teatro popolare che in precedenza si è mossa tra tecniche della comicità e approfondimenti delle radici storico-culturali del territorio (ivi compreso anche lo studio sulla Resistenza) approda nel 1999 al lavoro sul "teatro di stalla", con la trilogia composta da *Il gorilla quadrumano* (con il quale inizia una collaborazione produttiva con lo stabile pubblico ERT Emilia Romagna Teatro), *L'Aida ovvero Tragicomiche egitto-padane* e l'imminente *Otello*. Si tratta di un tipo di teatro appartenente alle tradizioni dell'oralità contadina, di cui sono rimasti numerosi copioni manoscritti inediti. La compagnia, caso unico nel panorama nazionale, lavora su questi testi emiliani dell'ottocento e della prima metà del novecento che prendono spunto da romanzi storici e d'appendice, dalle fiabe e dal melodramma, seguendo le logiche del teatro di ricerca. Affrontare questi materiali ha significato per Rosaspina. Un teatro studiare una teatralità essenziale e scarna, dove l'evocazione dei luoghi e dei personaggi del racconto è affidata a pochi elementi espressivi in costante polarità tra concretezza e simbolismo. Accanto a questi lavori vengono realizzati anche spettacoli per bambini.

## 10. Bibliografia

AA.VV.

1995, *Lo spettacolo dal vivo in Emilia Romagna. Sintesi della ricerca realizzata per la regione Emilia Romagna da Nomisma e Cles*, Regione Emilia Romagna, Assessorato al Turismo, Cultura e Qualità Urbana, Bologna.

1999, *Teatri Invisibili e nuove generazioni teatrali*, Titivillus, Corazzano.

ARGANO, Lucio

1997, *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Franco Angeli, Milano.

CALBI, Antonio (a cura di)

1999, *Milano. Teatri 90 festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, catalogo, Milano.

CASI, Stefano

2001, *Andrea Adriatico :riflessi teatri di vita*, Editrice Zona, Rapallo.

CHESSA, Mario (a cura di)

1990, *Dossier Teatro*, Editoriale Mongolfiera, Bologna.

CHINZARI, Stefania - RUFFINI, Paolo

2000, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvevchi, Roma.

DI MARCO, Lella (a cura di)

1989, *Il teatro dell'obbligo. Coop. Gruppo Teatro di Base*, Editoriale Mongolfiera, Bologna.

VALENTI, Cristina (a cura di)

2001, *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Provincia di Bologna, Bologna.

---

<sup>15</sup> Organizzazione informale di raccordo tra le compagnie di base. Cfr. AA.VV. 1999, p. 159.

## PARTE SECONDA

### I GRUPPI DI STUDIO

Sono qui riportate le relazioni effettuate dai nove gruppi di studio formati nell'ambito del corso di Organizzazione ed Economia dello Spettacolo durante l'anno accademico 2002/2003. Gli studenti hanno avuto come oggetto di studio organizzazioni 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 culturale-artistico e le questioni organizzative e amministrative di ciascuna esperienza. Le relazioni sono state successivamente esposte in aula e discusse. Quelle che seguono sono le versioni definitive, corrette dopo le esposizioni.

#### 1. TEATRO REON

di Alliana Bozzi, Alice Guida, Angelica Leo, Federica Malatini, Marianna Norese, Laura Scifo, Pamela Stoppa

*“Ciò che scorre è un racconto. Il teatro, come una piccola nave, naviga dentro un paesaggio che scorre davanti agli occhi di chi tiene il timone e di chi si fa portare. Questo è il luogo dove il narrare è un punto di incontro e di ascolto tra realtà e vite diverse” (Fulvio Ianneo)*

#### CONFIGURAZIONE E ORGANIZZAZIONE DEL GRUPPO

Il Teatro Reon è un'associazione culturale fondata nel 1990 da Fulvio Ianneo e Anna Rosa Amadori, senza scopo di lucro: gli utili sono possibili ma tassabili e non suddivisibili, possono essere reinvestiti o dati ad enti morali. In quanto associazione ha uno statuto ma non è vincolata da un regolamento interno poiché i membri stabili sono pochi e non è stato ritenuto necessario. E' una compagnia di produzione non finanziata dallo Stato.

La sede operativa è a Calderara di Reno dove la compagnia gestisce da cinque anni la programmazione teatrale (ad esclusione del teatro ragazzi) in base a una convenzione su base annuale col Comune; la sede organizzativa è a Bologna in via Andrea Bidone.

Nel corso della sua attività il Teatro Reon ha svolto varie attività in spazi e luoghi differenti: dalla produzione di spettacoli a Bologna a interventi nel sociale, passando per co-produzioni europee, festival internazionali e lavori in contesti espositivi, all'interno di mostre e curando sezioni didattiche.

Per quanto riguarda l'agibilità degli spazi il discorso varia da contesto a contesto: le strutture pubbliche sono già a norma, mentre la fruizione di spettacoli in luoghi non teatrali (come per il progetto *Teatro dei Luoghi*) ha presentato difficoltà soprattutto burocratiche nell'ottenere i permessi e si è proceduto valutando di volta in volta in base al criterio della sostenibilità secondo le norme del luogo stesso e con la necessità di avere un'assicurazione.

Il gruppo si è costituito in seguito all'incontro fra Ianneo e Amadori avvenuto all'interno di una rassegna teatrale in un centro estivo a Pisa, dove Ianneo si occupava della direzione artistica mentre Amadori partecipava come attrice ad uno spettacolo presentato nella rassegna. In seguito è nata una collaborazione su basi personali, artistiche e culturali che avendo avuto riscontri positivi ha gettato le basi per dar vita al Reon. All'organico iniziale di due persone se n'è aggiunta una terza, Beatrice Grasselli, col compito di occuparsi dell'ufficio stampa. Vi sono inoltre cinque/sei persone che collaborano frequentemente col gruppo in qualità di attori, musicista e fotografo.

All'interno del gruppo ognuno ha la sua area di competenza specifica in base alle proprie caratteristiche personali e professionali. I componenti del Reon sono professionisti sin dalla fondazione del gruppo e lavorano a tempo pieno. Non vi è stato un cambiamento durante il percorso in quanto la prospettiva di realizzazione del gruppo nel teatro è sempre stata l'incontro di idee e progetti.

In base agli accordi stipulati con il Comune di Calderara, l'associazione riceve un finanziamento annuale che si aggiunge alla sovvenzione triennale ricevuta sulla base del protocollo d'intesa fra Provincia e Regione. La triennialità, se da un lato rischia di portare ad una certa standardizzazione delle attività, dall'altro spinge verso la ricerca di progetti di maggior spessore e ampiezza.

Fondamentalmente la compagnia sostiene la propria attività attraverso la vendita degli spettacoli e dei progetti alla committenza pubblica, la cui coordinazione e creazione avviene sulla base di incontri settimanali (durante i quali si decidono anche *stages*, convegni, incontri...).

La circuitazione in cui si inserisce il Teatro Reon può essere identificata nel teatro di innovazione, di ricerca, non commerciale, fuori dalle strutture, *teatro off*. I rapporti con altri gruppi e altre strutture si basano sulla conoscenza personale. In particolare, con alcuni teatri in linea con il teatro di ricerca e innovazione è stata data vita a *Ring*, un'associazione con finalità di organizzazione e promozione delle singole attività attraverso una *card* con indirizzario comune. I teatri che ne fanno parte sono: a Bologna Teatro San Martino, Teatro delle Moline, Accademia 96 / Teatro

dei Dispersi, Teatro Ridotto / La Casa delle Culture e dei Teatri, e nel circondario Cantharide di Zola Predosa, Rosaspina. Un Teatro di Minerbio, ITC Teatro di San Lazzaro, Ca' Rossa di Pianoro.

Il pubblico ideale cui il Teatro Reon vorrebbe rivolgersi è un pubblico intelligente e attento, che possa capire fino in fondo il suo lavoro; questo non vuol dire che debba essere un pubblico particolarmente preparato in materia teatrale, perché spesso - sostiene Ianneo - proprio lo spettatore più impreparato riesce a cogliere particolari o significati senza che siano filtrati da sovrastrutture. Purtroppo oggi, sempre secondo il fondatore del Teatro Reon, si lamenta una generale mancanza di conoscenza da parte del pubblico specializzato che sarebbe spesso bloccato nella disponibilità ad attivare nuove esperienze, e quindi ignorante. Inoltre, per completare questa analisi, non si riproporrebbe più ciò che sarebbe accaduto in passato quando il pubblico si riconosceva in qualcosa di determinato: adesso per Ianneo esisterebbe una sorta di "fluttuazione di pubblico".

## ATTIVITA' SVOLTE

Nella realizzazione delle attività la compagnia si muove su tre livelli: artistico, espressivo ed esistenziale. Inizialmente la compagnia ha realizzato spettacoli a Bologna e nel suo hinterland, mentre negli ultimi anni si è spostata anche all'estero (Slovenia, Danimarca, India). Un percorso di particolare importanza è l'esperienza del Teatro del Disagio con detenuti, adolescenti, portatori di handicap, nei loro spazi (carceri, quartieri ad elevato stato di degrado sociale...).

L'attività del Reon a Calderara ha una duplice finalità, artistica e sociale. "Far capire che il teatro è anche qualcosa di intimo e di privato", far diventare il teatro "un punto di riferimento, un luogo di memoria che si può frequentare"<sup>16</sup> è stata la loro scommessa. Per questo è stato creato un piccolo festival, *Confini alla deriva*, che ha come necessità la riappropriazione dei luoghi come "spazi di memoria".

Fra le numerose attività è importante ricordare l'esperienza di Bologna 2, un luogo molto "a rischio" e di particolare degrado nel territorio di Calderara. Nato inizialmente come residence per gli operai dell'industria Panigal è stato successivamente abitato, fino a poco tempo fa, in notevole misura da prostitute slave controllate dalla mafia albanese e russa, da spacciatori di droga e da immigrati, in particolare extracomunitari. Il Reon vi ha realizzato spettacoli-incontri utilizzando sia gli spazi pubblici sia quelli privati. L'obiettivo era di "abitare" simbolicamente il condominio in maniera continuativa: "Il teatro nelle case non è un concetto così diverso dal fare teatro in genere, perché sempre, a teatro, si realizza una dialettica fra spazio pubblico e luogo privato, intimo". Il *Teatro nelle case* è stata dunque una possibilità per "[...] riappropriarsi del valore sociale dello spazio, come luogo della comunità e non più di degrado"<sup>17</sup>.

Il Reon utilizza il linguaggio del teatro anche come supporto ad altri linguaggi. Per questo le numerose attività culturali (di solito commissionate dalle amministrazioni comunale e provinciale) sono soprattutto di lettura e di animazione didattica in collaborazione con biblioteche o all'interno di mostre in contesti espositivi. Svariate le tematiche affrontate: letture a carattere interattivo sulla medialità, uso della drammatizzazione come supporto alla lingua... Come esempio di intervento in un'occasione espositiva, il Teatro Reon ha realizzato all'interno di una mostra su Guglielmo Marconi un laboratorio di radiofonia per lo svolgimento di radiodrammi.

Le iniziative di maggior successo, secondo Ianneo, sono gli spettacoli che "girano di più", che hanno più visibilità. Bisogna comunque distinguere vari tipi di successo da quello professionale a quello "di critica" a quello, più importante, di pubblico.

Facciamo alcuni esempi di differenti tipi di esito per diversi spettacoli. *Autobiografia del mio nemico*, ispirato a varie opere di Kafka, è stato selezionato alla Biennale di Valencia, e ha vinto la prima edizione del premio Iceberg; *Whitin Amleto* è stato selezionato nel 1994 al Festival di Santarcangelo; *Woyzeck* del 1996, recensito in modo molto prestigioso, può essere considerato un successo internazionale per ciò che riguarda gli esiti della critica; *Le allegre comari di Windsor* realizzato coi detenuti in carcere nel 1993, è stato molto significativo come esperienza umana e professionale; *Tri Sestre - Le tre sorelle* di Cechov, è stato importante dal punto di vista professionale, poiché si è trattato di una co-produzione con un centro sloveno, molto complessa per la sua realizzazione, che però non ha avuto molto successo per la circuitazione; invece *Virginity*, rappresentato con preadolescenti a rischio di devianza, è stato un fallimento dal punto di vista artistico. Un fallimento comporta una perdita di credibilità artistica della compagnia oltre al danno economico, quindi è necessario capirne i motivi (a volte può anche dipendere da problemi con singole persone) e affrontarli. Poiché una crisi non è mai casuale è necessaria una riorganizzazione per poter reagire nel modo migliore, cercando di realizzare in seguito uno spettacolo qualitativamente superiore.

Il Teatro Reon organizza inoltre laboratori rivolti a tre tipologie di gruppi che attraverso il gioco del teatro possono diventare protagonisti: "adolescenti" (scuole medie inferiori e superiori), "adolescenti ed handicap", "adolescenti e anziani". Il *Laboratorio Adolescenti* ha come obiettivo la valorizzazione di ognuno e la scoperta di potenzialità nascoste. Il *Laboratorio Adolescenti e Handicap* prevede percorsi che affrontino le paure legate alla difficoltà di integrazione; la sua finalità principale è il fornire strumenti per conoscere meglio se stessi e gli altri. Infine, scopo

---

<sup>16</sup> Intervento di Fulvio Ianneo in *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, a cura di Cristina Valenti, Provincia di Bologna, Bologna 2001.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

principale del *Laboratorio Adolescenti e Anziani* è il mettere a confronto due mondi diversi ed aprirsi ad un produttivo scambio di esperienze.

Vi sono inoltre *Laboratori e progetti sull'arte* che approfondiscono alcune tematiche relative all'arte utilizzando vari linguaggi. Le attività hanno l'obiettivo di favorire l'incontro creativo fra i giovani e le varie esperienze artistiche.

#### PERCORSI E METODOLOGIE DI LAVORO

A causa delle risorse economiche spesso inferiori alle richieste il Reon cerca di far crescere un progetto, che in sé non ha sufficienti risorse, attraverso altri progetti e in altre attività. Non ci sono perciò fasi e procedure ricorrenti nella realizzazione degli spettacoli anche se, negli ultimi anni, si è sviluppato un certo tipo di approccio nelle collaborazioni che per lo più avvengono con attori già formati: si tratta di un approccio specifico al lavoro scenico che è una specie di *training*. Il *training* vero e proprio, infatti, avviene solo nei laboratori o quando si mette insieme una compagnia stabile, formata da un gruppo giovane, che lavorerà insieme per alcuni mesi. Il *training* veramente importante per il Reon, in realtà, sarebbe "la vita in comune, la creazione di relazioni umane".

Si può dire che il Reon lavori sull'improvvisazione nella misura in cui l'attore è messo in una condizione di ascolto dalla quale si parte per creare il personaggio; l'attore è concepito come "soglia" fra ciò che è dentro e ciò che è fuori.

Fulvio Ianneo è regista e drammaturgo e questi due piani non sono scindibili; il lavoro del regista, quello della composizione e mediazione, è legato alla concezione della drammaturgia. Ianneo scrive drammaturgie per gli attori, per una voce già esistente, e come regista si fa aiutare dagli attori per interpretare qualcosa che lui ha concepito. La scrittura è segno concreto dell'oralità. Se si adottano testi già esistenti questi sono usati come canovaccio, "a soggetto". Vengono rielaborati com'è avvenuto, per esempio, con *Le Allegre Comari di Windsor*, realizzato nel carcere, che ha messo in luce la caratteristica popolare della struttura shakespeariana. I testi originali, invece, si articolano secondo una traccia principale strutturata che deve essere verificata in scena grazie anche al lavoro degli attori.

Per ciò che riguarda l'importanza che hanno assunto l'impianto scenotecnico e scenografico è interessante l'esempio del trittico di spettacoli intitolato *Macchine Arcaiche*. In questi spettacoli, in cui si presentava una condizione di crisi dell'uomo, a cercare di salvarsi era la macchina. Il corpo stesso dell'uomo/attore era considerato una macchina che interagiva con l'apparato scenico: nel primo, una pedana che si ribaltava; nel secondo, una pedana girevole; nel terzo, un'enorme pala centrale.

Fino a qualche anno fa il Teatro Reon aveva centrato la sua attenzione quasi esclusivamente sul lavoro dell'attore. Poi la scenografia è stata rivalutata all'interno della ricerca di altri linguaggi (oltre a quello prettamente attoriale), ricerca che si è rivolta anche alla multimedialità. Riguardo alla costruzione e la cura dell'immagine, la compagnia all'inizio pensava che il lavoro artistico bastasse a se stesso, ma in seguito ha capito l'importanza dell'organizzazione nella gestione della propria immagine; e così, negli ultimi anni, ha cercato di curare di più questo aspetto anche attraverso le attività dell'ufficio stampa che si occupa delle attività di comunicazione e marketing.

L'importanza data al pubblico è notevole, basti pensare che il successo di uno spettacolo, ma la stessa esistenza del Reon (soprattutto all'inizio, quando furono i primi riscontri positivi degli spettatori ai primi spettacoli a stimolare Ianneo e Amadori a continuare sulla loro strada artistica), è verificato sulla risposta che dà il pubblico alle singole opere.

#### MODELLI E RIFERIMENTI CULTURALI

Anna Amadori è laureata al DAMS, indirizzo teatro, e diplomata alla Scuola di Teatro di Alessandra Galante Garrone. Ha lavorato col Teatro della Valdoca, col Teatro delle Briciole e con Lenz Teatro. Il *Pinocchio* realizzato con il Teatro delle Briciole e il lavoro con il Teatro della Valdoca sono stati per Anna incontri importanti ma, in sostanza, ogni spettacolo, ogni lavoro è per lei un incontro e, in quanto incontro, importante. Ogni rappresentazione è infatti un percorso di conoscenza e di crescita personale ma soprattutto è importante il contatto con gli attori perché è con gli altri che si cresce e si impara.

Fulvio Ianneo è laureato in Lettere all'Università di Pisa, ha frequentato il Centro Semiotica di Prato, ha lavorato come assistente alla regia nell'opera lirica e con Leo de Berardinis. I modelli dell'avanguardia teatrale come il teatro di Leo de Berardinis, Carmelo Bene e Valdoca non sono stati assunti in modo vincolante perciò non sono stati traditi; c'è stata invece un'evoluzione che lungo il cammino può aver portato ad un distacco da alcune espressioni teatrali. Tutto ciò fa parte della crescita personale, del cammino evolutivo intrapreso.

Il teatro del Reon è "teatro e basta", come Ianneo stesso ha detto rifiutando le etichettature che in realtà sono, secondo lui, etichette istituzionali, categorie burocratiche non scelte dagli attori. Comunque, se fosse costretto a dare una definizione, allora il suo teatro potrebbe chiamarsi "teatro di nuova drammaturgia" o qualcosa di simile. I criteri di classificazione avrebbero senso se fosse il pubblico a stabilirli dando ai vari teatri una posizione perché oggi il pubblico è confuso, "non sa qual è il teatro che gli piace".

#### PROSPETTIVE E ALTRO

Attualmente in Italia, secondo Ianneo, non esisterebbe più un mercato del teatro come circuito di teatri perché sarebbe troppo forte il condizionamento delle logiche di spartizione delle egemonie di critici e intellettuali e non di artisti. Si

respirerebbe un clima di cannibalismo e di “gioco al massacro” in cui gli artisti non hanno voce. Secondo quanto afferma il fondatore del Reon, sembra che ultimamente siano più importanti le mediazioni, negative e pianificate, che escludono gli artisti, piuttosto che le opere e questo sarebbe sicuramente un segno di decadenza.

Per cambiare questa situazione bisognerebbe uscire - prosegue Ianneo - dalla logica dell'assistenzialismo ed iniziare ad operare e progettare in modo indipendente. Una soluzione potrebbe essere quella della struttura a rete che è in grado di rafforzare i singoli progetti artistici; una forma di solidarietà fra compagnie come l'Associazione teatri del Ring è in grado di aumentarne il potere contrattuale e organizzativo ed è inoltre un laboratorio di autoformazione e di cambiamento di quella mentalità assistenzialista che può operare con altre reti. Sarebbe inoltre interessante - conclude Ianneo - lavorare con le università trovando persone motivate alla realizzazione di un percorso di formazione continua che prenda in considerazione più livelli del lavoro teatrale.

## 2. TEATRINO CLANDESTINO

di Marco Ali, Nicola Berti, Lorenzo Donati, Laura Pizzirani, Marta Roversi, Loredana Spatola

*Una croce rossa su uno sfondo bianco. La forza che si sprigiona da questa immagine arriva da lontano. Ha echi nel rito, nell'esoterismo, la sua carica di significato non si esaurisce nell'oggi.*

*Una sirena che squarcia il traffico, nella vita di tutti i giorni, è qualcosa che ha il potere di non lasciare indifferenti. Qualcosa che irrompe violentemente nella normalità: ti fermi e lasci passare l'ambulanza.. Una croce rossa evoca. Se la vedi passare non puoi fare a meno di uscire dalla dimensione del tuo quotidiano ed immaginare... Chi c'è dentro? Che gli è successo?*

*Ti appassioni alla storia di qualcun altro, istintivamente.*

*Il Teatrino Clandestino con i suoi spettacoli propone l'idea di un teatro evocativo, che più che dire qualcosa è “un teatro che sveglia qualcosa”*

### I PRIMI ANNI: LA FONDAZIONE, LA RICERCA DEGLI SPAZI, L'AFFERMAZIONE

Il Teatrino Clandestino nasce ufficialmente a Bologna nel 1992, anche se il gruppo che lo costituì in tale data era già attivo da circa tre anni. Composto inizialmente da 5-7 persone, il gruppo è sempre ruotato intorno a tre figure centrali, che sono anche coloro che lo fondarono: Pietro Babina, Fiorenza Menni, Manuel Marcuccio (va detto che quest'ultimo da qualche anno ha rinunciato ad una sua presenza fissa nella compagnia intraprendendo strade proprie).

Nati inizialmente come società semplice *onlus* (no profit), poi piccola società cooperativa, trovarono infine la configurazione legale che più li soddisfaceva e che mantengono tuttora: associazione culturale. Il Teatrino Clandestino è istituzionalmente riconosciuto come compagnia di produzione e riceve finanziamenti da enti locali (Comune, Provincia e Regione) e dal Ministero. Nel caso dello spettacolo *Iliade*, il Teatrino ha avuto anche il sostegno, seppure indiretto, della Comunità Europea, in quanto finanziatrice del Kunsten Festival des Artes di Bruxelles, coproduttore principale dello spettacolo.

Lo statuto interno al gruppo si prefigge di regolamentarne tutte le attività: produzione e distribuzione di spettacoli, realizzazione di video (cinematografici e non), organizzazione nelle proprie strutture di laboratori, ospitalità di mostre e altri eventi culturali.

Tale lavoro è svolto nelle attuali due sedi del Teatrino:

- un capannone industriale a Lama di Reno, a una ventina di chilometri da Bologna, dove si svolgono solitamente le prove dei nuovi spettacoli, la costruzione delle scenografie, e in generale tutte le attività artistiche legate alle nuove produzioni;

- gli uffici della compagnia a Bologna, che ospitano l'attività amministrativa, di promozione e ufficio stampa, di logistica e relazioni pubbliche. Tale sede è anche il “quartier generale” dell'attività di produzione video del Teatrino Clandestino.

La suddivisione odierna in due luoghi operativi è però il frutto di anni passati alla ricerca di spazi adeguati, accompagnati da rapporti, non sempre sereni, con gli enti locali.

Conosciutisi all'Accademia Antoniana di Bologna, i giovanissimi Pietro, Fiorenza e Manuel, avendo come solo punto di riferimento “ciò che non volevano fare”, decidono nel 1989 di prendere parte all'occupazione della “Fabbrica” dove, in un piccolo spazio da loro gestito, sorge il “Teatrino Clandestino”. Nel 1991-92 il Comune propone al Teatrino l'autogestione di un centro sociale occupato in via Don Minzoni (il Fratelli Rosselli), che includesse, tra l'altro, l'organizzazione di una piccola stagione teatrale. In questi anni, scopo principale del gruppo era quello di riuscire a garantirsi una certa visibilità, partendo dalla città di Bologna. Non riuscendo però a reperire uno spazio adeguato alle prove in città, il Teatrino era costretto a spostarsi fino a Casola Valsenio, un piccolo paese sulle colline romagnole.

Nonostante le iniziative culturali promosse in quegli anni al centro sociale Fratelli Rosselli, il Consiglio di Quartiere, con maggioranza politica di destra, decise di chiudere lo spazio. Comincia così un periodo molto nomade per la compagnia, costretta a dividere la sua presenza fra Casola Valsenio, l'appena sorto Link di Bologna e il Valtorto di Ravenna, centro sociale che ospitava varie attività culturali. Fu però proprio in questi anni di precarietà girovaga che il Teatrino Clandestino fece quegli incontri che sarebbero poi divenuti molto importanti nello sviluppo del loro lavoro: il Teatro delle Albe di Marco Martinelli, Motus, Fanny & Alexander, Masque Teatro.

Nel 1996 il Teatrino decide che, con questa gavetta alle spalle, i tempi erano maturi per tornare al Comune di Bologna e avanzare una nuova richiesta di spazi: il gruppo chiese allora all'assessore in carica in quel periodo di poter tornare al centro di via Don Minzoni e, con una certa sorpresa da parte dei richiedenti, l'assessore accettò. Una volta rimesso piede nel loro vecchio spazio, il Teatrino Clandestino comunicò al Comune la sua intenzione ad installarsi in maniera permanente nel centro e questo, ancora più inaspettatamente, diede il suo assenso per una seconda volta.

Ma l'accordo si concluse bruscamente nel 1999, con la partenza del progetto che doveva trasformare l'area di Via Don Minzoni nella nuova sede della Galleria d'Arte Moderna. Il Comune infatti "sfrattò" la compagnia (non solo in senso figurato, Fiorenza Menni sottolinea che furono cambiate le serrature e spente le caldaie), assegnandole in cambio la sede attuale in via Oretti e garantendole un contributo annuale con il quale il Teatrino ha potuto pagare l'affitto del secondo spazio a Lama di Reno.

Partiti da una "via negativa" in merito alle idee estetiche sul teatro, non riconoscendosi cioè in quello dei circuiti ufficiali, i componenti del gruppo si trovarono da subito a fare i conti con una ben precisa "poetica dell'organizzazione", nata attorno a un nucleo artistico con ruoli precisi ma intercambiabili (si pensi che inizialmente l'aspetto organizzativo era nelle mani di Fiorenza Menni). L'idea che la parte organizzativa del teatro dovesse avere un riscontro in quella artistica ha sempre accompagnato il gruppo, che per soddisfare le proprie esigenze creative riteneva indispensabile, oltre alla qualità artistica del proprio lavoro, riuscire a garantirsi una certa autonomia e visibilità. Era quindi fondamentale sia poter portare gli spettacoli ovunque, con mezzi ed attrezzature proprie, sia creare le situazioni per farsi vedere e conoscere dal pubblico e dagli operatori. Per fare questo, fu molto importante la collaborazione con gruppi "coetanei", spinti dalle stesse necessità artistiche: ci fu una sorta di reciproco aiuto, finalizzato a creare una comune circuitazione, ad aumentare la visibilità di tutti.

Tutto partì da Manuel Marcuccio, che, chiamato a recitare in uno spettacolo del Tam Teatromusica a Santarcangelo nel 1991, coinvolse nella sua esperienza Pietro e Fiorenza. Questi, venuti a contatto per la prima volta con il festival romagnolo, rimasero fortemente colpiti dalla grossa presenza di gruppi e compagnie a loro "affini" e cominciarono a stabilire rapporti continuati con le Albe e con i Motus. Il gruppo di Ravenna diede un sostegno artistico ed economico al Teatrino, instaurando con esso un rapporto di confronto artistico, dando fiducia al suo lavoro, offrendogli, per un certo periodo, gli spazi dove provare e scritturando in sue produzioni (*Incantati* e *Ippolito*) Fiorenza come attrice e Pietro come aiuto-regista.

Quest'ultima esperienza, oltre a rendere meno gravoso un momento di ristrettezze economiche del gruppo, consentì loro di entrare nel meccanismo teatrale, di conoscere critici e operatori e altri giovani artisti. Infatti, grazie all'amico comune Eugenio Sideri, oggi al Valtorto con il suo Lady Godiva Teatro, conobbero Luigi De Angelis e Chiara Lagani, alias Fanny & Alexander.

Teatrino Clandestino, Motus, Fanny & Alexander, Masque Teatro stabilirono così una collaborazione che si potrebbe definire "politico-culturale", infatti i rapporti tra le compagnie, tutte con una loro personalissima idea di teatro, non erano quasi mai incentrati sullo scambio di idee artistiche, ma vertevano attorno alla necessità comune di crearsi quelle condizioni che il teatro ufficiale non garantiva loro. Citando ancora Fiorenza: "organizzavamo i festival da noi, così era più facile che un operatore di Milano o Roma venisse in Romagna a vedere quattro spettacoli invece che uno solo, in questo modo ci siamo fatti conoscere", e farsi conoscere è stato fondamentale per aumentare la propria circuitazione e ottenere le prime sovvenzioni nel 1997 (attraverso l'articolo "Progetto giovani" introdotto nella Circolare ministeriale dello stesso anno).

Nel corso del tempo, l'arrivo dei riconoscimenti, anche a livello ministeriale, e l'aumento degli impegni su scala nazionale e non solo, ha reso più complessa la struttura della compagnia che ha delineato una specifica divisione interna dei ruoli. Partiti come nucleo artistico che ha "imparato" e "reinventato" l'aspetto organizzativo (e per certi versi anche quello produttivo) la compagnia si basa oggi su Pietro Babina, regista drammaturgo ed ideatore delle scenografie, sulla sua compagna Fiorenza Menni che oltre ad essere attrice si occupa di "capocomicato", su uno staff fisso negli uffici che manda avanti la macchina organizzativa amministrativa e di promozione (Chiara Fava, logistica e ufficio stampa; Marcella Montanari, promozione e organizzazione; Francesca Leonelli, amministrazione). Solitamente il gruppo degli attori varia da produzione a produzione. Vi sono inoltre alcuni tecnici (audio, video, ecc) con i quali la compagnia collabora in modo continuativo.

Il Teatrino Clandestino non ha un tipo di pubblico delineato al quale si rivolge: il suo teatro è programmaticamente per tutti, cosa fondamentale - per la compagnia - è riuscire a farsi conoscere dal maggior numero di spettatori possibile, addetti ai lavori e gente comune. L'unica forma che non interessa la compagnia è il teatro ragazzi. La questione della visibilità è molto importante al giorno d'oggi: oltre a determinare la riuscita economica derivante dalla vendita di uno spettacolo, facilita enormemente il sistema delle sovvenzioni, senza le quali una compagnia relativamente piccola come il Teatrino non potrebbe sopravvivere: infatti la sola vendita degli spettacoli non sarebbe sufficiente. È per questa ragione che il Teatrino Clandestino punta molto (come del resto anche altre compagnie italiane) sulla vendita di spettacoli all'estero, prevalentemente in Francia, dove l'arte e il teatro sono di gran lunga più "retribuiti". Con una battuta Fiorenza Menni afferma che basterebbero quattro date in Svizzera per rendere la stagione teatrale di un anno già fruttuosa. Rimane quindi di estrema importanza il lavoro di promozione, sia sul pubblico sia sulle istituzioni, anche perché il teatro di ricerca non richiama mai grandi masse di pubblico.

Alcuni progetti falliti hanno provocato piccole delusioni nei componenti del gruppo: per esempio l'idea non andata in porto di trasformare una casa in montagna in una sede teatrale stabile o la possibilità di andare in tournée in Scandinavia con il loro "progetto Ibsen". Ma tali progetti non realizzati non costituiscono dei veri e propri fallimenti e, una volta



chiuse tali parentesi, il lavoro del gruppo è proseguito senza risentirne. A livello speculare, l'aver avuto un buon riscontro di pubblico e critica in molte attività svolte non ha mutato il modo di lavorare, anche perché il concetto odierno di "successo", secondo Fiorenza, non è rapportabile al tipo di teatro di cui si occupa la compagnia. Il lavoro del Teatrino è sempre stato mosso da un concetto di "alta qualità" del loro teatro, come è ben riscontrabile nelle loro produzioni, spesso molto complesse e negli ultimi anni anche molto avanzate dal punto di vista tecnologico. Infatti nella rivisitazione del repertorio classico (da Shakespeare a Ibsen fino all'ultimo lavoro sull'*Iliade*), le immagini video e il sonoro hanno un impiego sempre più massiccio e complesso. Infatti in spettacoli come *Si prega di non discutere di Casa di bambola* e *Hedda Gabler* il dialogo è quasi tutto affidato alle immagini e al sonoro, allo scopo di ingrandirlo a dismisura, mentre sulla scena prevalgono le azioni fisiche di "attori-fantasma" (Ventrucci, Molinari, 2000, p.158), e ancora, nello spettacolo *Iliade* la complessità tecnologica arriva a livelli altissimi sia sul piano visivo che su quello sonoro, cosa riscontrabile fin dai primi momenti dello spettacolo.

## PROCESSO PRODUTTIVO E RUOLI INTERNI

Il processo che porta alla realizzazione di uno spettacolo è lungo e complesso, e si può suddividere in vari momenti: partendo da una spinta prettamente artistica, si arriva con un metodo di lavoro strettamente legato all'aspetto organizzativo-logistico al risultato finale del nuovo spettacolo. La spinta iniziale può derivare dalla volontà di lavorare su determinati temi (in questo caso parte spesso da Pietro Babina) oppure su determinate modalità di lavoro e tecniche di recitazione (Pietro Babina e Fiorenza Menni insieme). Una volta nato il progetto, vengono fissate delle scadenze: è qui che la complessa macchina produttiva del Clandestino si mette in moto. Un primo passo fondamentale è stabilire se produrre tutto in maniera autonoma o trovare dei coproduttori. Nel primo caso, quello che il Teatrino predilige essendoci in gioco un budget minore, la libertà creativa ne risulta sicuramente avvantaggiata ed è possibile sperimentare nuove tecniche (che verranno poi rese effettivamente operative nelle produzioni maggiori); nella seconda ipotesi, è necessario un lavoro preliminare di ricerca: bisogna trovare con chi coprodurre, e programmare tutto il lavoro secondo precisi parametri tecnici e promozionali. Inoltre, in Italia gli incassi reali provenienti dallo sbigliettamento vanno divisi con i coproduttori. Il Teatrino tende spesso ad alternare piccoli spettacoli auto-prodotti a grandi co-produzioni, come nel "progetto Ibsen" che ha visto due auto-produzioni (*Si prega di non discutere di Casa di bambola* e *Otello*) e una co-produzione conclusiva con la Biennale di Venezia (*Hedda Gabler*).

Tra Pietro e Fiorenza, si instaura in questa prima fase un continuo scambio: a partire dalle idee e dai "dati utili alla produzione" che il regista può fornire, Fiorenza pone a quest'ultimo tutte le domande necessarie per definire insieme un budget, in un processo di continua dialettica: l'attrice e compagna di Babina diviene dunque in questa fase una sorta di "responsabile di produzione". Gradino successivo e fondamentale è decidere dove e quando debuttare: di solito, nel caso di coproduzioni, il luogo del debutto è la sede del coproduttore.

Inizia ora la parte più pratica del lavoro del Teatrino: si inizia infatti una ricerca dei materiali necessari, si cominciano le prove, nel laboratorio si costruiscono le scenografie e, parallelamente, ha inizio il lavoro di promozione e ufficio stampa. Il ruolo di Fiorenza Menni è in questa fase molto importante: lo scopo del "capocomicato alla Menni", come potrebbe essere definito, è quello di creare un attore malleabile, elastico, che sia pronto ad ogni richiesta alla quale lo sottopone il regista. Molto importante è il *training*, composto da esercizi fisici e vocali, ma mai in uno schema fisso: ogni spettacolo richiede infatti una preparazione specifica. Quello che preme a Menni è "preparare l'anima" degli attori, impostando un lavoro che sia pre-registico e pre-drammaturgico; regia e drammaturgia arrivano solo in un secondo momento, ed è per questo motivo che devono poter trovare un attore pronto ad ogni possibile situazione: "L'attore deve lavorare sempre su se stesso, su come avere tutti i suoi materiali fisici, morali, filosofici, psichici, muscolari, scheletrici per essere pronto a fare qualsiasi cosa che al drammaturgo[e regista] venga in mente".

Se quindi possiamo individuare in Fiorenza Menni colei che lavora l'attore come un "materiale grezzo", Pietro Babina è invece colui che trasforma tale materiale in un'espressione teatrale collocandolo all'interno di quello che Fiorenza stessa definisce "un meccanismo creato dalla regia". Oltre al consueto lavoro di montaggio registico, Babina si occupa della ideazione delle scenografie, della scelta della musica e del lavoro di scrittura (o riscrittura) drammaturgica. Egli è un vero e proprio "organizzatore di tutti gli elementi dello spettacolo", conferendo un equilibrio al prodotto finale, nato dalle sue "visioni".

Il lavoro di drammaturgia parte sempre da testi già noti come base di appoggio, utilizzando varie tecniche di riscrittura che variano in base al lavoro. Per esempio in *Si prega di non discutere di Casa di Bambola* il testo è stato riscritto pensando a come sarebbe stata detta oggi una frase scritta nell'ottocento da Ibsen; in *Hedda Gabler*, notando che gli studenti universitari ai quali era stato chiesto di raccontare la storia partivano sempre dalla fine, si decise di operare uno spostamento cronologico della narrazione; in *Otello* invece gli attori hanno lavorato per mesi senza un testo, che è poi stato scritto dal regista nel giro di una notte, usando pochissime frasi del testo originale, molte citazioni di Schopenhauer e monologhi originali.

## MODELLI E RIFERIMENTI CULTURALI, PROSPETTIVE

Quando si parla di "incontri", il concetto più importante che il Teatrino Clandestino tiene a sottolineare è che un incontro avviene tra persone, uomini e donne con le quali si arriva a condividere un percorso, artistico e umano. Sicuramente "l'incontro" fondamentale per il Teatrino è quello avvenuto in giovane età fra Fiorenza e Pietro prima, e di questi due con Manuel poi. Altre persone che hanno un po' cambiato il percorso della compagnia sono stati Marco

Martinelli e Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, definiti da Fiorenza “i più adulti e artisti che hanno creduto in noi”.

Per quanto riguarda artisti del passato, libri, spettacoli visti, si può parlare di suggestioni, influenze: un dialogo con i grandi artisti del passato è necessario, bisogna farci i conti, conoscerli, ma non è possibile pensare a loro come maestri: “abbiamo sempre rifiutato il concetto di maestri [...] ho avuto dei maestri tecnici all’Accademia che mi hanno dato alcuni strumenti, poi il lavoro l’ho fatto da me, sono io il maestro di me stesso [...]. Certo alcuni artisti sono diventati strumenti di lavoro con le loro intuizioni, ma non abbiamo mai accettato il lavoro di qualcun altro acriticamente.”

Il Teatrino Clandestino propone un tipo di teatro che spesso è assimilato ad un ambito chiamato “teatro di ricerca”, “teatro contemporaneo”; queste classificazioni sono rigettate dalla compagnia, convinta dell’esistenza di un teatro o “buono” o “cattivo” nella accezione più comune dei termini. Quindi, secondo questo ragionamento, il teatro che fa il Teatrino Clandestino appartiene solo al “genere Teatrino Clandestino”.

Chi vuole fare teatro oggi si trova di fronte ad una situazione molto difficile e complessa e, pur nella convinzione che il vero talento alla fine supera le difficoltà, le asperità odierne sono di sicuro molto aumentate anche rispetto a dieci anni fa, ricorda Fiorenza che, a questo proposito, sottolinea come il problema del sistema teatrale italiano sia principalmente politico, poiché è gestito dall’alto: il Ministero controlla l’ETI e, tramite le sovvenzioni, determina quelle che sono le “modalità” del teatro. Due modalità “esportate da Roma” sono quelle che Fiorenza Menni giudica più dannose: prima di tutto “il colpo di mano della *prosaccia* italiana che, dopo aver guardato per un certo periodo il nuovo teatro con curiosità si è ripresa (grazie ad un’aperta svolta politica a destra), gli spazi che il teatro di ricerca aveva ottenuto negli ultimi anni”.

Il secondo problema riguarda gli attori: “non esiste nessun tipo di considerazione sul lavoro dell’attore, c’è l’idea che l’attore debba accettare qualsiasi proposta, anche di lavorare nella pubblicità, perché, tanto, dopo di lui c’è la fila. Se prima questa mentalità prevaleva soprattutto a Roma, ora anche a Bologna la situazione sta diventando questa. Il problema per un giovane attore non è più tanto quello che fa, ma il fatto di poter lavorare. Ma secondo questa logica tutto un certo teatro se ne approfitta, dando il minimo sindacale agli attori”. Sempre su questo tema, Fiorenza afferma che “non esiste tutt’oggi una scuola in Italia che formi l’attore in modo valido: l’arte dei gruppi non è tenuta in nessuna considerazione, le tecniche apprese, anche quando sono ben padroneggiate, nel teatro di oggi non servono più a nulla, non esistono più”. Per questo il Teatrino Clandestino, come ritiene che dovrebbero fare tutte le altre compagnie attualmente più “istituzionalizzate”, sta cercando di porre al centro del proprio lavoro questi temi, ponendo tra i suoi scopi “politico-culturali” attuali quello della formazione dei giovani attori.

#### BIBLIOGRAFIA<sup>18</sup>

Molinari, Renata - Ventrucci, Cristina

2000, *Certi prototipi di teatro*, Ubulibri, Milano

Teatrino Clandestino

1998, *Io*, Grafiche mdm, Forlì

Fanti, Silvia

2002, *Immagine e immaginazione. Materializzare l’inesistente*, in “Art’o”, 12, pp. 66-73

### 3. FRATERNAL COMPAGNIA

di Ramona Carnevale, Cinzia La Rosa, Fulvia Lionetti, Enoch Marrella, Valentina Occhionero, Valentina Pierotti, Vera Pitarelli, Danila Sapere, Michela Sibio

#### ASPETTI ORGANIZZATIVI E GESTIONALI

La Fraternal Compagnia, fondata nel giugno 2000, prende il suo nome dal precontratto (appuntamento chiamato Fraternal Compagnia) che veniva firmato dagli attori delle prime compagnie di Commedia dell’Arte di modo che ci fosse parità tra i membri del gruppo, nel rispetto di regole etiche ed economiche. La compagnia teatrale, ideata e diretta da Massimo Macchiavelli, non ha configurazione legale, non esiste statuto né regolamento interno, ma opera all’interno dell’associazione Piazza Grande, che pubblica da dieci anni un giornale redatto da persone senza fissa dimora con l’obiettivo di riorganizzarsi a loro modo per denunciare e combattere il problema dell’esclusione sociale e della vita di strada. La sede in via Libia 69 a Bologna comprende uno stabile di 275 mq composto da un teatro-palestra multifunzionale, dove la compagnia svolge le sue attività, sostanzialmente un capannone autogestito e ristrutturato dai componenti della compagnia. Alcuni reparti dello stabile sono adibiti a magazzino; altri spazi invece sono riservati ai

---

<sup>18</sup> Il Teatrino Clandestino ha un sito in cui si possono trovare teatrografia, videografia, immagini e schede tecniche degli spettacoli, informazioni relative ai prossimi progetti ed eventuali laboratori tenuti dal gruppo: [www.teatrino clandestino.org](http://www.teatrino clandestino.org).

laboratori di creazione artistica (maschere di cartapesta ecc). Ulteriori spazi sono utilizzati per la redazione del giornale, ed infine lo spazio più ampio è riservato ai laboratori teatrali.

Il gruppo è sorto nel 2000 nell'ambito di un laboratorio teatrale commissionato dall'associazione. Il successo del progetto ha determinato la nascita di un'attività interculturale formata da quattro dei componenti del gruppo. Essendo lo spazio autogestito, gli stessi componenti si occupano di renderlo agibile con l'obiettivo di metterlo a norma entro la fine dell'anno. Attualmente la compagnia è formata da persone provenienti dai SERT (servizi sociali per tossicodipendenti) le quali si occupano principalmente degli aspetti tecnici: sartoria, scenografia, montaggio luci, attrezzistica, ecc... ed ex allievi che ora fanno parte del gruppo come attori. Il 60% dei componenti del gruppo si occupa di questa attività a tempo pieno, gli altri seguono le iniziative partecipandovi da esterni.

La compagnia, partendo da un singolo corso, ha raggiunto livelli tendenti al professionismo arrivando ad avere attualmente 30 date in programma. In vista vi sono ampie prospettive di realizzazione intese sia in senso materiale, che di crescita individuale: si tende alla realizzazione di una scuola di teatro, nonché di un centro di produzione interno, ma si punta anche ad una crescita personale attorale rivolta anche a persone soggette ad esclusione sociale. All'interno della compagnia, i singoli membri hanno la possibilità di prendere parte a *stages* al di fuori della Fraternal Compagnia grazie ai quali possono venire a contatto con idee e correnti di pensiero diversi.

Gli introiti sui quali la compagnia può contare provengono (a partire dal 2000) dai finanziamenti pubblici per i vari progetti di reinserimento attraverso laboratori teatrali. Sono attualmente attivi il progetto "Oltre la strada", i progetti legati al Centro Diurno (centro di accoglienza per tossicodipendenti) ed il progetto legato alla sala (corsi, laboratori e promozione di spettacoli). Altri introiti invece provengono dall'affitto della sala per *stages*, spettacoli, concerti. I finanziamenti di tipo pubblico provengono dal Comune e dalla Regione. Questi laboratori si concludono sempre con degli eventi: l'anno scorso si sono chiusi con uno spettacolo, quest'anno con un video.

I rapporti con le strutture pubbliche sono legati alla fondazione di un network con altre cooperative ed associazioni, il network Teatri Sociali con realtà teatrali che, oltreché professionalmente, lavorano anche nel campo del sociale (handicap, tossicodipendenza, anoressia, bambini con difficoltà ed altri ambiti dell'esclusione sociale): Coop attività sociali, Jurta, Vi-kap, Piazza Grande, Teatri d'Obici. Per quanto riguarda i progetti di reinserimento di persone soggette ad esclusione sociale, sono state inserite nella compagnia teatrale sei persone per la parte tecnica (tre per la sartoria/costumeria, due per la scenografia ed una persona come attrezzista e pittore) e sei per la parte artistica (tre come attori, un tecnico luci, un fonico ed uno per la creazione di maschere).

Oltre alla compagnia, da due anni a questa parte vengono anche organizzati altri laboratori su tecniche teatrali, sartoria, attrezzistica e scenografia, creazione di maschere di cartapesta ed oggettistica. Questi laboratori durante l'anno vengono frequentati da circa venticinque persone in "borsa lavoro" (la borsa lavoro è un contributo che viene dato dai SERT a persone con problemi di alcolismo e tossicodipendenza e che conducono una vita di strada). Grazie ai buoni risultati ottenuti, i SERT sono sempre più propensi ad inserire persone in questi laboratori che, in quanto contesti di espressione artistica, molto spesso si rivelano più efficaci di contesti lavorativi tradizionali. Altri eventuali rapporti vengono stretti a seconda dei progetti da realizzare.

Gli spettacoli sono rivolti a qualsiasi tipo di pubblico; l'unica distinzione è tra spettacoli per bambini e per adulti. Attualmente sono disponibili tre produzioni (oltre i laboratori per bambini), due spettacoli di commedia dell'arte (le spacconate di Capitan Fracassa e Arlecchin Batocchio) per un pubblico di strada, estivo e da festival, e lo spettacolo *Godot* più adatto a teatri invernali e pubblico adulto. La compagnia teatrale non è legata a nessuna agenzia per la circuitazione che le permetta di girare in Italia, ma gli spettacoli vengono proposti di volta in volta attraverso telefonate e fornitura di materiali.

Dalle origini ad oggi ci sono state molteplici iniziative. Nell'ambito sociale la Fraternal Compagnia si è impegnata sia all'interno della struttura con laboratori aperti a tutti, sia all'esterno con dimostrazioni in dormitori; nell'ambito teatrale invece, particolare interesse è stato rivolto ai bambini con lo svolgimento di laboratori. Oltre ad organizzare convegni e dibattiti, in occasione del decimo anniversario di Piazza Grande sta prendendo piede il progetto di realizzare un festival che comprenderà concerti, video, spettacoli e laboratori. Tutto questo probabilmente con l'obiettivo di fondare una scuola di teatro a tutti gli effetti. Secondo Massimo Macchiavelli l'attore deve prendere coscienza di tutte le sue potenzialità a partire dalla voce e dall'espressività corporea per poi allenarsi giornalmente nell'affinare la propria tecnica al fine di potersi confrontare con qualsiasi genere: dal teatro medievale fino al teatro moderno.

I problemi riscontrati sono dovuti al poco tempo a disposizione per la realizzazione degli spettacoli: si verificano quindi piccole carenze di natura tecnica ed organizzativa. L'unico vero fallimento per lui è quando un membro della compagnia interrompe il suo percorso di reinserimento abbandonando Piazza Grande e, ricoprendo per necessità la figura del leader, ogni risultato, nel bene e nel male, sarebbe da attribuirsi a lui stesso.

La realizzazione di ciascuno spettacolo non parte mai dalle consuete prove, con il rischio di stereotipare un modello recitativo poco chiaro, ma l'attenzione è rivolta fin dal primo giorno al lavoro del training per dare spazio da subito agli attori ed alla propria storia. Il training in base all'argomento del testo varia di volta in volta nei metodi applicativi e quindi nei contenuti che si svelano progressivamente. In un secondo momento si raccolgono tutte le idee che costituiranno parte del materiale interessante per il lavoro registico. In questa fase del processo creativo è sicuramente predominante la funzione svolta dall'improvvisazione che permette sempre una certa spontaneità interpretativa. Il regista, al quale era spettato inizialmente il compito di scegliere un testo da rappresentare, a questo punto decide di

rielaborarlo il più delle volte in maniera visionaria (“vedo ciò che leggo”) occupandosi scrupolosamente anche di riconoscere tutte le necessità più tecniche.

Coerentemente con la sua visione di “attore completo” Macchiavelli ha deciso di mettere in scena anche alcuni degli autori contemporanei, per un totale di circa venti regie. Solitamente i testi vengono riadattati per motivi prettamente pratici: il testo viene adattato ai tempi in cui deve rivivere. Quello che è veramente interessante, dice, è ciò che è in scena ossia il risultato di un elaborato piano di regia sul testo. Un altro aspetto della sua regia è la contaminazione che intreccia con cognizione più stili recitativi quali il naturalistico, il surreale ed il grottesco (come nel caso della drammaturgia dello spettacolo *Godot*). Nel caso della Commedia dell’Arte, sono stati prodotti sia testi originali, come le *Spacconate di Capitan Fracassa*, che canovacci contenenti denunce sociali.

L’aspetto scenografico e scenotecnico ha importanza ma purtroppo le effettive strutture sono a disposizione della compagnia solo negli ultimi due giorni, nel corso dei quali si svolgono una prova tecnica ed una generale soffermandosi principalmente sull’utilizzo delle luci e sull’ampiezza dello spazio. Massimo Macchiavelli dice che provenendo dal teatro di strada l’unica immagine che la Fraternal Compagnia si preoccupa di comunicare, è quella di un gruppo “che fa divertire la gente”, sia in senso comico che drammatico: “E’ teatro sociale, immerso nella povertà, è il saltimbanco della Commedia dell’Arte che ricerca una voce, una comunicazione costante con il pubblico”.

Per quanto riguarda l’informazione il periodico mensile “Piazza Grande” consente un dialogo diretto con l’esterno: aggiorna la città su tutte le iniziative della compagnia contestualizzandola nel tessuto sociale di provenienza. Tutto il pubblico che si reca in via Libia a vedere gli spettacoli proposti, viene definito da Macchiavelli “l’unico giudice” alla fine di ogni rappresentazione, ma nell’elaborazione di ogni singolo progetto il motivo scatenante e forse anche più soddisfacente è fare e concludere insieme qualcosa che a priori piaccia e diverta la compagnia stessa, prima degli applausi per quanto sinceri (ma ormai entrati nella convenzione). Gli spettatori di riferimento si possono dividere in due categorie: bambini e adulti, “solo questi”.

Le esperienze teatrali di formazione di Massimo Macchiavelli provengono principalmente dall’università, ovvero da laboratori organizzati dall’IMET (poi CIMES) in cui Macchiavelli ha lavorato sia come aiuto regista di Gianfranco Ferri per un periodo di tre anni, sia con Gerardo Guccini per un periodo di cinque anni, partecipando a laboratori orientati verso diversi generi teatrali (commedia dell’arte, teatro medievale, *mélo*, pantomima). Questi laboratori erano accompagnati anche da *stages*, in cui hanno partecipato e collaborato professionisti nei vari settori del teatro, tra cui Claudia Contin per quanto riguarda la Commedia dell’Arte ed il lavoro sull’iconografia di Schiele.

Due sono i personaggi che hanno inciso sulla formazione di Massimo Macchiavelli: Louis Jouvet, attore dei primi decenni del novecento, allievo di Copeau, legato alla tradizione con accenti di modernità, e Peter Brook, regista considerato da lui il più completo dei nostri tempi. Episodio fondamentale che ha portato Macchiavelli ad avvicinarsi al teatro, abbandonando gli studi di pianoforte al Conservatorio, è stata la visione dello spettacolo *Flowers* di Lindsay Kemp. Ulteriori influenze provengono da tutta la Commedia dell’Arte, che l’ha portato, egli dice, ad allontanarsi dall’idea di chiusura del teatro, avvicinandolo ad una idea di apertura totale verso il pubblico. Comunque la sua formazione, eseguita da autodidatta, comprende autori contemporanei quali Stanislavskij e Grotowski. Nessuno di questi modelli comunque è stato preso come vincolante o assoluto: i punti di riferimento hanno un senso se portano l’attore a fare date esperienze e ad avere conoscenza in tutti i campi del teatro, al contrario possono risultare limitanti se puntano unicamente verso l’interno proponendo un unico punto di vista.

Gli ostacoli maggiori che incontra chi si avvicina al teatro attuale sono molteplici: dice Macchiavelli che questo tipo di teatro può essere definito come *teatro sociale* in quanto dà spazio e rende protagoniste soprattutto le persone soggette ad esclusione sociale. I primi problemi vengono dal teatro stesso che ad esempio, alzando i prezzi dei biglietti, allontana una buona parte degli spettatori. Un’altra barriera da superare riguarda quel teatro che punta solamente alla psiche del personaggio. Per lui il vero teatro è quello delle emozioni che trova la sua massima espressione nella Commedia dell’Arte, un teatro immediato teso al rapporto diretto tra attore e spettatore. Altro errore del teatro italiano sarebbe quello di essersi soffermato per molto tempo su se stesso senza tener conto delle aspettative e del gusto del pubblico. Infine anche le scuole, secondo lui, non si sono rapportate in maniera adeguata al teatro, in quanto propongono al pubblico infantile spettacoli non adatti: “un bambino allontanato dal teatro è un adulto che non ci andrà... Bisognerebbe integrare alle materie già presenti, un insegnamento riguardante il teatro e la sua storia, sostituendo ai normali docenti, professionisti del settore”.

Per Macchiavelli, i fattori economici non potrebbero mutare in nessun modo la filosofia attuale della Fraternal Compagnia in quanto il gruppo fin dalle origini è abituato a lavorare con pochi mezzi a disposizione. Uniche condizioni che potrebbero compromettere il lavoro sono la mancanza di energie e di volontà e la perdita del proprio spazio. Nonostante tutti questi aspetti negativi Macchiavelli ha osservato come nell’ultimo periodo ci sia stato un riavvicinamento generale e collettivo al teatro. Secondo lui il teatro si sta riavvicinando alla gente con una mentalità proiettata ad emozionare il pubblico, quindi la situazione si può vedere non come in crisi ma come in crescita.

Macchiavelli non sa se in altre città italiane esistono altre realtà analoghe a Piazza Grande che operano anche nel mondo del teatro occupandosi dei senza fissa dimora. Al network non interessa costituire dei “ghetti di circuitazione” per le persone senza fissa dimora, tantomeno per i suoi spettacoli. Interessa invece che queste persone siano inserite in un ambiente come Piazza Grande per poi essere in grado di essere assunte in contesti lavorativi “normali”, magari in vere compagnie teatrali. Il lavoro di queste persone deve essere apprezzato anche dalle strutture teatrali ufficiali; allo stesso modo i prodotti artistici della compagnia sono tesi ad essere inseriti in normali contesti teatrali e non nella circuitazione del teatro sociale come prodotto di teatro sociale.

## ASPETTI ARTISTICO-CULTURALI

### *Il rapporto tra l'associazione Piazza Grande, i suoi fini, e il teatro*

L'associazione Piazza Grande si occupa di allargare il più possibile il fronte delle attività di reinserimento delle persone senza fissa dimora (con problemi di alcolismo, tossicodipendenza, e soggette a esclusione sociale). Il fine è restituire a questa gente motivazioni e relazioni. Dopo un primo laboratorio teatrale sperimentale dedicato alla tossicodipendenza, l'associazione si è resa conto dell'efficacia dell'approccio teatrale per raggiungere questo obiettivo: la restituzione di motivazioni e relazioni che queste persone non riescono quasi mai a trovare nei tradizionali contesti lavorativi che offrono un lavoro stipendiato ma non necessariamente relazioni sociali. Il contesto teatrale si rivela essere più funzionale a questo tipo di bisogno.

### *Perché la Commedia dell'Arte?*

La scelta non è casuale. La Commedia dell'Arte, dice Macchiavelli, dipinge un mondo e racconta una storia del teatro forse più interessante e più vicina alla realtà di queste persone; è un genere che attraverso la comicità e il grottesco, ci racconta di servi sfruttati e padroni "taccagni", un genere che fa emergere i temi della povertà della fame, della sofferenza, un genere di teatro che descrive queste condizioni e denuncia questi soprusi facendo ridere la gente, instaurando un rapporto diretto ed efficace con un pubblico popolare da "piazza". La Commedia dell'arte nasce, secondo una delle tante versioni, dall'unione di persone che sono rimaste escluse dalla società e che si sono poi ricostituite secondo modelli sociali propri per "re-includersi" nel tessuto sociale. In questo modo, forse anche un po' affascinante e leggendario, si costituiva una "Fraternal Compagnia": il contadino bergamasco e affamato che andava a Venezia in cerca di lavoro diventava uno Zanni, un servo cacciato dal suo padrone un Arlecchino, un nobile decaduto un Pantalone, un soldato di ventura finita la guerra poteva essere un buon Capitano, uno studente un Dottore e una prostituta una Servetta. Ognuno di loro ridicolizzava la propria cultura di provenienza creando dei tipi fissi: in questo modo potevano denunciare la propria esclusione e nello stesso tempo reinserirsi nel tessuto sociale a modo loro. Analogamente Piazza Grande è stata fondata da persone senza fissa dimora che vivevano nei dormitori pubblici e che si sono costituite in un gruppo che ha dato vita a un giornale diventato un esempio in tutti i paesi europei. Possiamo così dire che la Commedia dell'Arte e Piazza Grande sono legate, a distanza di secoli, dalla volontà di ricostituirsi e includersi con modalità proprie nel tessuto sociale dal quale si era stati esclusi, e nello stesso tempo di denunciare e cercare di risolvere il problema dell'esclusione. Entrambi denunciano l'ipocrisia di una società che non ospita il diverso. Come i commedianti si tramandavano le loro tecniche di generazione in generazione, anche i soci fondatori di Piazza Grande cercano di responsabilizzare altre persone senza-fissa-dimora per la Piazza Grande di domani. Ci sono anche altre motivazioni a favore della Commedia dell'Arte: Macchiavelli dice infatti di aver sperimentato l'efficacia della comicità e del grottesco per denunciare situazioni più tragiche e spiegare quali sono i problemi da risolvere. Attraverso queste modalità, proprie della Commedia Dell'Arte, i messaggi, se pur scomodi, arrivano meglio perché il potere comunicativo della comicità in certi casi può essere più forte. La Commedia dell'Arte, come Piazza Grande, è comunque da sempre legata alla povertà, e forse non sarebbe mai esistita se non a partire dalla povertà e dall'esclusione, come non sarebbe esistita l'associazione se non a partire dalle stesse povertà ed esclusione (se pur a distanza di secoli).

### *Metodo di lavoro sul personaggio e sulla parte.*

Macchiavelli considera la Commedia dell'Arte stessa un ottimo metodo di lavoro per l'attore: infatti presuppone un coinvolgimento totale di corpo, voce, immaginazione e sentimento, ognuno di questi quattro aspetti deve essere ampiamente coltivato e sviluppato dall'attore che vuole intraprendere questo genere. Il lavoro sul corpo scenico è comunque al centro di tutto il lavoro dell'attore sul personaggio. A sua volta la pantomimica è al centro del lavoro sul corpo scenico al punto da diventare cifra stilistica (per esempio ne *Le spaccionate di Capitan Fracassa*). Il lavoro sul corpo scenico comprende nozioni di mimica, improvvisazioni con la maschera neutra, il lavoro sulle fasce muscolari (ispirato a Decroux) per poi arrivare allo studio dei tipi della Commedia dell'Arte, delle relative posizioni, le relative camminate e l'uso delle maschere. Oltre a questo il lavoro sul corpo scenico si avvale anche di una costante ricerca iconografica che permetta all'attore di avere gradualmente a disposizione un alfabeto di figure e quindi di posizioni da inserire all'occorrenza nella pantomimica dei personaggi a seconda delle battute. Terminato il lavoro sul corpo scenico e sulla pantomimica, su questo lavoro si innesta successivamente la voce, e la memoria delle varie battute. Un procedimento inverso sarebbe sbagliato e poco coerente.

L'iconografia a cui Macchiavelli fa riferimento attualmente è principalmente presa dai dipinti di Callot come fonte di ispirazione per la Commedia dell'Arte, e da Schiele per quanto riguarda testi di autori drammatici come Beckett (*Godot*) o Brecht (*Madre Coraggio*). Questa ricerca iconografica è funzionale al lavoro sulla tensione muscolare, sulla deformità del corpo, allena il corpo non abituato ad assumere posizioni scomode, inoltre arricchisce, integra e completa con delle posizioni fisse tutto il lavoro sulla pantomimica. Tutto questo è utile per la costruzione dei personaggi, serve a sviluppare la sensibilità e a costruire immagini (visionarietà). Per quanto riguarda il lavoro su Schiele l'idea nasce dal metodo insegnato da Claudia Contin durante i laboratori svolti presso l'IMET.

### *Drammaturgia di Godot.*

Lo spettacolo, tratto da *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, è andato in scena per la prima volta nel dicembre 2002 nel capannone di Piazza Grande. Rispettando completamente il testo originario per quanto riguarda i dialoghi tra Vladimiro ed Estragone, è stato compiuto un lavoro drammaturgico per mettere l'accento sugli incubi di questi due personaggi "moderni" (paragonabili a due senza-fissa-dimora, comunemente chiamati "barboni"). Da un confronto tra Commedia dell'Arte e teatro del novecento sono emersi personaggi diversi ma che incarnano gli stessi tipi e gli stessi incubi:

Vladimiro ed Estragone risultano essere, così, gli Zanni dei tempi moderni, e in questa chiave la Commedia dell'Arte risulta essere più che mai attuale. Secondo Macchiavelli la gente tende a percepire le persone che conducono una vita di strada in modo surreale e grottesco, come delle maschere e non come delle persone, e quindi in quest'ottica molto più simili e paragonabili ai personaggi della Commedia dell'Arte (surreali e grotteschi) che ad altri personaggi più approfonditi psicologicamente come nel dramma ottocentesco. In definitiva Gogo e Didi possono essere considerati due Zanni moderni; da questo raffronto il tema dell'esclusione sociale emerge pressoché identico a distanza di secoli, tant'è che anche i tipi sociali che vengono rappresentati sulla scena sono analoghi.

#### 4. TEATRO NUCLEO

di Anna Bellato, Roberta Bargiggia, Noemi Brunelli, Ileana Franchetto, Monica Grando, Iliaria Pajetta, Matteo Salsedo, Laura Sogos, Valentina Turrini, Francesca Zoppi

Ferrara 25.03.2003

Arriviamo come stabilito, alle ore 11, in via Prinella, dove si trova la sede provvisoria del Teatro Nucleo (un'ex fabbrica di canapa, in attesa che sia terminata la ristrutturazione della sede di via Pontelagoscuro, concessa dal Comune nel 1995). Horacio ci accoglie, chiedendoci di pazientare qualche minuto: stanno terminando il quotidiano training. Entriamo quando i ragazzi hanno concluso. Horacio ci chiede di seguirlo in una saletta adibita a spogliatoio, divisa longitudinalmente da tende di velluto rosso. Ci sediamo attorno ad una grande tavola rotonda, la luce entra da una piccola finestra affacciata sulla campagna ferrarese. Horacio stringe la mano a tutti, poi si presenta: "Sono Horacio Czertok, elettricista, regista e drammaturgo. Non so da dove cominciare". Gli porgiamo il questionario a cui poter far riferimento. Scorge velocemente le domande, poi inizia a parlare di *Fahrenheit* e *Quijote*, di *Mascarò* e *Frankenstein* ed è tramite gli spettacoli che ci racconta di sé, del suo pensiero, dell'attività quasi trentennale nel Teatro Nucleo, dei viaggi, dei disagi dovuti al loro status di "esiliati di lusso", delle loro scelte politiche, etiche ed artistiche, dei difficili rapporti con le istituzioni.

Partiamo da qui, dalle sue parole, dalle citazioni con cui arricchisce il suo racconto, per spiegare il percorso seguito dal Teatro Nucleo in questi quasi trent'anni di attività, di militanza etica ed artistica, senza cedimenti alle regole del mercato teatrale o al compiacimento istituzionale. La linea coerentemente seguita dal Nucleo si articola in tre direttive fondamentali: la questione degli spazi aperti, l'importanza della pedagogia, il teatro delle terapie.

Abbiamo cercato di integrare alle due interviste alcune notizie riguardanti la storia del gruppo grazie al libro di Czertok *Teatro in Esilio*<sup>19</sup>. Difficile essere esaustivi, difficile rimanere intervistatori oggettivi: troppa è la passione che traspare dalle parole del regista-pedagogo, la forza e la coerenza che ha dimostrato la lunga vita di questo gruppo rimasto spesso ai margini anche del sistema teatrale più d'avanguardia, amato, riconosciuto, lodato ed emarginato, toccato dalla fama e presto dimenticato. Riordiniamo i pensieri, apriamo e chiudiamo le virgolette, ma come ci ha detto Horacio: "E' difficile dividere le cose, parlare di scelte organizzative, senza parlare di scelte etiche, raccontare uno spettacolo senza che questo non coincida con la nostra vita di tutti i giorni, parlare di lavoro, escludendo ciò che avviene tra le persone del gruppo, prima, con gli spettatori, poi."

*"Il sistema prima ti ignora,  
poi ti combatte, alla fine non può più fare a meno di te" (Truffaut)*

Il Teatro Nucleo è un organismo stabile riconosciuto dalla Regione Emilia Romagna e sostenuto dalla Provincia e dal Comune di Ferrara.

Nasce nel 1974 a Buenos Aires, Argentina, come laboratorio internazionale per l'arte dell'attore, con il nome di Comuna Nucleo, fondato da Horacio Czertok e Cora Herrendorf. A proposito della politica Horacio afferma: "Quando avevo 20 anni non mi piaceva la politica perché imbevuta di menzogne. Fare teatro era il mio modo di fare politica. Noi avevamo l'idea di essere dei combattenti, di sottrarre il teatro alla borghesia e riappropriarcene per donarlo alla gente! (ride) ... Eh, allora si parlava così!... Però è ancora questo ciò in cui crediamo."

Nel 1976 mentre la Comuna era in tournée attraverso l'Europa con lo spettacolo *Herodes*, in Argentina ci fu il colpo di stato dei generali. Impossibilitati a tornare ed espropriati del teatro in cui lavoravano (bruciato durante il golpe) prima lavorarono in Sardegna e poi furono chiamati da Slavitch, direttore del manicomio di Ferrara, che sull'esempio di Basaglia, voleva inserire il teatro come componente di fondo nel processo di rinnovamento delle strutture psichiatriche.

---

<sup>19</sup> Horacio Czertok, *Teatro in Esilio*, Bulzoni, Roma 1999. Si può consultare anche il sito [www.teatronucleo.org](http://www.teatronucleo.org).

Ben presto, altri giovani si unirono ai due registi pedagoghi e nel 1979, dopo il fallito tentativo di tornare in patria, la casa e sede del Teatro Nucleo diventa un'area dell'ex manicomio di via Quartieri.

“All’inizio non volevamo avere rapporti con la città. Lavoravamo all’ospedale in una relazione *do ut des* e portavamo i nostri spettacoli in giro per il mondo”. In seguito il rapporto con la città si intensifica nonostante i pregiudizi di parte dei cittadini e i difficili rapporti con il Comune. Nel 1983, espropriati della sede di via Quartieri, il gruppo sospende le proprie attività ed inizia una lunga tournée all’estero. Farà ritorno quando gli verrà concessa nuovamente quella sede, trasformata, però, in spazio interdisciplinare aperto alle svariate espressioni artistiche e culturali locali

Il Teatro Nucleo è una cooperativa “e non potrebbe essere altrimenti. Da subito abbiamo capito che questa era l’unica forma che potevamo avere. Anzi, credo che la forma cooperativa sia adatta a noi e totalmente sbagliata per tutti gli altri. Quando è nata l’idea di uguaglianza che ne costituisce la base era reale e sentita, ora è impossibile che una cooperativa che conta 1500 soci, riesca a mantenere quella necessità di uguaglianza che dovrebbe contraddistinguerla. *Pecunia non olet* solo per Vespasiano, per noi *pecunia olet*: non è lo stesso se i soldi arrivano da una parte piuttosto che da un’altra. Un gruppo non è un’impresa teatrale, poiché il teatro si occupa di relazioni etiche che nella nostra vita non possiamo mutare.”

Il Teatro Nucleo non riceve sovvenzioni dallo Stato, nonostante le ripetute richieste, ma dalla Regione Emilia Romagna e dalla Provincia di Ferrara (queste ammontano a 35.000 euro annui, che corrispondono al 15-20% dei loro introiti complessivi). Il loro sostentamento deriva da collaborazioni ad iniziative comunali ed universitarie e soprattutto dalla vendita degli spettacoli.

Horacio non ci nasconde di essere in forte contrasto con il sistema delle sovvenzioni: “Vorremmo che fosse il Ministero a venire da noi e chiederci come ci può finanziare”. Occupandosi per lo più di teatro in spazi aperti, infatti, è difficile per loro rientrare nei parametri stabiliti a partire dalla circolare del 1991, che favoriva gli spettacoli “a sbigliettamento”. Molti gruppi che fino allora si erano occupati di teatro di strada, si trovarono costretti a tornare allo spettacolo certificato da borderò. “Noi no, non abbiamo mai voluto che ci dicesero cosa fare. Per altro, il cittadino con una parte delle imposte che versa allo Stato, finanzia il settore culturale. E’, quindi, suo diritto poter assistere a spettacoli gratuiti offerti dalla città. Quando ci sono state imposte delle condizioni di lavoro a cui non potevamo sottostare, abbiamo sempre preferito andare altrove [le tournée del Teatro Nucleo sono lunghe e numerose, ndr]. Gli Stabili, inoltre, non concedono nulla ad iniziative alternative. Il sistema è reazionario per definizione e quindi ostile al teatro di ricerca [...] Noi non possiamo rinunciare a quello che facciamo perché l’amiamo, perché abbiamo deciso di invecchiare con questo. E in questo siamo dilettanti: facciamo ciò che ci piace, e poiché ci piace cerchiamo di farlo al meglio con l’ossessione per la qualità ed il particolare che hanno i professionisti.”

Ferrara 10.04.2003

*“Mejerchol’d diceva: Il pubblico deve pagare il teatro che vuole vedere e tu devi pagare il teatro che vuoi fare. Credo che il teatro debba essere ricco e io povero”*

Al secondo incontro, veniamo accolti e fatti accomodare dai ragazzi del Garabombo, il gruppo di giovani nati in seno al Teatro Nucleo, nell’ambito di un progetto di formazione finanziato dal Fondo Sociale Europeo (1999). Il termine *gruppo* non è usato a caso. Infatti Horacio, a partire dalla prima domanda che gli rivolgiamo, mette ben in chiaro che loro hanno scelto di essere, prima di tutto, gruppo e che questo influenza tutte le loro produzioni. Da subito ci fa capire che per loro non c’è differenza tra vita quotidiana ed artistica, in altre parole i principi etici devono essere i medesimi ed in questo senso la struttura-gruppo permette tale coerenza: la possibilità di condividere la medesima insofferenza per certi meccanismi imposti dalla società “senza doverne essere complici”.

La struttura del gruppo però, proprio perché formato prima di tutto da persone che devono sentirla come esigenza, varia nel tempo. La loro idea di gruppo nasce in Argentina ma, nonostante l’avvicendamento continuo di compagni di lavoro, lo spirito che li anima è il medesimo: è la volontà di divenire, conoscere, apprendere, stando in mezzo alla gente, dove il teatro è nato e al tempo stesso è vivo. Le relazioni tra i membri del gruppo sono dettate dal reciproco rispetto, non c’è suddivisione di ruoli, se non formali perché, sottolinea Horacio, “l’apprendimento è continuo e, anche se i più giovani mi considerano un maestro, io di mia volontà imparo di continuo da loro.”

“Dopo un periodo iniziale di seminari e selezioni e di clamorosi errori, le persone si sono presentate spontaneamente ed il modo di vivere il lavoro le ha selezionate. Noi siamo una proposta, chi vuole lavorare con noi ci sceglie. E’ un processo democratico, anche se vorremmo che fosse aristocratico, dittatoriale. Occorre un rigore che è necessario venga subito con amore: o è la tua sfida verso il mondo o è un sacrificio inutile, chi ne subisce il rigore se ne va e chi non sente il peso delle regole del gruppo, resta. Inoltre, perché le regole funzionino devono essere rigorose ma non fisse. Se sei fedele alla tua arte, l’arte ti premia”.

La ricerca teatrale era, all’inizio, di forte matrice stanislavskijana (passata attraverso la tradizione di Layton). Successivamente venne integrata seguendo il lavoro di Barba e Grotowski. In realtà, più semplicemente, il training viene definito come “un’accordatura generale della persona al progetto artistico complessivo. Gran parte del training ha a che fare con la vita, col come ci prendiamo cura l’uno dell’altro”, un lavoro in relazione alla collettività ed a se stessi che porta in termini creativi all’autodrammaturgia dell’attore, insieme successivamente al lavoro di montaggio da parte dei registi. Tutti i loro spettacoli infatti sono frutto di una *creazione collettiva* (e non potrebbe essere altrimenti). Lavorando in strada il confronto con il pubblico è inevitabile oltre che necessario, perciò l’improvvisazione sulla partitura è ciò che dà vita allo spettacolo e che viene chiaramente dal materiale interiore dell’attore. “Tutto va rimesso

in discussione tutto il tempo. Il teatro è un oggetto arcaico e contemporaneo. La società è teatralizzata, la politica spettacolarizzata, per questo è ancora importante la povertà insegnataci da Grotowski, la ricerca della verità. Io non ho una realtà da insegnare, ma posso creare quella situazione in cui lo spettatore può fare esperienza della propria verità. Le parole informano. Formano il pensiero. Dobbiamo usare le parole per esprimere quel pensiero, ma dobbiamo tenere presente che ciò che vogliamo è *comunicare*, cioè *mettere in comune*, non informare. Tutte le volte che agisci sul pubblico e informi, dai per scontato, imponi il tuo pensiero e non ascolti il tuo spettatore, compi un atto fascista. Il teatro deve essere *divertente*, dove *diversione* è anche *aprire per meglio comprendere*. Se lo spettacolo arriva, non è perché sei bravo, ma perché sei riuscito a creare un ponte. Il rapporto tra attore e pubblico è uno scambio energetico: il silenzio ci dice che lo spettatore della piazza sta costruendo questa metafora con noi. Un nostro spettacolo senza la presenza del pubblico appare come una cosa stupida, manca, infatti il 50% del lavoro.”

Per questo Horacio sottolinea l'importanza di lavorare in strada anziché in teatro. Alla scelta politica infatti è indissolubilmente legata quella artistica di un teatro vivo, che vive soprattutto con e per mezzo di chi sceglie di fare questa esperienza di piazza e non di sedersi in poltrona ad una certa distanza dall'attore. Il discorso infatti, ancora una volta è chiaro e coerente: al Teatro Nucleo non interessa lavorare nei teatri, intesi come luoghi dove la cultura è facilmente fruibile; ma al contrario portare il proprio teatro laddove il teatro non arriva, dove spesso è rifiutato. “Il teatro è parte della nostra costituzione cromosomica. Occorre la giustizia elementare: la redistribuzione del teatro. Tutti dovrebbero avere accesso ad un servizio che, per altro, pagano, per questo non si dovrebbero finanziare solo gli spettatori professionisti. A noi interessa quella parte di gente che è scoperta da ciò che merita e paga”.

“Quindi, i nostri *clienti* [questo è il termine che usa per sottolineare la concretezza dei rapporti, ndr] sono al di fuori del sistema teatrale. Assessori alla cultura, organi decentrati, Pro loco, a cui interessa uno spettacolo che tocchi una tematica particolare che crea delle problematiche. E' importante quindi la creazione di rapporti di fedeltà con il tuo organizzatore, mantenere una certa credibilità nel fare ciò in cui si crede come artista ma saper mediare con il pubblico. Quando arriviamo, non siamo nessuno e in questa anonimata, se qualcosa succede tra attore e spettatore è energia arcaica che nasce perché qualcosa è avvenuto. Ciò è possibile a qualsiasi latitudine, perché lo specifico umano è uguale a Bali come in una piazza italiana e alla fine, un po' di puzza insieme l'abbiamo condivisa”.

## IL TEATRO DELLE TERAPIE

*Il teatro è più efficace quando fa diventare reali le cose irreali.*

*Allora la scena diventa il periscopio psichico che dall'interno illumina la realtà. (Kafka)*

Parallelamente a quest'idea nasce il *teatro delle terapie*, un progetto che relaziona il gruppo (in un rapporto stretto) con le comunità per il recupero dei tossicodipendenti e di persone con disagi mentali. Nel corso degli anni, poi, sono stati creati anche laboratori e corsi di formazione per operatori del settore handicap e tossicodipendenza. Si tratta di un impegno concreto che il Teatro Nucleo ha portato avanti sin dal periodo argentino.

Da questa esperienza ventennale, che vuole portare la pratica teatrale nei luoghi della sofferenza, nasce il CETT, Centro per il Teatro nelle Terapie, concepito come luogo autonomo sia dal teatro, sia dai contesti terapeutici specifici, ove maturare concrete esperienze; eredità delle innovazioni nel campo degli anni settanta. Il CETT è uno spazio per la ricerca, la pratica e l'insegnamento di quelle pratiche del teatro che possono trovare applicazione nelle terapie per disabili psichici e fisici, nelle problematiche del disadattamento sociale e nelle tossicodipendenze. In questo spazio esperti del teatro lavorano in concerto con terapeuti e studiosi dei vari campi delle scienze umane. Si confrontano e analizzano esperienze diverse, nascono metodologie di lavoro specifiche. Lo *psicodramma* nasce dall'attenta analisi psicoanalitica delle pratiche stanislavskiane, ma la ricerca si fonda anche sullo studio del valore terapeutico di pratiche ereditate da Mejerchol'd, Vachtangov, Grotowski, ed altre ereditate da Moreno, Pearls, Goffman e Lowen.

Quest'esperienza dimostra la riconquista di senso che il teatro possiede quando è a contatto con uomini, donne, ragazzi ed adulti in una crisi aperta e disperata. Ma dimostra ancora una volta che per il Nucleo il teatro è un luogo dove mettersi in discussione ogni giorno e che la creatività può nascere solo dalla consapevolezza.

## ATTIVITÀ SVOLTE

*“Tranne l'etica tutto il resto è in evoluzione ad ogni produzione”*

Le attività svolte dal gruppo già nei primi anni di formazione sono state numerose e diverse: oltre al lavoro nelle scuole con giovani e bambini, alle iniziative legate alla prevenzione della tossicodipendenza, prendono vita altre attività d'incontro e di studio sulle condizioni della ricerca teatrale in corso in Italia e nel mondo.

Nell'estate del 1979 il Teatro Nucleo in collaborazione con il Comune di Copparo, organizza un incontro del “teatro di gruppo” che si svolge in cinque giorni e che comprende spettacoli mostre e proiezioni video. Gli incontri a Copparo proseguono fino al 1982, con altre tre edizioni, ospitando seminari che toccano diversi problemi della rappresentazione e della cultura teatrale. Nel 1980, contemporaneamente alle iniziative in corso a Copparo, il Nucleo dà avvio a una programmazione teatrale che vede come ospiti l'Odin Teatret di Eugenio Barba con la prima assoluta di *Ceneri di Brecht* e il Living Theatre con *Antigone*.

Del 1982 è anche il progetto *Maestri e Margherite* costituito da seminari, laboratori teatrali, spettacoli, destinato a creare un territorio d'incontro delle esperienze del teatro di gruppo. Infine nello stesso anno si svolgono laboratori diretti da allievi di Jerzy Grotowski. Nonostante tale ricchezza di iniziative e di interventi, la presenza del Nucleo a Ferrara sembrerebbe motivo di “disturbo”. Nel 1983 il gruppo viene sfrattato dalla sede di via Quartieri ed è costretto a



sospendere le proprie attività; la motivazione ufficiale è l'assenza di adeguate condizioni di sicurezza e di agibilità per poter ospitare spettatori. Il Nucleo decide così di partire per una lunga tournée all'estero che li impegna durante tutto il 1983. Nel mese di dicembre fa ritorno a Ferrara e può riaprire la sede di via Quartieri grazie ad un preciso accordo con il Comune: si cerca cioè di ricostruire un rapporto con la città attraverso l'invenzione di uno spazio interdisciplinare aperto alle svariate espressioni artistiche e culturali della zona.

Per tutti gli anni Ottanta continuano, sempre più definite, le linee di condotta del Teatro Nucleo: produzione di spettacoli, attività pedagogiche, promozione di progetti e di cultura teatrali. Nel 1986, importante, è l'iniziativa *Rosa in ottobre* dedicata a Rosa Luxembourg e affiancata allo spettacolo *Sogno di una cosa*.

Il 1989 è una data importante perché inizia la collaborazione del Teatro Nucleo con il Teatro Comunale di Ferrara (dopo una "lotta continua" durata 10 anni) e con la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo recentemente istituita all'Università di Ferrara e tenuta da Daniele Seragnoli. Ma il 1989 è soprattutto l'anno in cui, insieme ad altre compagnie teatrali europee, il Teatro Nucleo crea uno dei suoi più significativi progetti, *Mir Caravan*: in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese, una carovana di teatro costruisce un villaggio itinerante su ruote da Mosca a Parigi, con 200 persone tra artisti e tecnici di 19 nazionalità, 100 veicoli e caravan, 4 teatri tenda e un teatro all'aperto, produzioni di tutte le compagnie più uno spettacolo collettivo creato *on the road*, intitolato *Odissea '89*. Il progetto viene patrocinato dalle città e dai vari governi dei paesi attraversati, e da uomini politici e artisti. "Un gruppo di teatranti, dunque, non di organizzatori politicizzati né di manager di teatro. E' questo un dato di particolare rilievo, in quanto da esso traspare una rivendicazione degli artisti: la propria capacità di autoprodursi [...] Due anni fa abbiamo conosciuto ad un festival in Polonia alcuni artisti polacchi, sovietici, cecoslovacchi e francesi. Si è deciso di dar vita a un processo che vedesse riunite le nostre compagnie, prefiggendoci di mostrare, in un viaggio attraverso l'Europa, che essa può e deve essere una realtà unita, una terra di libero transito... Naturalmente il pubblico sarà il vero protagonista di questa iniziativa... Un progetto, quindi, anche di propedeutica, di promozione dello spettatore, oltre che degli stessi teatranti."<sup>20</sup>

Nell'autunno del 1989 il Teatro Nucleo si sposta da via Quartieri all'ex Cinema Po di via Pontelagoscuro. Lo spazio viene affidato in gestione tramite una convenzione con il Comune di Ferrara, in attesa di una ristrutturazione completa dei locali, che però a tutt'oggi non è ancora avvenuta. All'inizio degli anni Novanta, nonostante le difficoltà derivanti dal mancato avvio dei lavori di ristrutturazione dello spazio di Pontelagoscuro, il Teatro Nucleo continua nel suo lavoro rinnovando progetti e attività con docenti universitari, artisti e intellettuali, e porta avanti il proprio percorso di studio sull'attore. Nel 1990 viene ideato lo spettacolo intitolato *Quijote!* che diverrà spettacolo di strada solo nel 1992.

Nel 1991 nasce anche la collaborazione fra il gruppo e la comunità Exodus, ideata da don Antonio Mazzi ai fini del recupero dei giovani tossicodipendenti. Il primo risultato si concretizza nello spettacolo *Icaro* presentato nella Piazza Municipale di Ferrara nel 1992. "Mi sono avvicinata con curiosità al mondo della tossicodipendenza, quasi per 'obbligo' etico e morale. Iniziai così a lavorare in diverse comunità per il 'recupero' dei tossicodipendenti, sino ad approdare ad Exodus, con l'idea di fare un breve percorso con loro... Trovai molte affinità fra la ricerca di Exodus e quella del mio gruppo, il Teatro Nucleo: la vita vista come 'avventura'... *Icaro* è un omaggio alla speranza, un luogo dove pubblico e attori possano 'giocare' insieme."<sup>21</sup>

Dal 1993 il Nucleo, nell'ambito dei suoi progetti pedagogici, inizia la collaborazione con il neonato Centro Teatro Universitario dell'ateneo di Ferrara, attraverso la conduzione di laboratori destinati agli studenti delle diverse facoltà. Questi laboratori di "esperienze teatrali" sono affidati a Czertok e ad altri membri del Nucleo, tanto che in 5 anni vi partecipano più di 200 studenti. Non si voleva dar vita a una scuola di teatro universitario, ma a un luogo di scambio pedagogico attraverso cui sperimentare le diverse possibilità espressive degli allievi.

Nel 1994 viene ideato un altro spettacolo *Francesco*, ideato per spazi aperti, ispirato alla vita di Francesco d'Assisi e diretto da Cora Herrendorf. L'intenzione era di fare uno spettacolo che arrivasse "sottovoce" dopo la spettacolarità di *Quijote*. Lo spettacolo aveva l'obiettivo di consegnare agli spettatori l'emozione dell'incontro fatto dal gruppo con questo "contemporaneo di sette secoli fa" e la sua ossessione per l'affermazione di valori tuttora fragili. Inoltre era in pieno svolgimento, in quegli anni, la guerra in Bosnia, a poche centinaia di chilometri: tutti ne portavano le "stigmati" e *Francesco* poteva essere una risposta.

L'anno successivo Cora Herrendorf cura la regia di *Mascarò*, dedicato ad Haroldo Conti, ucciso dai militari argentini. Sempre nel 1995 il Teatro Nucleo viene inserito dalla Regione Emilia Romagna fra i "Teatri Stabili e Centri di Produzione Teatrale" sostenuti. Si intensifica la collaborazione con il Teatro Comunale di Ferrara e viene firmata una convenzione per la coproduzione del *Gabbiano* di Cechov, spettacolo ospitato all'interno della rassegna "Percorsi nel teatro" promossa dal Teatro Comunale, con il contributo progettuale dello stesso Nucleo e dell'ateneo. Questa nuova programmazione, che vede riunite realtà istituzionali, sperimentali e di ricerca universitaria, dà vita ad una nuova serie di iniziative pedagogiche e laboratoriali.

Nel 1996 viene rinnovata la convenzione con il Teatro Comunale per la realizzazione di un nuovo spettacolo per spazi aperti *Tempesta*, rappresentato per la prima volta a Ferrara l'anno successivo, e ripreso nel 1998 nell'ambito di un progetto patrocinato dall'Ambasciata d'Israele per gli studenti delle scuole superiori. Dello stesso anno è la presenza del

<sup>20</sup> Brani dell'intervista a cura di V. Montani *Viaggio nel mito*, "La Nuova Ferrara", 26 Aprile 1989, in Czertok, cit.

<sup>21</sup> Cora Herrendorf in Czertok, cit., p.240.

gruppo al Sommertheater '98 di Francoforte, dove il Kleist Theater dedica questa sua rassegna all'intera produzione di spettacoli per gli spazi aperti del gruppo italiano. Nel corso dell'estate del 1998 Horacio Czertok partecipa ad una nuova impresa teatrale firmando una regia esterna al Teatro Nucleo, *Come vi piace* di Shakespeare per un progetto di teatro itinerante, in scala però ridotta rispetto al Mir Caravan, attraverso le regioni della Francia centrale. Nell'autunno dello stesso anno riprendono i progetti pedagogici a Ferrara; proprio per l'impegno in questo settore la Clinica Psichiatrica dell'Università di Modena affida a Horacio Czertok l'incarico d'insegnamento di Teatro delle Terapie.

Nella primavera del 1999 il Teatro Nucleo festeggia il venticinquesimo anniversario della sua fondazione, e questa ricorrenza è accompagnata dalla nuova produzione *Guernica*, a cui si affianca la ripresa del *Progetto Fahrenheit*. In questa occasione agli attori vecchi e nuovi si affianca una nuova compagine - il Teatro Garabombo - costituito da un gruppo di giovani nato in seno al Teatro Nucleo nell'ambito di un progetto di formazione finanziato dal Fondo Sociale Europeo.

Tra le produzioni più recenti vanno ricordate *Vociferazione* nel 2000, un concerto teatrale basato sui testi di Edoardo Galeano, e *Frankenstein* (2002), spettacolo per gli spazi aperti, libero adattamento del romanzo di Mary Shelley, diretti entrambi da Cora Herrendorf.

## 5. TEATRO DUE MONDI

di Davide Mattia Anedda, Sonia Calamiello, Olivia Goffredi, Concetta Lia,  
Barbara Martelli, Barbara Mascia, Samantha Sonsini

### STORIA

Il progetto Teatro Due Mondi nasce nel 1983 anche se il nucleo originario è già presente nel settore teatrale a livello amatoriale sin dai tempi dell'adolescenza. Già dalle scuole medie, infatti, i quattro fondatori del gruppo seguono con passione le esperienze di teatro condotte dal loro professore di letteratura italiana. Si tratta di esperienze di teatro tradizionale in prosa da cui essi, con il passare degli anni, si allontanano fino a staccarsene definitivamente in seguito ad un incontro, definito dallo stesso Alberto Grilli "illuminante", con un allievo di Grotowski che nel 1979 conduce uno *stage* a Bologna. Il gruppo iniziale di 15 studenti da questo momento si sfalda. I sette rimasti formano in quello stesso anno una compagna amatoriale.

Nel 1983 avviene l'incontro con un'altra persona importante per il gruppo che è il drammaturgo Gigi Bertoni, l'unico tra tutti i membri del gruppo ad avere alle spalle una preparazione teorica (laureato Dams). Da questo anno nasce quindi il progetto del Teatro Due Mondi e, con esso, un lungo viaggio alla ricerca del proprio modo di fare e di pensare il teatro.

Fin dai primi spettacoli il Teatro Due Mondi si avvicina molto all'esperienza del "teatro di gruppo", che tentava di costruire teatro a partire dal lavoro sull'attore. Grilli stesso sottolinea più volte di non definirsi "compagnia" quanto piuttosto "gruppo" di lavoro con principi e obiettivi comuni. Il gruppo riconosce i propri modelli esattamente in quelli che saranno i modelli del Terzo Teatro. I punti di riferimento per la loro formazione saranno appunto Grotowski ed Eugenio Barba per quanto riguarda l'etica del teatro, Brecht per quanto riguarda il lavoro sul testo e sul personaggio, Kantor e Pina Bausch per quanto riguarda l'estetica.

Dal 1986 al 1988 sospendono la creazione di spettacoli per tentare una sorta di primo bilancio, un'analisi dei risultati di cinque anni. Frutto della riflessione sono uno spettacolo (*Ubu Re*), un libro che ne è parziale testimonianza (*Come un bambino in rivolta, il libro di Ubu*), e una più precisa identità di lavoro "anche se di certo la ricerca non è ancora finita!", come ci dice Alberto.

Il Teatro Due Mondi fino al 1992 si occupa anche di attività di programmazione e organizzazione di progetti di pedagogia teatrale e di rassegne di teatro. Intense infatti sono le collaborazioni con enti anche diversi tra loro come ad esempio scuole, centri giovanili, comunità terapeutiche.

Le iniziative promosse offrono un ampio spettro di fruizione: laboratori per ragazzi, dimostrazioni di lavoro tenute da attori professionisti, corsi di aggiornamento per insegnanti, seminari di approccio al teatro, e spesso registrano come ospiti la presenza di personalità importanti nell'ambito del teatro di ricerca, creando così momenti di apprendimento per il Teatro Due Mondi stesso.

Nel 1994, anche per rendere possibili tutte queste attività nella propria città, nasce il progetto Casa del Teatro, una struttura stabile a Faenza che consente di accentrare varie attività prima sparse per la città. Ma il progetto Casa del Teatro è anche qualcosa di più: vuole essere un punto di riferimento preciso e puntuale per chiunque faccia o voglia

fare teatro, un servizio aperto alla città, un centro di cultura teatrale con attenzione particolare alla contemporaneità. L'obiettivo è quello di creare un nuovo pubblico, mettere in circolazione idee e attività che siano alla portata di tutti. Durante la nostra intervista<sup>22</sup> Alberto Grilli ci ha mostrato con entusiasmo i nuovi spazi in fase ancora di sistemazione, soprattutto è stato felice di accompagnarci nell'ampia sala per spettacoli utilizzabile anche come sala prove.

L'ambito del teatro di strada è quello comunque in cui maggiormente si esprime da sempre il gruppo. I componenti del gruppo iniziano infatti sin dai primi anni di attività ad esprimersi per mezzo del teatro di strada, proprio negli anni in cui questo genere in Italia stava un po' affievolendosi. Si tratta di una scelta convinta perché, come ci dice Grilli, è la forma che permette più di ogni altra di toccare più tipologie differenti e possibili di pubblico, e che riesce al di là del linguaggio a lasciare un segno in chi lo vede.

Il gruppo cerca un linguaggio fatto di segni e simboli comuni, universali che possano essere percepiti da chiunque al di là delle differenze culturali. Il teatro di strada che però crea il Teatro Due Mondi è qualcosa di assolutamente nuovo in Italia e, attenendoci a quello che ci dice Alberto, anche all'estero. Il loro infatti è uno spettacolo *itinerante*, ossia uno spettacolo in movimento con una drammaturgia compiuta, diviso in scene e spostamenti, nel senso che il pubblico si deve spostare fisicamente da una piazza all'altra se vuole vedere l'intero spettacolo fino al suo finale. Un pubblico in movimento che decide in ogni istante se stare o andare via è un pubblico quindi molto più attivo e libero di decidere.

Per questo tipo di lavoro è necessario un calcolo quasi matematico degli spostamenti, della posizione degli attori, una suddivisione geometrica degli spazi. Niente è lasciato all'improvvisazione, tutto è esattamente calcolato e strutturato. Non esiste fuoriscena in questo tipo di spettacolo. L'attore è sempre in vista e non può mai abbandonare il personaggio altrimenti l'energia cala. Il regista Alberto Grilli durante lo spettacolo dirige sempre gli attori, decide i cambiamenti imprevisi attraverso un linguaggio di segni convenzionali.

## SPETTACOLI

La produzione è divisa in tre principali gruppi:

- Teatro di strada: *Fiesta* da Gabriel Garcia Marquez

- Teatro ragazzi: *Il cerchio di gesso* da Bertolt Brecht, *La fattoria degli Animali* da George Orwell, *Cyrano de Bergerac*, ovvero *il cavaliere diseguale* da Edmond Rostand

- Teatro di parola: *La piccola casa dei grilli*

Ci sembra opportuno parlare dello spettacolo *Fiesta* che è oramai in giro nelle piazze europee da dieci anni e che rappresenta lo spettacolo cardine del repertorio del Teatro Due Mondi. *Fiesta* racconta in brevi scene ispirate ad un racconto di Gabriel Garcia Marquez la "incredibile storia della povera Erendira e di sua nonna snaturata", che obbliga la nipote a prostituirsi per saldare un debito. Da questo canto per la libertà nascono fughe e combattimenti, duelli e schermaglie, corse scatenate e coreografie fatte di salti e danze acrobatiche su trampoli. Canti popolari e della tradizione anarchica italiana accompagnati dalla fisarmonica commentano ed esaltano l'azione. Lo spettacolo è strutturato in soste durante le quali si svolgono le scene narrative, ognuna delle quali con una drammaturgia compiuta che permette allo spettatore di arrivare a spettacolo iniziato o scegliere di vedere un solo quadro.

Gli spostamenti vengono accompagnati dal ritmo incessante dei tamburi, il tutto avvolto in un'atmosfera che ci riporta all'America Latina, ai suoi ritmi e ai suoi colori. I costumi, confezionati dai membri stessi del gruppo, sono colorati, fastosi, solenni... addirittura spesso il gruppo viene invitato nelle piazze europee per parate carnevalesche anche solo per la bellezza dei costumi!

Le parole dello spettacolo sono in dialetto romagnolo-maccheronico con l'introduzione però anche di parole chiave comprensibili praticamente ovunque come ad esempio "señor/señoritas".

L'aspetto che più risalta agli occhi è la voglia di giocare, di divertirsi e di divertire pur col massimo rigore interpretativo.

Purtroppo noi non abbiamo potuto constatare personalmente questi aspetti in quanto Il Teatro Due Mondi in questi ultimi anni e fino al 2004 non farà spettacoli di strada in Italia. Abbiamo però potuto partecipare come pubblico ad una prova di *Fiesta* e possiamo confermare quanto tutti questi aspetti realmente risaltino agli occhi!

---

<sup>22</sup> L'intervista si è svolta nella Casa del Teatro, a Faenza, nei giorni 28 marzo e 11 aprile 2003.

Per quanto riguarda l'estate 2004 il gruppo sta preparando oramai da più di due anni un nuovo spettacolo, un po' per un'esigenza di mercato, non lo nega Grilli stesso, un po' e soprattutto anche per un'esigenza artistica personale, ossia quella di verificare se riesce ad ottenere uno spettacolo nuovo ma con la stessa energia e forza di *Fiesta*. Il nuovo spettacolo, dal titolo ancora da definire, avrà caratteristiche nettamente diverse dal precedente. Innanzitutto trae ispirazione dal mondo orientale, soprattutto nei ritmi più lenti e nei costumi cercherà ispirazione da quelli dell'Opera di Pechino, con riferimenti anche al kabuki.

La storia sarà tratta da *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht. Verrà abbandonato l'uso dei tamburi e verranno modificati anche i trampoli. Inoltre - grande novità - sarà effettuato al chiuso con il pubblico sui tre lati.

## L'ORGANIZZAZIONE

Il gruppo è costituito da sette persone fisse, i cosiddetti "soci anziani", ovvero i sei attori e il regista. E' anche presente una segretaria esterna al gruppo che ha la funzione di essere il punto di riferimento a Faenza quando il gruppo è all'estero.

Si sono inoltre aggiunti quattro allievi, attori giovani che stanno seguendo la "scuola dell'attore", ossia il percorso di formazione offerto dal Teatro Due Mondi che si articola su tre livelli ed è simile ad un apprendistato artigianale ("come il ragazzo che va a bottega"). L'attore giovane inizialmente fa una sorta di apprendistato senza essere retribuito, mantenendosi con altri lavori. In un secondo momento viene pagato a scrittura, fino ad arrivare ad essere pagato mensilmente e a condividere tutte le proprie risorse artistiche e intellettuali con il gruppo.

Per quanto riguarda la configurazione legale il Teatro Due Mondi è un'associazione culturale ed è quindi rappresentata da uno statuto interno simile a quello delle altre associazioni culturali più tutta una serie di regole sulla organizzazione degli spazi, sulla condivisione degli strumenti, sugli orari.

Fondamentalmente il gruppo è impostato su una struttura verticale dove i ruoli sono divisi in maniera precisa e dove ognuno, oltre che essere attore o regista, si fa carico anche di altre specifiche responsabilità (ad esempio un attore fa anche l'attività di promozione all'estero, il drammaturgo è anche amministratore...).

Se l'agibilità è stata risolta con l'iscrizione di tutti gli attori all' E.N.P.A.L.S., il rapporto con la SIAE è invece più problematico: infatti facendo teatro di strada non è possibile fare borderò. Il gruppo non riceve finanziamenti dal Ministero: questo mancato riconoscimento economico ministeriale è stato voluto dal gruppo stesso per scelta di indipendenza, per non rientrare nel mercato italiano troppo chiuso e istituzionalizzato per il gruppo romagnolo. Ciò infatti permette una maggiore libertà e lascia aperta la porta a una fitta rete di rapporti con gli enti locali ed in particolare con il Comune di Faenza. E negli ultimi anni è iniziato anche il contatto e la collaborazione con la Fondazione Emilia Romagna Teatro per la produzione di spettacoli di teatro ragazzi.

Il Teatro Due Mondi dichiara di non avere contatti con la stampa italiana o con altri gruppi, ma in compenso predilige i rapporti con studiosi e docenti universitari (Meldolesi, Valenti).

Questa situazione cambia profondamente nel momento in cui si sposta all'estero, dove svolge la maggior parte della sua attività; qui infatti ha un continuo riscontro positivo sia con la stampa che con la critica perché, come ci dice rammaricato Alberto, "in Italia il teatro di strada è considerato un genere qualitativamente inferiore e quindi culturalmente poco diffuso" mentre nel resto dell'Europa sono numerosissimi i festival e le rassegne che incrementano e danno ampio respiro a questo genere teatrale.

La promozione all'estero è basata sulla vendita diretta degli spettacoli e negli ultimi due anni questa funzione è svolta in maniera più che efficiente da Tania, entrata nel gruppo proprio come organizzatrice di tournées e responsabile delle vendite avendo già svolto nel suo passato questo mestiere sia in Francia che in Germania e conoscendo quindi bene i circuiti del mercato estero.

Supporto di questa vendita sono i materiali promozionali sia cartacei (*brochures* varie e la pubblicazione di un giornale, "Teatar") che multimediali (cd-rom e sito internet [www.teatroduemondi.it](http://www.teatroduemondi.it)). Il sito internet è molto ben organizzato, con una grande quantità di materiale fotografico e con il supporto di due video di *Fiesta* che rendono bene l'idea di uno spettacolo vivace e festoso.

Parlando con noi Tania tiene soprattutto a sottolineare che per fare un buon lavoro di promozione non basta conoscere i festival a cui proporsi ma si deve cercare di farsi ricordare, basando il proprio lavoro su un rapporto umano con gli assessori e gli enti che ospitano o promuovono le iniziative. Grilli ha ricordato che prima che arrivasse Tania a far parte del gruppo hanno avuto difficoltà a trovare chi esprimesse nelle attività di promozione la vera natura e realtà del

gruppo e le loro caratteristiche. Oltre a questo compito Tania ha assunto anche il ruolo di attrice fissa, ricoprendo nello spettacolo *Fiesta* il ruolo della protagonista Erendira.

## 6. TEATRO DELLE ALBE

di Antonella Anastasio, Valentina Casadio, Valentina Costa, Francesca Curtol,  
Stefania Minciullo, Daniele Marata, Santo Roberto Marino, Silvia Urbani, Milena Valenti<sup>23</sup>

“Ho cominciato a fare teatro nel 1977. Ho sposato Ermanna, che da allora mi è compagna, nella vita e nell’arte. Avevamo vent’anni, o poco più. Non sapevamo che cos’era il teatro, sentivamo solo che era il nostro destino: scappammo di casa e cominciammo a fare la fame, nonostante il parere contrario dei genitori. Eravamo autodidatti: né un maestro, né una lira in tasca, e i sorrisini irridenti di una città che c’ignorava, o ci riteneva meno dei matti. Noi imparavamo dal lavoro, e dagli errori. Per vivere svendevamo i nostri libri (oltre ai regali di nozze) a un quarto del prezzo di copertina. Quando mi accorsi che non avevo più una biblioteca, che mi mancavano gli strumenti di lavoro, cominciai la mia breve, ma intensa, carriera di ladro di libri. [...]

Rifiutavamo il teatro degli ‘impiegati’, quello di chi saliva sul palco dopo aver timbrato il cartellino, Goldoni o Pirandello fa lo stesso, di chi ci propinava una minestrina da ospedale, una scena inerte, cosiddetta tradizionale, ma che della vera Tradizione non aveva niente: e allo stesso tempo le vie del ‘nuovo’, pur condividendone tanti aspetti, non ci convincevano fino in fondo. O meglio: sentivamo che non sarebbe stato imitando gli altri che ci saremmo trovati. In quegli anni si fronteggiavano la postavanguardia e il terzo teatro: con la prima avvertivamo l’urgenza di una scena efficace e immaginifica, in grado di fare i conti con i ‘tempi moderni’, l’esplosione dei grandi media e le distanze ridotte del pianeta-polis, al secondo ci legava l’etica di gruppo, la necessità del lavoro d’attore, di una motivata disciplina personale. Ma non abbiamo mai fatto il training terzoteatrista, e ci irritava la superficialità di chi pensava bastassero i laser e le tecnologie a costruire il ‘nuovo’. Perseguivamo, testardi, una nostra idea di teatro alchemicamente mescolato alla vita. E così, lentamente, passo dopo passo, spettacolo dopo spettacolo, ci chiarimmo la strada: che era quella di raccontare il mondo e l’anima sul palcoscenico.”

Con queste parole, Marco Martinelli descrive il suo ingresso nel mondo del teatro.

Il Teatro delle Albe è nato a Ravenna nel 1983. Il nucleo di base era formato da Ermanna Montanari, Marcella Nonni, Luigi Dadina e Marco Martinelli. Quest’ultimo si distingue dagli altri componenti del gruppo, in quanto svolge un ruolo polifunzionale di regista, drammaturgo e nei primi anni anche di attore. Egli si definisce *narratore teatrale* come Fo e De Filippo, artisti dalle radici antiche, che scrivono nei camerini, sul palco e nel trambusto della vita di compagnia e che per raccontare hanno delle muse ispiratrici speciali: gli attori.

Sin dall’inizio, il gruppo sente una forte necessità di esprimersi anche sul piano organizzativo. Desidera creare spazi e luoghi di cultura, utilizzando mezzi e metodologie di forte impatto creativo. Proprio per questo tenta più volte di instaurare un dialogo con le istituzioni, inizialmente difficile con la città di Ravenna. Comincia quindi a lavorare nel 1983 a Bagnacavallo, presso il Teatro Goldoni, all’interno del quale organizza diversi festival di teatro.

Nel 1991, il Comune di Ravenna affida al Teatro delle Albe e alla Compagnia Drammatico Vegetale, che si occupa di teatro ragazzi, i due teatri cittadini: l’Alighieri e il Rasi. Nasce così la cooperativa Ravenna Teatro, che - leggendo lo statuto - ha tra l’altro valore di “patto sociale”, ed è “l’esercizio di un’impresa di produzione, allestimento e rappresentazione di spettacoli teatrali, cinematografici, radiotelevisivi, musicali, nonché l’esercizio di attività culturali e educative nel settore dello spettacolo in genere”. Sul piano artistico, i due gruppi rimangono comunque completamente indipendenti.

Con il tempo il nucleo organizzativo iniziale del Teatro delle Albe si amplia con l’introduzione di figure professionali dai ruoli ben definiti per una necessità di chiarezza e di assunzione di responsabilità. Una parte dell’ufficio organizzativo è composta da personale assunto con regolare stipendio e con orari fissi; costoro, anche se dipendenti non soci sono comunque invitati a partecipare al lavoro creativo del gruppo. Ci sono poi i soci, distinti in soci sovventori e soci cooperativi. I primi sono ammessi al fine di agevolare il conseguimento di scopi sociali, gli altri fanno invece del lavoro in teatro la propria vita: non hanno orari fissi e si espongono in prima persona sia sul piano artistico che economico. Martinelli dice: “Il Teatro delle Albe non è semplice collaborazione tra attori, bensì un modo di vivere. Tutto è diviso e condiviso come in una tribù, come nelle prime comunità cristiane e anarchiche. Per le Albe un discorso sull’economia è un discorso etico”. Non vi è infatti differenza nello stipendio tra normali impiegati e soci, che hanno

---

<sup>23</sup> Ringraziamo Cristina Ventrucci (editoria e consulenza organizzativa delle Albe), Marcella Nonni, Marco Martinelli e tutta la compagnia delle Albe per la generosa e calorosa accoglienza.

addirittura scelto di far rientrare gli incassi di eventuali lavori esterni all'interno di Ravenna Teatro. Fra i soci attuali ritroviamo i fondatori Luigi Dadina, in veste di presidente, Marcella Nonni, direttrice organizzativa, Marco Martinelli, direttore artistico, Ermanna Montanari, attrice e collaboratrice artistica, mentre altri si sono aggiunti nel corso degli anni.

La sede attualmente utilizzata del Teatro delle Albe è il Teatro Rasi, spazio di 500 posti gestito in convenzione con il Comune di Ravenna. E' l'ex chiesa francescana di Santa Chiara del 1250, trasformata in teatro alla fine dell'ottocento e situata nel cuore della città.

Quando il teatro non è utilizzato dal Teatro delle Albe o dalla Compagnia Drammatico Vegetale può essere dato in affitto ad altre compagnie o a privati. Lo stesso Ravenna Teatro vi organizza rassegne di teatro di vario tipo (teatro dialettale, teatro per bambini, teatro contemporaneo). Il Comune di Ravenna, attraverso una convenzione, finanzia la cooperativa affinché gestisca il teatro, con la garanzia di circa 100 giornate gratuite ad uso proprio. A causa di questa fitta attività, il Teatro Rasi non è sempre a disposizione per le prove degli spettacoli delle Albe, bensì soltanto nei periodi appena precedenti al debutto di uno di essi. Nelle prime fasi di prove queste si tengono negli uffici e nelle abitazioni private dei membri del gruppo.

Il Teatro delle Albe usufruisce di diverse sovvenzioni pubbliche dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dalla Regione Emilia Romagna, dal Comune di Ravenna e, in caso di rappresentazioni all'estero, dal Ministero degli Esteri. In più ci sono contributi privati da Fondazioni bancarie e, in occasione di singoli progetti, da piccoli sponsor.

Per quanto riguarda la circuitazione degli spettacoli, il Teatro delle Albe va in tournée principalmente in festival e rassegne dedicate al teatro di ricerca, come per esempio il Festival di Santarcangelo. Negli ultimi anni sono stati accolti anche in alcuni teatri stabili, tra cui l'Arena del Sole di Bologna. Martinelli segue sempre la compagnia nei suoi spostamenti. Più che regista si sente l'allenatore della squadra, il trainer che segue passo passo il lavoro fuori e dentro la scena. Ciò nasce anche dalla necessità di non considerare lo spettacolo un prodotto finito, ma "una creatura in continua evoluzione soggetta ad aggiustamenti e modifiche".

Il marketing è per il Teatro delle Albe "relazione umana a livello culturale" sia con il pubblico che con gli addetti ai lavori, con i quali cerca un continuo contatto personale.

Questo costante bisogno di rapportarsi con la gente ha fatto nascere numerosi momenti d'incontro. Nel 1992, Martinelli crea una serie di laboratori teatrali gratuiti all'interno degli istituti medi superiori di Ravenna per scelta degli stessi istituti. Nasce così la *non-scuola*, che ha permesso la diffusione fra gli adolescenti di un'originale educazione al teatro, contribuendo alla nascita di nuovi gruppi come Fanny & Alexander. Basti pensare, per comprendere il clima culturale di questo territorio, che a Ravenna ci sono sette compagnie professioniste, quattro delle quali fanno teatro di ricerca, indipendenti alle Albe ma in costante confronto con loro.

Dal 1993, ogni anno nei laboratori della non-scuola una moltitudine di adolescenti s'impegna in "pratiche teatrali visionarie, surreali, spassose" sotto gli occhi di Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Maurizio Lupinelli, le figure guida e gli insegnanti. Le guide non sono maestri, ma persone che favoriscono il gioco teatrale e l'emergere dell'energia, portando gli adolescenti allo spettacolo e insegnando loro le poche regole elementari della non-scuola, a partire da respiro, voce e movimenti. Gli insegnanti, invece, assistono i gruppi di lavoro, sono testimoni e collaboratori ma non sostituiscono la guida. L'insegnante rappresenta l'istituzione scolastica, la guida è lo straniero portatore di un nuovo sapere.

La non-scuola prova nelle aule degli istituti scolastici e allestisce i suoi spettacoli in giardini pubblici, piccoli teatri, sale di quartiere, discoteche. Tuttavia il suo "tempio" è il Teatro Rasi, dove si svolge lo spettacolo finale, che non ha repliche, in quanto rappresenta un "rito d'iniziazione" per gli adolescenti. Il tempo a disposizione per allestire lo spettacolo è poco, circa tre mesi, ma tuttavia rappresenta un'utile "gabbia per la fantasia". Per quanto riguarda i costi dello spettacolo, essi sono praticamente inesistenti, in quanto adolescenti e guide possono usufruire dei costumi e delle scene conservati nei magazzini delle Albe. Il pubblico destinatario degli spettacoli della non-scuola sono gli adolescenti provenienti da tutte le scuole medie superiori della città, che insieme agli allievi della non-scuola rappresentano "l'energia della *polis* che irrompe in teatro. E' il volgo che invade il tempio dentro e fuori la scena".

La non-scuola è un'attività pedagogica che non si basa su tecniche accademiche. E' come un campo da calcio dove si giochi "senza schemi né divise", per il puro ed eterno piacere, ignorando il denaro e la gloria. L'unico dogma della non-scuola è l'*energia* che deve emergere dal lavoro scenico. Per far scaturire tale energia dal corpo si esige una certa disciplina, quindi l'apprendimento di poche regole elementari quali respiro, movimento e voce, apprese dalle guide, ben specificando però che non esiste una regola assoluta. Per quanto riguarda i testi, Martinelli non vuol mettere in scena quelli antichi ma farli "resuscitare". Dietro alle parole ogni testo nasconde un "segreto", e lo scopo della non-scuola è far avvicinare a questo gli adolescenti. Per fare ciò, prima di tutto bisogna "svuotare e fare a pezzi il testo" in modo che i dialoghi non siano d'impedimento all'improvvisazione. Improvvisazione intesa come partitura di frasi, gesti, musiche, sulla quale, solo in un secondo momento, saranno inserite le parole dell'autore. Agli adolescenti è poi richiesto di recitare come marionette, rifiutando il naturalismo, l'illustrazione e la parola didattica ed esplicativa. L'attore si deve muovere svuotato da ogni sentimentalismo, solo così potrà evocare le forze sconosciute ma ben presenti nella vita quotidiana e riproporle sulla scena.

Nelle Albe il lavoro sul testo è lo stesso, il training dell'attore è finalizzato all'accostamento al testo; ciò implica una sorta di compenetrazione alchemica tra individuo-attore e testo-carta. Importantissimo è il ruolo dell'improvvisazione parallelo al lavoro psicologico-spirituale dell'attore su se stesso. Il training è accanimento e ostinazione, come se l'attore fosse un animale incatenato al palcoscenico in lotta con se stesso. In particolare, Ermanna Montanari vede il percorso dell'attore come il percorso verso la rovina, al confine con il suicidio. E' un processo mistico, quasi religioso, vissuto dall'artista con sacrificio, onestà intellettuale ed umiltà.

Uno degli spettacoli più importanti risultato dai laboratori scolastici è *I Polacchi*, spettacolo ispirato all'*Ubu Re* di Jarry, che debutta al Teatro Rasi il primo dicembre 1998. E' uno dei maggiori successi delle Albe, insieme a *L'isola di Alcina*, e da allora ogni anno è replicato con nuovi attori adolescenti nella parte dei Palotini. Cinque dei Palotini originari sono stati coinvolti in veste di attori fissi dalle Albe. Ciò è successo anche ad altri adolescenti allievi della non scuola in questi 10 anni di attività, scelti secondo due caratteristiche fondamentali e inscindibili: *talento*, che per Martinelli è un "modo vibrante" di stare sul palcoscenico, e *cuore*, ovvero lo spirito di squadra.

Per meglio capire il metodo di lavoro di Ermanna e Marco nell'allestimento delle scene citiamo un "dialogo in cucina" tra i due:

**Sesto dialogo: 19 novembre**

**Ermanna:** I Palotini sono terrorizzati

**Marco:** Perché non troviamo la guerra?

**Ermanna:** Perché mancano due settimane al debutto.

**Marco:** E dire che...

**Ermanna:** Andrea mi ha chiesto: "Ma se la guerra non salta fuori, cosa succede? Salta tutto?"

**Marco:** Me lo chiedo anch'io. Cosa possiamo farci? Lavoriamo.

**Ermanna:** Gliel'avevamo detto fin dall'inizio che lo spettacolo sarebbe stato pronto solo il giorno prima, e che tu avresti continuato a cambiarlo anche dopo, nel corso delle repliche. Ma se sono in tensione io, che lavoro con te da vent'anni, figurati loro, che salgono sul palco per la prima volta.

Silenzio

**Ermanna:** Stanotte non hai scritto niente?

**Marco:** Robaccia.

Silenzio

**Marco:** Ieri l'improvvisazione sul quadro di Rousseau il Doganiere...

**Ermanna:** Eh...

**Marco:** Come ti è sembrata?

**Ermanna:** Buona.

Silenzio

**Ermanna:** Visivamente buona. Mandiate sul cavallo sembra un Mussolini africano, e i sussulti dei corpi nudi sotto di lui formano un'immagine dirompente.

**Marco:** Mm...

Silenzio

**Marco:** Sì, però non basta. E' un'immagine forte, ma non basta. Deve prendere sostanza. La scena della guerra è fondamentale, non può essere solo una bella immagine. Che cos'è la guerra per i Palotini cresciuti sull'Adriatica? La scena scritta da Jarry non funziona nei nostri Polacchi, e io non ho le idee per una scena completamente nuova, che faccia senza la guerra. O meglio le idee mi vengono, ma poi le scarto perché penso che alla guerra con spade e fucili, cannonate e inseguimenti, in un qualche modo dobbiamo restare legati. Stanotte ho scritto una battaglia tra lo Zar e Pédar Ubu a base di bevute, Tequila, Martini, Ascensore, con tutti i Palotini attorno a tifare.

**Ermanna:** Fammela leggere.

**Marco:** L'ho stracciata.

**Ermanna:** Come stracciata?

**Marco:** Faceva schifo. Schifo. Non valeva la pena fartela leggere, o di provarla, perché lì dentro c'era solo l'Adriatica, e mancava il contraltare di Jarry. Era solo superficiale. Quello che di buono abbiamo tirato fuori fino ad oggi è in bilico, è un intreccio tra il testo finto-antico di Jarry e la vita dei nostri Palotini, sta nell'aver messo mano all'*Ubu Re* immergendolo nella Romagna patafisica, ma senza perdere il punto di partenza.

Silenzio

**Ermanna:** Ohi, ma... da quant'è che siamo incagliati su questa scena?

**Marco:** Questo è il nodo grosso, dopo sono in discesa, dopo mancano solo la scena nella grotta e il finale.

**Ermanna:** Sarai in discesa tu! Tu sarai in discesa! E la grotta e il finale quando pensi di farceli provare?

**Marco:** Lo so, lo so...hai ragione... hai ragione... devo mangiare... ho bisogno di mangiare... ho bisogno di mangiarmi un capretto, un bue!

**Ermanna:** Se ti aiuta a tirare fuori la scena, vado a Campiano e ne ammazzo subito uno.

Silenzio

**Marco:** Andiamo al mare a mangiare, e continuiamo a parlare della guerra.

Importante nell'esperienza artistica di Martinelli è stata l'introduzione nel gruppo di alcuni senegalesi reclutati come "attori non professionisti". Questa scelta nacque nel 1987 in seguito alla partecipazione di Martinelli ad un seminario di geologia, tenuto a Lugo dal professor Ricci Lucchi, dove si affermava l'origine africana del sottosuolo romagnolo dovuto allo scontro tra la placca terrestre europea e quella africana.

Questa scoperta fu illuminante ed incise nel percorso artistico delle Albe; da quell'anno, cominciarono a lavorare con attori senegalesi, inizialmente reclutati tra le spiagge e in seguito scelti con maggior rigore ricercando in loro una vera vocazione teatrale. Uno di questi, Mandiayie N'Diaye è tuttora attore e socio del Teatro delle Albe. Data

l'origine africana della Romagna (Martinelli dice: "Siamo tutti africani") inizia un lavoro di incontro tra la lingua/dialetti senegalesi e dialetto romagnolo. Questo "meticcio teatrale" è l'elemento caratterizzante di molti degli spettacoli delle Albe.

Gran parte dell'attività delle Albe si fonda su due principi: il *mito asinino* e il concetto di *polititttttica*, con sette t. Il primo è rappresentato da un uomo dalle orecchie grandi in grado di ascoltare i dolori del mondo, un uomo senza impostazioni accademiche e nonostante ciò voglioso di imparare e costruire se stesso.

Il secondo è il manifesto del Teatro delle Albe:

#### ASSOCIAZIONE POLITTTTITTTICA

Perché polittttttica? Perché con sette t?

Vediamo sette possibili risposte

1. Il politico è un oggetto sacro, suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare di un tempo. L'etimologia dei termini è illuminante: *dalle molte piegature*. E questo è il politico con due t: pensate con sette! Ancora più esaltate sono le innumerevoli piegature del *reale*, non di ideologie i fervidi abbisognano, ma di un pensiero forte, complesso, polittttttico.
2. E' l'errore di un tipografo impazzito.
3. E' una licenza poetica.
4. E' l'arrotarsi del grido sui denti della lingua, sulle t come lame, un bimbo che si incaglia, un irriducibile, un guerriero del Terzo Mondo.
5. E' sapere che non possiamo cambiare il mondo (leggi Rivoluzione), ma qualcosa, in qualche angolo, qualcosa di noi, di qualcun'altro, dispersi su un piccolo pianeta che ruota attorno a un sole di periferia, sopravvivere, essere odiosi a qualcuno, saper dire di no, piantare il melo anche se scoppiano le bombe, perdersi in un quadro di Schiele, aver cura degli amici, scrivere certe lettere anziché altre (leggi Rivoluzione).
6. E' pensare che "la poeticità è una battaglia disperata".
7. E' umor nero.

Marco Martinelli, luglio 1987

Ritroviamo tale filosofia anche nella rassegna *Nobodaddy* organizzata dal 1990 da Ravenna Teatro all'interno del Teatro Rasi. Il nome deriva dal titolo di una poesia di William Blake e può essere tradotto con "nessun padre". Racchiude in sé il concetto d'affermazione/negoziazione dei maestri e traduce l'atteggiamento di Martinelli nei confronti dei classici. Dice: "Se scelgo un testo di Shakespeare, Aristofane, Jarry è perché lo avrei voluto scrivere io, e lo riscivo come avrebbe fatto l'autore oggi". Contemporaneamente *Nobodaddy* rispecchia, in senso allargato, le contraddizioni della vita, la mancanza di purezza che ogni individuo ha nel rapporto col mondo: "siamo tutti ecologisti, ma ci spostiamo con la macchina..." Per queste ragioni la caratteristica peculiare della rassegna è di proporre generi più disparati, dal teatro danza alla narrazione, dal teatro di Santagata alle *performances* dei Motus. La conseguenza naturale di questa eterogeneità del linguaggio è la formulazione del *noboalfabeto*, un non-alfabeto che dalla A di *asinità* alla Z di *zucca* confuta tutto ciò che è accademico, pedante, non spontaneo. Tra tutte queste lettere dell'alfabeto ne citiamo tre:

#### ASINITA'

C'è un asino, sulla soglia. Chiede di entrare. Un pedante gli sbarrò la strada.

"Perché?"

"Sei un asino, non puoi. Non hai niente di interessante da dire, sei un senza Parole, solo ragli, solo ragli fai, le tue fattezze non sono quelle richieste"

"Che cosa dunque è richiesto, per entrare nella vostra Accademia?"

"Appunto, non essere asini patentati, come te!"

La porta d'avorio si chiude, l'asino piange.

Vieni, sussurra la non-scuola all'asinello, vieni da me. Lascia perdere chi non ti ama. Da me troverai acqua e biada a volontà. Che tu sia benedetto, asinello errante! Vieni da me, e apri con la chiave dell'occasione l'asinin parlato, sciogli la lingua, fai uscire dalla tua bocca quell'extraordinario rimbombo che la largità divina, in questo confusissimo secolo, nell'interno tuo spirito ha seminato. Vieni da me, e in me troverai con tutti, affratellati, unisciti, identificati con tutti, affratellati, unisciti, identificati con tutti, a tutti regala verità, domina tutti, sii tutto!

Nella non-scuola l'asino è l'adolescente, nella non-scuola l'asino è la guida: entrambi ragliano forte.

#### CALCIO

Non si va a insegnare. Il teatro non si insegna, e meno che mai nella non-scuola. Si va a giocare, a sudare insieme. Come giocano i bambini su un campetto da calcio, senza schemi né divise, per il puro piacere del gioco, come capita ormai di venderli solamente in Africa, a piedi nudi sulla sabbia, o nel sud d'Italia: al nord è raro, i più sono irreggimentali a copiare il calcio dei "grandi", soldi e televisione. In quel piacere ci sono una purezza e un sentimento del mondo che nessun campionato miliardario può dare. La felicità del corpo vivo, la corsa, le cadute, al terra sotto i piedi, il sole, i corpi accaldati dei compagni, l'essere insieme, orda, squadra, coro, comunità, la sfera-mondo che volteggia e per magia finisce dentro la rete. La non-scuola è il campo da calcio dove si gioca per puro, eterno piacere, ignorando il denaro e la gloria.

#### ZUCCA

Il giocare porta infine alla partita. Alla partita con il pubblico, allo stesso tempo avversario e amante, turbolento come nell'Atene del V secolo. Ogni gruppo della non-scuola conclude il proprio lavoro con lo spettacolo, una serata unica: il Rasi, l'antica chiese



delle Clarisse, poi cavallerizza nell'Ottocento, infine teatro da poco più di un secolo, si riempie per la "prima" e "ultima", non si danno repliche, è un rito di iniziazione. Tremore, terrore, erompere della contentezza. I 400 adolescenti che ogni anno salgono sul palco, i 5000 che ogni anno, provenienti da tutte le scuole medie superiori della città, arrivano per applaudire, chiamar per nome, sbeffeggiare, osannare i propri compagni, rappresentano tutti insieme l'energia della polis (i "poli", i "molti") che irrompe in teatro. E' una presenza sporca, volgare, è "volgo" che invade finalmente il tempio, dentro e fuori la scena.

L'immagine più appropriata con la quale licenziare il Noboalfabeto è la zucca. Alla fine dello smisurato poema rinascimentale di Teofilo Folengo, Baldus e i suoi compagni, giovani briganti inseguiti dagli sbirri e scappati dal villaggio di Cipada, un paesino "citra Padum", cioè "oltre il Po", arrivano all'inferno e lì trovano un'enorme zucca, secca e svuotata dall'interno, "che quando era ancora tenera e mangiabile, sarebbe servita senz'altro a far la minestra e tutto il mondo", annota l'autore. E' la zucca dei bugiardi, dei poeti, dei cantori e degli astrologhi, di coloro che cantano e interpretano i sogni della gente e riempiono i loro libri di favole e cose vane. Lì sono puniti: per quante bugie hanno detto in vita, i diavoli strappano loro altrettanti denti. E quanti più ne vengono strappati, più nuovamente ne nascono. A quel punto, Folengo interrompe il poema: "zucca mihi patria est", questa è la mia patria. Baldus e compagni vadano pure in giro per l'inferno a sconfiggere i diavoli, io mi fermo qui.

La zucca è la lubricità del teatro, la munificenza delle menzogne che fanno nuovo il mondo, qui, nella mia zucca d'asino.

## 7. FONTEMAGGIORE

di Roberta Giugliarelli, Letizia Lucignano, Elisa Piselli, Antonella Todeschini<sup>24</sup>

### STORIA

Il nucleo originario dell'attuale Teatro Stabile d'Innovazione Fontemaggiore nasce nel 1948 come associazione culturale con il nome di Piccolo Teatro Della Fontemaggiore sul modello dei teatri stabili e sul progetto di una stabilità entro un piccolo territorio come quello perugino.

E' negli anni sessanta che inizia ad avere una netta identità artistica, con l'ingresso nel '61 di Giampiero Frondini. Nel '63 Frondini riscuote un grande successo con lo spettacolo *Tirando a morire* che debutta al Festival dei Due Mondi di Spoleto. Negli anni successivi allestisce spettacoli da Ruzante e cura la traduzione in perugino di *Mistero Buffo*; in seguito lavora a *Pantomima su una porta aperta*, spettacolo di grande impegno civile sul problema dei malati di mente. Frondini, oltre ad aver firmato la maggior parte delle produzioni sia per ragazzi che per adulti di Fontemaggiore, si è impegnato insieme al suo gruppo in attività sul tessuto sociale, sia nella scuola che nel carcere femminile e nell'istituto psichiatrico di Perugia. Da questa importante attività emerge che Frondini, tuttora facente parte della compagnia, è il leader storico e artistico del gruppo.

Parallelamente all'ingresso e al debutto di Frondini, il gruppo entra a far parte dei C.U.T. nazionali divenendone con il tempo leader storico per tanti anni; ciò lo porterà anche al confronto con gli spettacoli e le metodologie del Living Theatre che nel '67 fu suo ospite per uno *stage*.

Nel '69 si inaugura il Teatrino dei Raspanti che fu uno dei primi luoghi deputati alla ricerca e alla sperimentazione in Italia e che ha visto la collaborazione di nomi importanti come Cecchi, Ronconi, Taviani, Quadri, Aulenti e molti altri.

Nel corso degli anni '70 la compagnia passa da C.U.T. a Gruppo di sperimentazione e animazione teatrale Fontemaggiore, ed in primo luogo sente l'esigenza di radicarsi nel proprio territorio. Ciò porta all'organizzazione di una rete regionale di distribuzione privilegiando la riproposizione della cultura popolare attraverso un'analisi del teatro popolare contadino.

Si inizia a creare un nuovo rapporto con il pubblico e nuovi linguaggi espressivi; nascono le prime produzioni che porteranno la compagnia ad inserirsi nel teatro ragazzi. Fra queste produzioni importante fu il *Teatro in piazza*, nato sia per portare il teatro fuori dai luoghi deputati che per cercare nuovi rapporti con il pubblico. A questo scopo vengono utilizzati luoghi suggestivi di Perugia, trasformati in "salotti" e spazi d'incontro destinati ad una rilettura della città e della vita quotidiana. Tutto ciò ha portato ad una riflessione importante sul rapporto attore-spettatore, ma soprattutto ha permesso l'osservazione del pubblico dei bambini. E' proprio da qui infatti che il gruppo inizia a porsi il problema del confine tra realtà e finzione, tra immaginario e reale. Questa intensa attività porta il gruppo nell'86 ad essere riconosciuto come Centro Stabile per l'Infanzia e la Gioventù dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Inizia la sperimentazione nel teatro ragazzi sulle possibilità evocative del linguaggio del corpo, attraverso l'utilizzo del corpo stesso per plasmare immagini (per esempio le "mani burattino" e le "maschere del corpo"). Oltre a continuare la sua attività di produzione e ospitalità, dal 1993-94 la compagnia per conto della Regione gestisce la Rassegna di Teatro Ragazzi in 18 comuni dell'Umbria.

### ORGANIZZAZIONE E GESTIONE ECONOMICA

Fontemaggiore negli anni si è dovuta confrontare con realtà economiche estremamente diverse e problematiche. È dunque difficile ricostruire con esattezza quali sono stati gli apporti economici nei primi tempi.

---

<sup>24</sup> Si ringrazia Stefano Cipiciani per la collaborazione, la disponibilità e la simpatia.

Sappiamo comunque che la compagnia ebbe come iniziale contributo dello Stato L. 160.000 nel lontano 1960. Una cifra insufficiente per l'epoca, ma Stefano Cipiciani ha con noi ribadito più volte che anche i contributi di oggi lo sono, perché per poter mettere in scena nuovi spettacoli e produrre nuove iniziative occorrerebbero molti più fondi di quelli che vengono messi a disposizione dalle istituzioni pubbliche.

È la capacità di operare e ingegnarsi nei più svariati modi ad essere quindi stata sempre un punto forte di questa realtà. Al suo interno si è insomma riusciti sempre a far “quadrare il bilancio” (con estrema bravura nell'arte di arrangiarsi!) e un esempio di questo può essere l'iniziativa odierna attuata in collaborazione con un'azienda, la COOP. Questa, cercando di proporre una nuova immagine di sé, ha infatti chiesto ai suoi dirigenti di collaborare con Fontemaggiore attraverso la partecipazione a un corso di formazione in ambito teatrale. Il progetto è stato ideato dalla compagnia al preciso scopo di ricavarne una fonte di sostentamento, anche se ha poi portato ad un risultato interessante anche dal punto di vista artistico.

Dal 1983 Fontemaggiore è divenuta una cooperativa, che all'inizio comprendeva 9 soci, diventati oggi 16. In essa vi è stato, fin dall'inizio, uno statuto specifico suddiviso in due tipi di regolamento interno, il primo riguardante i soci e le loro funzioni, il secondo inerente l'azienda e la sua conduzione. Tutto è deciso insieme, non senza discussioni, in un clima in cui i vertici della cooperativa corrispondono, di norma, a quelli aziendali. Stefano Cipiciani (come presidente) rappresenta questa cooperativa, può proporre e portare avanti le politiche dell'azienda, ma è sempre l'assemblea a regnare e a prendere le decisioni finali.

In questo momento 3 dei 16 soci si occupano dell'organizzazione, 3 della progettualità artistica e 5 della gestione. Oltre a queste persone che ricoprono ruoli più o meno definiti esiste un numeroso personale tecnico e artistico. La formazione dei soci è comunque per la maggior parte di tipo teatrale, in quanto il 90% di loro è stato (od è) attore-formatore all'interno della compagnia. Il loro primo percorso lavorativo è stato quindi propriamente artistico e solo dopo si è unito all'impegno di occuparsi dell'organizzazione e della gestione economica. È dunque per questo motivo che all'interno della cooperativa vi è una certa interscambiabilità di mansioni e talvolta anche di ruoli in base a ciò di cui essa ha bisogno e alle esperienze dirette dei suoi associati: il “fare teatro” è insomma ancora una volta fondamentale, sia per le decisioni artistiche che per quelle economiche e organizzative.

Ora la compagnia si occupa della gestione delle stagioni teatrali di due teatri (il Sant'Angelo a Perugia e il Subasio a Spello), della stagione teatrale di teatro ragazzi in tutta l'Umbria, di due rassegne estive concordate di anno in anno (nelle stesse città in cui si occupano dei teatri), di produzione e di laboratori nelle scuole della regione. Fontemaggiore è attualmente riconosciuto come Teatro Stabile d'Innovazione per il settore dell'Infanzia e della Gioventù. E' per la produzione degli spettacoli e per l'ospitalità delle compagnie che questo Stabile riceve un contributo di 227.000 euro all'anno dallo Stato e di 18.000 euro dalla regione Umbria.

Le rassegne estive di Fontemaggiore sono quelle più precarie, in quanto subordinate all'annuale assegnazione dei fondi: l'organizzazione consegna il progetto al comune interessato, fa la richiesta del *budget* necessario e aspetta una risposta, che spesso tarda ad arrivare.

Anche per quanto riguarda gli “eventi teatrali”, altra produzione caratteristica della compagnia, sono gli enti locali a dover fornire i fondi necessari. Ciò nonostante questi spettacoli vengono ormai riproposti da diversi anni: *Missione Annibale* e *Recita a palazzo* sono infatti finanziati annualmente dai comuni interessati perché richiamano molti turisti da tutto il mondo, grazie anche alla prenotazione attraverso il sito internet. Quest'ultima è quindi un tipo di pubblicità molto efficace per l'economia dello Stabile, alla quale si aggiunge anche la collaborazione con la stampa locale e le *troupe* televisive private: vengono loro inviati materiali, video e *depliant*s che Fontemaggiore si preoccupa anche di fornire alle scuole, agli enti, ecc.

Per la promozione in Italia è stato destinato un addetto specifico che è il responsabile organizzativo e promozionale.

## ATTIVITA'

Il Teatro Stabile di Innovazione Fontemaggiore è una realtà molto viva e presente non solo nella propria città, Perugia, ma in tutta la regione. Infatti questo Stabile si occupa sia di ospitalità e programmazione in vari comuni umbri che di produzione spettacoli, i quali spaziano dal teatro ragazzi (principale vocazione della compagnia), al teatro di prosa e a un tipo particolare di rappresentazioni che possiamo chiamare “eventi teatrali” o “teatro degli spazi”. A tutto ciò si affianca la realizzazione di vari laboratori.

Illustriamo ora più dettagliatamente le principali attività svolte da Fontemaggiore.

Per quanto riguarda l'ospitalità:

### *L'Umbria ha un teatro verde. Rassegna Regionale di Teatro Ragazzi*

Si tratta di una rassegna di spettacoli per le scuole giunta alla decima edizione che viene gestita da Fontemaggiore in ben 18 comuni umbri. Una vera e propria stagione teatrale per bambini, quindi, che il gruppo si preoccupa di organizzare selezionando gli spettacoli da presentare (fra i quali figurano anche quelli di propria produzione).

A questo proposito è il codirettore artistico del gruppo Stefano Cipiciani, affiancato da altri membri della compagnia, che si preoccupa di andare a vedere direttamente gli spettacoli in giro per l'Italia alla ricerca di produzioni che siano di buona qualità, sia dal punto di vista artistico che pedagogico. Requisito essenziale: un rapporto stretto con il pubblico

dei bambini, il loro coinvolgimento emotivo e attenzionale, uno scambio attivo palco-platea. Una condizione di rispetto e di rapporto diretto con lo spettatore che sta alla base del pensiero teatrale della compagnia, ma che è anche una necessità tecnica data dalle piccole dimensioni della maggior parte dei teatri umbri.

Un altro assunto del gruppo è quello di ritenere che il teatro non debba mai essere “consolatorio”, dolciastro: uno spettacolo deve attivare una riflessione sul mondo, non una fuga da esso, e questo vale anche per i bambini trattati come soggetti capaci di pensare e non come paganti da divertire.

Fontemaggiore crede fortemente che il teatro sia un mezzo efficace per raggiungere i bambini, per destare la loro attenzione e comunicare con loro. Infatti nel sito dello Stabile si legge: *quello del teatro, con la vitalità che lo contrassegna, è un linguaggio che risulta assai spiazzante per bambini e ragazzi sempre abituati ad esperienze virtuali o rarefatte. Perciò riteniamo che il teatro possa essere un valido concorrente della playstation.*

Efficacia del linguaggio teatrale che abbiamo potuto verificare personalmente durante la visione di una produzione di Fontemaggiore, *Il segreto del bosco vecchio* al piccolo teatro Sant’Angelo di Perugia. I giovani spettatori hanno dimostrato grande attenzione nel corso della rappresentazione, e alla fine hanno posto numerose domande all’attore Claudio Carini, con l’evidente intento di capire i trucchi del palcoscenico! In scena c’erano anche due musicisti che attraverso l’uso di strumenti inusuali, come per esempio il bastone della pioggia o addirittura una semplice busta di carta, riproducevano i rumori del bosco in cui la storia è ambientata. Alla fine anche loro hanno spiegato la provenienza e il funzionamento dei loro strani strumenti musicali, arricchendo così le possibilità formative dello spettacolo, momento di divertimento ma anche di riflessione e di crescita.

Grazie all’importante attività svolta nel campo del teatro ragazzi, nel 1986 Fontemaggiore è stato riconosciuto dall’allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo come Centro Stabile per l’Infanzia e la Gioventù e ancora, con decreto ministeriale, referente unico nella regione e interlocutore privilegiato di Enti e Istituzioni in materia di teatro ragazzi.

#### *Gestione del Teatro Subasio a Spello*

In collaborazione con il Comune di Spello e il Ministero per i beni e le attività culturali, dalla stagione teatrale 1999/2000 Fontemaggiore si occupa della programmazione del piccolo Teatro Subasio a Spello. Durante la rassegna si cerca di proporre al pubblico di un piccolo comune umbro, di certo non aggiornato sul panorama del teatro di innovazione italiano, realtà diverse rispetto al teatro di prosa tradizionale a cui si è solitamente abituati nella regione. A tal proposito Cipiciani ha parlato di una sorta di “pedagogia dello spettatore”.

#### *Senzasipario: Rassegna estiva di Teatro*

Giunta alla XII edizione, questa rassegna si svolge a luglio nei giardini di Santa Giuliana a Perugia. E’ principalmente dedicata al teatro comico e alla danza. La scorsa edizione, fra le altre cose, ha ospitato i comici di Zelig e serate di danza contemporanea. Nelle passate edizioni ha presentato anche spettacoli di propria produzione e importanti artisti come Moni Ovadia.

Senzasipario è subordinata all’approvazione del progetto presentato ogni anno da Fontemaggiore al Comune di Perugia, e al relativo stanziamento dei fondi necessari.

#### *Incontri per le strade: Rassegna estiva*

Questa rassegna, che si svolge a Spello già da qualche anno, solo dall’anno scorso è stata affidata a Fontemaggiore ed è un’ulteriore testimonianza del radicamento sempre maggiore di questo Stabile nel territorio umbro.

L’edizione 2002 ha presentato serate di teatro, musica e cinema. Anche la realizzazione di Incontri per le strade è subordinata all’annuale approvazione del progetto e relativo stanziamento di fondi da parte del Comune di Spello.

Per quanto riguarda invece la produzione Fontemaggiore si occupa di:

#### *Realizzazione di spettacoli per il teatro ragazzi*

Fra questi *Perché il fringuello è blu e il coyote è grigio*, *Il segreto del bosco vecchio*, *Cipì*. Sempre caratterizzati dalla presenza di pochi attori, dal rapporto ravvicinato con il pubblico dei bambini e dalle scenografie realizzate direttamente da loro, questi spettacoli entrano a far parte della rassegna regionale di teatro ragazzi *L’Umbria ha un Teatro Verde*, ma hanno anche una circuitazione a livello nazionale.

#### *Realizzazione di spettacoli di prosa*

Fra questi uno dei più importanti, che ha debuttato nel 1969 ma che è stato riproposto anche nella stagione 2002/2003 del Teatro Subasio, è *Lo Santo Jullare Francesco* di Dario Fo. Lo spettacolo con Giampiero Frondini è stato adattato in volgare umbro ed è l’unica versione autorizzata dallo stesso Fo.

### *Realizzazione di eventi teatrali*

Una delle attività più caratteristiche della compagnia è la messa in scena di “eventi teatrali”. Questi rivestono un particolare interesse perché sono spettacoli di rievocazione storica in cui sono coinvolti gli stessi spettatori. Ormai da anni la compagnia presenta *Missione Annibale* e *Recita a Palazzo in onore di Ascanio*.

*Missione Annibale* è un’avventura teatrale sui luoghi della battaglia del Trasimeno che avvenne nel 217 a.C. presso Tuoro sul Trasimeno. Qui Annibale attaccò le truppe romane guidate dal console Caio Flaminio che morì nella battaglia insieme a 15.000 dei suoi soldati. In quest’evento viene rievocata la battaglia attraverso un viaggio avventura con tratti in autobus e altri a piedi, ricco di colpi di scena, in cui gli spettatori interagiscono con gli attori divenendo protagonisti dell’evento. E’ importante sottolineare che l’esperienza diventa fruibile anche da partecipanti di altre nazionalità perché gli attori si esprimono in diverse lingue.

*Recita a Palazzo in onore di Ascanio* è ambientato al lago Trasimeno alla corte rinascimentale di Ascanio della Cornia, governatore che a causa della sua intransigenza si era creato molte inimicizie. Il pubblico entra a palazzo come invitato alla festa per la vittoria di Ascanio contro i Turchi a Malta. Gli ospiti-spettatori verranno a conoscenza che fra loro si cela qualcuno che vuole uccidere Ascanio. Si riuscirà a sventare l’omicidio?

Alla produzione e all’ospitalità si affianca una intensa attività laboratoriale. Ecco una breve ricognizione dei progetti attuati in questi anni.

### *Laboratori scolastici e territoriali*

Si svolgono in varie città umbre. A tale proposito nel sito della compagnia si legge:

*Le attività dei laboratori scolastici si sviluppano all'interno dell'orario curricolare, diventando intervento didattico rivolto sia agli alunni che agli insegnanti [...]. Il consulente teatrale lavora all'interno delle classi insieme agli insegnanti. Gli alunni e gli insegnanti, insieme, scelgono l'argomento, lo sviluppano con la ricerca, lo trasformano in storia e, infine, copione. Il lavoro di ricerca prende tutto l'arco dell'anno scolastico, senza l'intervento diretto dell'operatore teatrale, ma diventando parte integrante della programmazione didattica. L'allestimento e la rappresentazione teatrale completano il viaggio creativo che, proprio perché tale, non diventa una scuola di teatro, ma uno spazio di crescita, di incontro con il teatro, aperto a tutti a prescindere dai talenti.*

E’ evidente come l’intento di rendere gli insegnanti autonomi e capaci di proseguire da soli il percorso teatrale inizialmente attivato dalla presenza dell’operatore si riallacci alla migliore tradizione del teatro d’animazione italiano.

Non a caso il responsabile del progetto è Giampiero Frondini, insegnante e componente storico della compagnia che proviene proprio dalla temperie culturale dell’animazione teatrale.

### *Il teatro del gioco*

Rivolto a insegnanti e alunni della scuola materna e del primo ciclo delle elementari questo laboratorio prevede la realizzazione di due “Storie-Gioco” attraverso l’esplorazione del corpo come materia espressiva.

### *Le parole fra noi leggere*

E’ un laboratorio di lettura ad alta voce rivolto alle scuole che si propone come un “invito all’ascolto”. Lo scopo è quello di riportare l’attenzione sul suono delle parole ancor prima che sul loro senso.

Gli studenti e i loro insegnanti possono scegliere fra diversi percorsi di lavoro:

*Progetto Base:* Letture interpretate da attori professionisti: 3/10 incontri (tutte le età)

*Stages:* Laboratori per ragazzi sulle tecniche di lettura ad alta voce (4/10 incontri dai 12 anni, max. 30 allievi)

*Corsi di aggiornamento* per insegnanti sulle tecniche di lettura ad alta voce (4/10 incontri)

*Giocando con le parole: Dalla parola all’azione gestuale:* Laboratorio creativo in tre giornate indirizzato ai bambini dai 7 agli 11 anni (max 20 allievi).

### *I meccanismi della drammatizzazione*

*I meccanismi della drammatizzazione* è un corso di aggiornamento rivolto agli insegnanti che nasce dall’esperienza ventennale di Fontemaggiore nel campo della sperimentazione teatrale a scuola.

Chiarissime le parole della compagnia in proposito: *I corsi non sono volti ad una semplice e, a nostro modesto avviso improbabile, formazione di nuovi autori e di nuovi registi, bensì alla creazione di una maggiore consapevolezza delle possibilità fornite dal teatro in campo didattico, tramite lo “svelamento” di regole e funzionamenti dei “meccanismi teatrali”. La partecipazione degli insegnanti sarà quindi guidata ma necessariamente attiva affinché l’esperienza possa realizzarsi in tutti i suoi risvolti teorici e pratici.*

### *Il tempo dello spettatore*

Si tratta di un importantissimo progetto voluto dall'Ente Teatrale Italiano in collaborazione col Ministero della Pubblica Istruzione. Giunto alla terza edizione *Il tempo dello spettatore* intende considerare il teatro innanzitutto come "luogo dello sguardo". L'obiettivo è dunque un'analisi ad ampio raggio dello spettatore. Quest'anno si indaga proprio sullo spettatore bambino attraverso cinque differenti percorsi. Fontemaggiore partecipa al progetto insieme ad altri 16 Centri in Italia ed in particolare, assieme al Teatro Kismet Opera di Bari, ha il compito di "mettere a fuoco i processi attraverso i quali i bambini recepiscono lo spettacolo teatrale e ne fanno esperienza. Nel dettaglio, si cercherà di cogliere la risonanza che tre spettacoli scelti (in questo caso *Storie Zip di Giallo Mare Minimal Teatro - Teatro di Piazza o d'Occasione*, *Pulcina del Teatro dei Sassi*, *Romanzo d'Infanzia di Abbondanza-Bertoni*) hanno sul mondo percettivo, emotivo e intellettuale degli spettatori"<sup>25</sup>.

Per finire, Fontemaggiore è anche una delle strutture associate dell'Associazione Scenario, di cui Stefano Cipiciani è il presidente.

## POETICA

Non c'è una vera e propria "poetica" alla guida di Fontemaggiore. Ma avendo parlato con il suo presidente e co-direttore artistico abbiamo notato comunque alcune "idee guida" che possono essere ricondotte alla tipologia di lavoro e di ricerca di questa compagnia.

È già molto interessante, ad esempio, la precisazione di Stefano Cipiciani nel dirci da quale tipo di formazione provengono i protagonisti di questo Stabile: egli ha parlato di "cultura del mettersi in movimento" e, come abbiamo visto anche prima, questo si rispecchia senz'altro nella conduzione di tutte le attività portate avanti dal gruppo.

Un altro aspetto sottolineato è la dichiarata difficoltà di trovare "la tipologia dello spazio per la tipologia dello spettacolo", di arrivare cioè ad avere un luogo adatto alla rappresentazione che si vuole mettere in atto. Soprattutto per quanto riguarda il rapporto attore-pubblico Cipiciani ha infatti denunciato un forte disinteresse, da parte di alcuni operatori, per la fruizione della realtà teatrale: egli ha descritto il boccascena del teatro di Spello (lungo 5,20 m) come luogo ideale in cui il "rapporto palco-platea è perfetto" contrapponendolo ai luoghi di alcune manifestazioni in cui i bambini vengono ammassati in gruppi troppo numerosi e quindi dispersivi.

"Oggi è un mondo tutto quanto spalmato... tipo nutella... è difficile leggere le differenze": una frase sicuramente molto significativa, che denota come Stefano Cipiciani sia contrario alla "massificazione" e ad alcuni metodi "sbagliati" adottati purtroppo anche dal teatro, sul quale "stanno passando delle grandi mode culturali", come in tutto il resto della società.

Ciò che caratterizza gli spettacoli di Fontemaggiore è quindi un rapporto ravvicinato con il pubblico, in cui è da evitare il coinvolgimento di troppe persone e in cui si ricerca una crescita sia dello spettatore che dell'attore stesso: "il teatro è un momento in cui ci sta qualcuno quassù e qualcuno quaggiù... per incontrarsi ci deve essere un tempo, uno spazio e una modalità... se non c'è questo non c'è teatro". E secondo Cipiciani si può aggiungere ancora che "la funzione fondamentale del teatro è mettere in discussione il mondo", ma questo è sempre più difficile perché tutto viene preconfezionato fin dall'infanzia.

È proprio con questa consapevolezza che vengono dunque affrontate le esperienze con i bambini ("l'ultima speranza", perché "più cresci più t'ingabbi") e anche il training adottato dai formatori della Compagnia si avvicina molto al loro mondo: è dal modello dei bambini e dalla loro spontaneità nel "giocare all'immedesimazione" che nasce l'idea di improvvisazione ideale per la formazione dell'attore. Essa è vista come "momento importante per mettere in moto delle sinergie fra le persone" e il riferimento per realizzarla è appunto la quasi totale mancanza di stereotipi da parte dei più piccoli.

Un altro punto fondamentale è poi senz'altro il concetto di un teatro sempre in movimento, e dello spettacolo stesso come un "percorso di lavoro costante": Stefano Cipiciani vede la realtà teatrale come un'arte fatta da "persone dal vivo" che trovano la loro forza nel non adagiarsi mai, poiché "dal momento che c'è qualcosa che si muove... [si arriva ad] un successo per il teatro" stesso, nel suo insieme. Vi è dunque l'idea di continua crescita artistica, di costruzione personale e collettiva, e questo si può notare perfino nelle scelte organizzative e nelle metodologie di lavoro di tutta la compagnia.

*Modalità di lavoro nella creazione degli spettacoli.* Nella compagnia non ci sono molti attori. Essi non entrano attraverso provini come solitamente avviene, ma attraverso laboratori, oppure vengono scelti dopo la visione di spettacoli in cui recitano. La particolarità è che, una volta entrati a far parte della compagnia, gli attori non lavorano solo con il o i registi interni, ma anche con altri registi che vengono chiamati dall'esterno. Questa è una grande occasione per qualsiasi attore perché significa conoscere realtà e poetiche registiche differenti, quindi anche differenti metodi di messa in scena dello spettacolo.

Si cerca di non far recitare sempre gli stessi attori insieme, ma ad ogni nuovo spettacolo si fa variare se possibile l'équipe attoriale.

---

<sup>25</sup> Renzo Tian, *Il tempo dello Spettatore*, dal sito di Fontemaggiore: [www.fontemaggiore.it](http://www.fontemaggiore.it).

*Gli spazi.* Le prove solitamente avvengono negli spazi della loro sede, un capannone nella zona industriale di Perugia di 120 mq in cui, oltre alla sala prove, ci sono i laboratori scenotecnico e dei costumi nonché gli uffici amministrativi. Inoltre, come abbiamo già scritto, Fontemaggiore gestisce due teatri: il Teatro Sant'Angelo a Perugia, in cui viene ospitata la stagione di teatro ragazzi di questa città, e il Teatro Subasio a Spello.

## 8. CREST

di Lucia Basile, Domenico Giorgio, Liliana Laera, Laura Molinaro,  
Cecilia Petronella, Rocco Manuel Spiezio, Valentina Tarantino

Il Collettivo di Ricerca e Sperimentazione Teatrale (CREST) non nasce a Taranto, ma a Pistoia, in quanto Clara Cottino, una delle fondatrici, studiava al DAMS di Bologna insieme ad amici di Taranto che con lei avevano condiviso esperienze di collaborazione teatrale. E' a Pistoia che riescono ad entrare in contatto con il gruppo di Vanni Meliti, con cui realizzano il primo spettacolo di teatro ragazzi. Il nascente CREST, in quel periodo, era un vero e proprio collettivo di cui facevano parte, oltre Clara Cottino, Andrea Indelicati, che si occupava di scenografia e grafica, Giulia Galli e Gianni Solazzo, con una formazione più improntata verso il cinema e la letteratura.

Per quanto riguarda la configurazione legale, il CREST è stato una società di fatto, un'associazione semplice riconosciuta a livello ministeriale nell'ambito del teatro ragazzi, fino a quando è stata costituita l'attuale cooperativa. Le esperienze precedenti al CREST sono riconducibili all'ambito del teatro di ricerca nella scuola, all'interno di un progetto finanziato dal Centro Servizi Culturali della Regione Puglia con un lavoro su un testo di Camus, rappresentato poi a Roma. Importante in questo periodo la collaborazione con Mario Ricci (1971-1972).

Il 1973 rappresenta un anno cruciale per il CREST. Infatti il gruppo originario affronta la prima spaccatura in seguito ad una vera e propria scissione del nucleo, fino ad allora guidato da Francesco Zigrino (anche lui "damsiano"). Il gruppo appare ora decisamente ridimensionato, ma la voglia di fare teatro resta; è forte in quegli anni l'interesse per il teatro d'animazione, grazie anche agli incontri con personalità come Scabia e Passatore.

Parte da qui il progetto di uno spettacolo con i ragazzi a scuola, presentato al Comune di Taranto. All'epoca c'era un'amministrazione di sinistra, che abbracciò questo progetto con entusiasmo; iniziò così un periodo molto positivo per il CREST, favorito anche dal fermento culturale, politico e sociale di quegli anni. La presenza territoriale, comunque, era forte e radicata in particolare a Taranto (città d'origine dei membri del gruppo), a Pistoia (che aveva visto la sua nascita ufficiale), e a Bologna (città di "crescita" e sviluppo, in particolare all'interno del DAMS, dove molti di loro avevano studiato).

L'iter artistico, legislativo, burocratico e politico seguito da questo gruppo rappresenta un po' l'emblema della storia dei teatri di base degli anni settanta. La scelta di rimanere a Taranto fu una consapevole presa di posizione politica: un impegno concreto per il Sud e per la città stessa, anche se, "tutto ciò che significava crescita era altrove", come spiega la stessa Clara Cottino, che continua raccontando come il CREST si sia sviluppato e arricchito soprattutto grazie agli incessanti viaggi per l'Italia e per il mondo, alla ricerca di confronto e scambio con altre realtà teatrali e culturali.

Sottolineando come il sud, e anche Taranto, risentisse fortemente del tumulto culturale che stava scuotendo l'Italia e l'Europa negli anni settanta, la Cottino ricorda che ben dodici gruppi a Taranto erano impegnati nell'animazione, sostenuti dai numerosi progetti avviati con il Comune. Di queste dodici realtà, oggi solo il CREST continua a lavorare e a fare teatro ragazzi. Ciò si spiega perché il loro punto di forza è sempre stato quello di inserire, sin dal principio, numerosi momenti di formazione anche all'interno di quei progetti con il Comune; cosa che ha consentito l'accrescimento delle competenze professionali all'interno della compagnia. Scelta non facile, visto che la quasi totalità dei contributi ricevuti dall'amministrazione comunale venivano reinvestiti per la crescita del gruppo.

Il 1981 è un anno importantissimo per il CREST, che entra a far parte dell'ASTRA (oggi Agis Teatro Ragazzi con l'allora presidente Mantegazza), assumendo quindi sin da subito un riconoscimento a livello nazionale.

Durante la prima riunione dell'ASTRA cui il CREST prende parte, il gruppo si presenta con un passivo di soli nove milioni di lire, quasi un "record" per i bilanci dei teatri in genere, e questo dimostra come gli investimenti nella formazione - c'erano già state alcune collaborazioni con Marco Baliani e altre personalità del mondo dell'animazione - avevano portato ad ottimi risultati.

Nel 1985 viene avviato un progetto biennale sul mito, finanziato dalla Regione Puglia, con Carlo Formigoni, che parte come un progetto di formazione degli attori, e si conclude con uno spettacolo. Nel 1986 il sodalizio con Baliani si fa sempre più forte, il CREST lavora con lui in particolare su temi come la narrazione e la scrittura teatrale. Da questo momento in poi il gruppo ha continuato ad ampliarsi e a diventare sempre più numeroso.

Clara Cottino tiene a precisare: "L'animazione non è stato il punto di partenza per il CREST, ma un momento successivo, applicativo, una palestra in cui far confluire tutte le esperienze fatte in anni di viaggi e di ricerche". L'animazione è nata fondamentalmente da due esigenze: innanzi tutto il bisogno di cominciare a "camminare con le proprie gambe" e avere una palestra di lavoro, in particolare dopo che nel 1976 Zigrino era andato via; e poi l'esigenza

di finanziamenti, giacché all'epoca i Comuni riconoscevano questo tipo di lavoro, e con questi introiti avrebbero potuto sia finanziarsi che continuare la formazione come attori. Solo in seguito questa scelta si è consolidata sempre di più.

Uno dei problemi storici del gruppo è quello della sede. Il primo luogo stabile a Taranto per il gruppo è quello di via XX Settembre, che però è uno spazio davvero molto piccolo, dove è impossibile provare, tanto meno svolgere laboratori. Viene quindi adibito a puro spazio per l'organizzazione, scegliendo per prove e laboratori altri luoghi, sempre diversi e mai realmente teatrali: il salone della vecchia sede de "Il Manifesto", la vecchia aula della Corte d'Assise, passando addirittura per i vari saloni delle case dei membri del gruppo. Nel 1986 arriva il primo posto "ufficiale" per provare: è un locale all'interno di un palazzo della città vecchia. Questo è un momento di svolta per la vita del gruppo, perché segna l'inizio di un biennio felice, l'87-88: prendono avvio le stagioni di teatro comico e di ricerca, si allestiscono e si ospitano spettacoli di teatro d'animazione, affiancati da concerti jazz e da altre attività culturali. Purtroppo però tutto questo durò poco, perché nel luglio dell'89 il CREST fu denunciato da un privato di tenere spettacoli mattutini per ragazzi, mentre l'accesso alle sale teatrali della città vecchia era consentito solo di sera, e mediante tesseramento. Così il CREST dovette chiudere i battenti il mattino, per aprire solo di sera; questo significò una riduzione delle entrate, con la conseguente impossibilità di portare avanti le stagioni di sala e le rassegne. Ci si limitò così alla semplice produzione dei propri spettacoli.

Questo periodo nero fu ancora più pesante durante l'amministrazione Cito, quando i contatti con il Comune furono totalmente interrotti e non si riuscì a programmare mai nulla per i ragazzi e la scuola. Non fu neanche possibile ospitare compagnie esterne. Per il biennio '92-'93 non si programmarono spettacoli. La città di Taranto fu colpita anche dalla crisi dell'Italsider, con gravi conseguenze sul piano economico. Tuttavia nonostante i vari e non pochi problemi, il CREST cercò di non interrompere mai i rapporti con il piccolo pubblico e, volendo proseguire il "dialogo teatrale" intrapreso con gli studenti, passò ad operare direttamente nelle scuole. Inoltre il gruppo si attivò per il recupero di spazi inagibili da adibire a sale teatrali. Per poter presentare progetti in questo senso al Comune, si unì in consorzio con l'associazione Amici della Musica e con la famiglia Mirò. Due erano gli spazi interessati a questa operazione: il Teatro Verdi e l'Auditorium della chiesa di S. Antonio. Entrambi i progetti, nonostante tutto sembrasse già fatto, non furono più approvati. Finalmente nel 2000 il CREST approda alla Masseria Vaccarella, l'attuale sede.

I rapporti con le istituzioni non sono facilissimi. Con l'ultima amministrazione si sta cercando di avviare altre nuove collaborazioni, ma non è semplice, anche perché il Comune continua a destinare alla cultura risorse ridicole, portandosi dietro una serie di compromessi, non ultimo il clientelismo. Oggi, comunque, il CREST gode almeno di una grande stima e riconoscimento, anche se questo non ha portato reali fondi. La disponibilità e gli sforzi del CREST, ancora oggi, non sono stati realmente compresi e ricompensati. E sembra che l'amministrazione tarantina faccia ancora fatica a capire che non si tratta più di una realtà amatoriale, e che l'amministrazione del CREST non è più disposta ad inseguire gli assessori sotto casa per implorare appuntamenti ed incontri.

Il capitolo contributi e finanziamenti è una delle note più dolenti. L'ultimo contributo stanziato dal Comune, risalente al 2002, è stato di appena 10.300 euro, peraltro non ancora versati. La media annua degli stanziamenti della Provincia non supera i 5.000 euro. Ultimamente il CREST, grazie ad un ricorso presentato al TAR riguardante la mancata corresponsione dei contributi dell'anno 2000, ha ricevuto 30.000 euro. Per quel che riguarda poi la Regione Puglia, non ci si ricorda più da quanto ormai non abbia soldi per la cultura! Del resto per due anni il posto di assessore regionale alla cultura è rimasto vacante, e il Presidente della Regione Raffaele Fitta - che ultimamente ha accelerato i processi per una nuova legge, che però si sta ancora aspettando - ha continuato a tenersi la delega fino a poco tempo fa. La "confusione" nelle istituzioni è grande: basti pensare che la Regione e la Provincia si riuniranno per stanziare i contributi per il 2003 solo a fine dicembre. Di conseguenza nulla si può progettare e programmare, non essendoci liquidi a disposizione e regolamenti con date di scadenza.

Per quanto riguarda i contributi ministeriali il CREST è attestato sui 70.000 euro annui, cifra poco ragguardevole considerando che il livello di incidenza dei contributi sul fatturato è stato, negli anni migliori, tra il 22-23%, a dimostrazione che il CREST vive quasi esclusivamente del suo lavoro. E ovviamente nel quadro economico generale va considerato il versamento annuo di 44.000 euro di oneri sociali (Enpals, Inps, Inail).

Gli stipendi della compagnia sono uguali per tutti. Poi sono previsti extra in base alla mole di lavoro svolto o ad altre attività. Oggi la compagnia è ancora una cooperativa. I soci sono nove e altre persone vengono scritturate quasi solo annualmente a livello attoriale e tecnico. Il lavoro è strutturato in due settori: produzione di spettacoli; animazione, lavoro sul territorio e altre attività.

Anche le responsabilità sono divise: Gianni Guarino si occupa del coordinamento delle attività laboratoriali, d'animazione, di teatro nel sociale (avvalendosi dei fondi della legge 216). Il gruppo di lavoro che si occupa della produzione degli spettacoli è coordinato da Clara Cottino. Nell'ufficio confluiscono entrambi i settori con una mole di lavoro enorme da dividere tra poche persone. Il CREST vive grazie anche ad un'estrema flessibilità, e quindi capita spesso che una stessa persona debba adempiere a più mansioni: questo vale per tutti tranne che per gli attori. Solitamente alla realizzazione di una stagione lavorano più o meno venti persone, tutti professionisti.

Il CREST sta attraversando un momento impegnativo e difficile. La chiave di volta rimane il lavoro sul campo, il fare teatro, anche se non avere una casa è difficile, soprattutto per gli attori. La prospettiva è quella di allargare il cerchio di coloro che si occupano di teatro e riaprire l'ambito di incontri con vari artisti. In questi mesi è stata sospesa la stretta collaborazione, durata otto anni, con Mauro Maggioni: con lui il CREST ha vissuto un periodo molto florido (per tre anni finalisti al Premio Stregagatto).

Una caratteristica di questa compagnia è di non aver mai realizzato spettacoli “scontati”, grazie anche e soprattutto alle proposte di personaggi del calibro di Maggioni, Duma, Baliani. Il CREST è un “teatro di frontiera”, e fondamentale è il confronto con altri gruppi e realtà. La scelta fatta trenta anni fa di fare teatro a Taranto è stata la consapevole testimonianza di un impegno preciso e concreto: lavorare per il sud e per la propria città. Oggi il modo di intendere la società è diverso, a Taranto come altrove. Ciò che però rende la situazione ancora più pesante è l'estremo provincialismo, specie degli attori che per formarsi sentono la necessità di andare fuori, soprattutto al nord. E diventa ancora più dura per una struttura come il CREST, mettere a fuoco il suo obiettivo. Fondamentale sarebbe riprendere la formazione in loco.

Il CREST oggi non è solo teatro ragazzi, ma continua a rapportarsi con pubblici diversi. Oggi, per esempio, lo spettacolo *Le rose di Franz* viene rappresentato anche in serale, dunque non è riservato al pubblico dei più piccoli. Come dice la stessa Clara Cottino, “un buono spettacolo per ragazzi può essere ottimo e ricco di spunti anche per gli adulti, ma non sempre uno spettacolo per adulti può essere adatto ad un pubblico più giovane”.

Il panorama d'azione è molto ampio, ma gli spettacoli devono essere preparati e studiati su misura per ogni contesto, pur mantenendo come base la qualità e l'attenzione: ad esempio, spettacoli nati per la tournée, con date quasi giornaliere e magari in città distanti tra loro, devono avere come caratteristica l'agilità, ovvero pochi attori, scenografie povere e facilmente trasportabili.

Il CREST realizza spesso spettacoli “non facili”, affrontando anche temi duri e complessi. Questa linea però, spesso non piace e non viene capita da quegli adulti che ritengono che uno spettacolo per bambini debba essere quasi di qualità inferiore e non possa affrontare tematiche delicate, come la guerra, il nazismo, la deportazione degli ebrei.

Spettacoli come *Le rose di Franz* o *Cane Nero* hanno avuto molte difficoltà di circuitazione proprio per la loro “durezza”: “Nel teatro ragazzi - ci spiega Cottino - i veri referenti sono gli adulti: sono gli insegnanti, gli ‘addetti ai lavori’ che scelgono gli spettacoli da proporre ai loro ragazzi. Questa scelta avviene durante le cosiddette ‘vetrine’, dove gli adulti, più che valutare se uno spettacolo sia bello, si preoccupano di comprare un prodotto di alta mediazione culturale, sia a livello ideologico che di contenuti”.

La situazione dell'animazione oggi, è molto cambiata in Italia. La ventata di freschezza, novità, purezza delle idee, che ha sconvolto la vecchia idea di “fare teatro per ragazzi” negli anni settanta, oggi ha mutato nuovamente forma e contenuto. Circa trent'anni fa, come ci viene ricordato, arrivarono nelle scuole persone di teatro competenti, che avevano capito che non aveva più senso che fossero gli adulti a fare il teatro per ragazzi. Queste nuove idee, però, non sono state tramandate agli insegnanti, e quando gli animatori sono tornati al teatro hanno lasciato un grande vuoto: gli adulti hanno ricominciato a scrivere i loro copioni da fare imparare ai bambini, affinché la “parata finale” portasse prestigio a loro e alla scuola. L'animazione negli anni settanta ha prodotto malintesi ed equivoci riguardo al teatro nella scuola, ma ora bisogna avere la lucidità di ricondurre le cose ai loro ambiti, lasciando ad ognuno la propria specificità. Teatro e scuola sono due luoghi separati, la scuola deve limitarsi ad insegnare, il teatro è finalizzato all'insegnamento del linguaggio teatrale. “Il teatro nella scuola deve conservare questo assetto - dice Cira Santoro - e qualche eccezione è ammessa, purché non si crei ambiguità nei ragazzi”.

Nel CREST il lavoro più cospicuo è rappresentato dai laboratori nelle scuole e dal teatro d'animazione; tali attività vengono svolte nel territorio, sono coordinate da Giovanni Guarino, e riguardano i laboratori nelle scuole materne ed elementari, negli istituti superiori, la formazione docenti e l'attività d'animazione con persone disabili. Per le attività con ragazzi a rischio, tossicodipendenti ed ex tossicodipendenti, il CREST riceve delle sovvenzioni che consentono ai Comuni di investire nelle fasce più deboli. Per quanto riguarda i laboratori nelle scuole, sono trenta gli istituti scolastici coinvolti e che interessano la città di Taranto e i comuni limitrofi. I laboratori nelle scuole materne ed elementari sono a cura di Giovanni Guarino, Nicoletta D'Ignazio, Mimma Coltella, Daniela D'Ettore, Flaviana Angelini. Nelle scuole superiori, invece, operano Cira Santoro, Pietro Minniti, Gaetano Coltella e Cristina Cassese.

C'è una linea comune che attraversa tutti i laboratori e le attività di animazione del CREST, e cioè arrivare ad una verità del sentimento messo in scena. I laboratori, a causa della loro breve durata (cinque mesi) e della loro ciclicità, non si pongono come obiettivo quello di dare ai ragazzi una formazione attoriale accademica, ma di arrivare alle emozioni vere, lavorando sulle intenzioni e sul ritmo. Uno dei laboratori curati da Cira Santoro è quello che coinvolge i ragazzi del liceo Archita di Taranto. Il laboratorio, iniziato a gennaio, interessa venti ragazzi, e consiste in due incontri settimanali di due ore e mezzo ciascuno; il luogo degli incontri è un'ex aula di tribunale, che secondo Cira ha tutte le caratteristiche di uno spazio teatrale. Quest'anno il laboratorio riguarda Pirandello, e lo spettacolo finale sarà presentato al convegno “Le cinque giornate pirandelliane”, che si tiene a dicembre ad Agrigento e avrà come tema “Pirandello e il cinema”. Il lavoro di Cira con gli studenti che partecipano al laboratorio è partito con degli esercizi di relazione e di fiducia; poi si è proseguito con la lettura di alcuni testi, in cui i ragazzi dovevano individuare un personaggio e una frase chiave, tutto per arrivare al centro del personaggio e della novella. In seguito, su alcune di queste novelle, Cira ha creato delle scene della durata di cinque minuti. Per la costruzione della drammaturgia, Cira si è basata su *Colloqui con i personaggi* in cui Pirandello, poco prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, immagina di appendere un cartello fuori del suo studio, in cui prega tutti i personaggi afflitti da qualche miseria, di rivolgersi ad altri scrittori: è un momento troppo importante, stanno succedendo cose troppo gravi per badare alle loro disgrazie.

Quando il laboratorio è partito, si sentiva molto parlare di guerra in Iraq; dal momento che Pirandello sospese il suo lavoro perché la guerra in quel momento aveva la priorità, i suoi personaggi, che ora rivivono nei ragazzi del laboratorio, hanno deciso anche loro di non raccontarsi totalmente, ma di fare uno spettacolo principalmente contro la



guerra. Per far questo i ragazzi hanno lavorato sull'*Antologia di Spoon River* e in particolare, per riallacciarsi all'argomento guerra, sulla poesia del soldato *Henry P. Hibbs* che va in guerra per onorare la bandiera, ma ne fa ritorno morto. Questa poesia si costruirà sul simbolo della pace che i ragazzi andranno a formare con il proprio corpo. In seguito sarà aperto un telo, simbolo della bandiera del soldato Henry, sul quale saranno poggiati gli oggetti della morte del soldato, ricostruendo il cimitero di Spoon River. E proprio qui i personaggi pirandelliani riveleranno la loro identità, raccontando le proprie miserie. Alla fine, quando tutti i personaggi si saranno rivelati, il capocomico chiuderà la bandiera, raccoglierà le sue cose, e inizierà a parlare con le parole di Pirandello: "La guerra non può cambiare tutte le cose, la vita resta con le stesse passioni, gli stessi istinti, gli stessi bisogni. Quando la guerra finisce si fa la storia, si contano guadagni e perdite, si stabiliscono vittorie e sconfitte, ma ciò che oggi è giustizia domani può diventare altro, ciò che rimane è il pianto, il riso. Tutte le guerre su per giù sono le stesse, quel riso invece sarà uno".

Ogni anno il CREST svolge laboratori teatrali anche con persone disabili. L'ultimo spettacolo realizzato, *Voglio una voce*, ha coinvolto attivamente i disabili della Cooperativa Amici, un centro diurno tra Grottaglie e Manduria. Le attività laboratoriali erano coordinate da due attrici CREST, Anna Ferruzzo e Sandra Novellino. Anna ha utilizzato una poesia scritta da un ragazzo disabile, intitolata appunto *Voglio una voce*, costruendo uno spettacolo toccante, carico di emozioni legate alla poesia. Con questo spettacolo tutti i ragazzi esprimevano una reale esigenza di raccontarsi, di presentarsi, univocando questo bisogno. I ragazzi hanno lavorato sul linguaggio dei sordomuti attraverso gli stati d'animo che venivano rappresentati con azioni fisiche. Durante la rappresentazione finale, i ragazzi sono stati elogiati dal pubblico che, non ha nascosto un particolare coinvolgimento emotivo. Il lavoro con i ragazzi disabili e con ragazzi degli istituti scolastici, richiede molto impegno agli operatori CREST, i quali si propongono, oltre che di adottare un linguaggio e dei tempi consoni, di giungere ad un momento di verità che è già di per sé è teatrale.

Prima di approdare al CREST, Pietro Minniti ha cominciato con un lavoro a Bologna con Marco Baliani, che si intitolava *Le Antigoni della terra*. Questa è stata un'esperienza fondante perché gli ha permesso di entrare in contatto con tantissime persone e personalità. Dopodiché ha seguito dei laboratori con Santagata, Ronconi, Sieni, Abbondanza e Bertoni. Pietro ha ventinove anni ed è entrato nel CREST nel 1994 come attore, proseguendo però un percorso artistico diverso rispetto a quello della compagnia stessa. All'interno del CREST, Pietro si occupa dei laboratori, oltre che degli spettacoli. Conduce laboratori nelle scuole, ma anche laboratori aperti al pubblico, ed ultimamente cerca di aprire un dialogo con la nascente Università di Taranto. Pietro ci parla dei laboratori scolastici dicendo che preferisce farli proprio all'interno delle strutture scolastiche, poiché trova fondamentale far vivere ai ragazzi il proprio istituto in maniera diversa rispetto a come lo vivono quotidianamente. Per la rappresentazione finale, invece, cerca uno spazio che possa essere più teatrale.

Il riscontro che trova da parte dei ragazzi è abbastanza positivo, poiché questi percepiscono la differenza tra le diverse impostazioni tra gli insegnanti e i professionisti. Le reazioni sono varie, per cui capita che a volte ci sia un atteggiamento di chiusura, ma il più delle volte c'è curiosità. I ragazzi sono attenti e disciplinati, perché Pietro insegna loro che il teatro è sì un modo per socializzare, ma ha altrettanto bisogno di serietà e disciplina. Per quanto riguarda i testi utilizzati, Pietro a volte si è trovato davanti ad una precisa richiesta da parte degli istituti scolastici, orientata verso un determinato testo, dal quale cerca di estrapolare ciò che gli interessa, proseguendo però nel proprio lavoro; quando invece non c'è nessuna richiesta, egli agisce facendo scaturire la proposta dai ragazzi. Un training vero e proprio non viene fatto in questi laboratori, perché Pietro sostiene che questo allenamento è un aspetto del lavoro attoriale consapevole, e riterrebbe sbagliato proporre ai ragazzi qualcosa che non comprenderebbero. Ora con i ragazzi lavora sull'opera lirica, facendo esplorare loro un mondo che altrimenti non avrebbero mai conosciuto, e facendo capire loro che non ci sono dei "pazzi goffi che urlano come delle aquile su un palco illuminato e troppo arredato", ma ci sono delle persone che cercano di comunicare qualcosa con il loro linguaggio, che se compreso, "in qualche modo ti appartiene".

Anche se Pietro non riesce ad identificarsi con il ruolo del regista, inevitabilmente gli viene etichettato, e ci parla di come prosegue il lavoro con i ragazzi. Il testo del laboratorio s'intitola *I dolori del giovane Werther* e parteciperà al Festival della Valle d'Itria. Pietro ha esaminato i temi di questo testo, che sono l'amore, la morte, il suicidio. Chiede a ragazzi di analizzare queste realtà, prendendo delle pistole e chiedendo loro di puntarsele alla tempia, e di stare così per un po' di tempo. Questo gesto li mette molto a disagio; loro leggono, si alzano e dicono qualcosa, sempre con queste pistole puntate alle tempie. Tutto questo ha come scopo quello di far abituare i ragazzi all'idea e alla possibilità della morte cercata. Per quanto riguarda l'amore, Pietro cerca un punto di appoggio e di abbandono, perciò lavora in maniera più fisica, al fine di trovare delle immagini che comunichino questa sensazione.

Dalla regia di Mauro Maggioni prende vita il trittico che comprende *Cane nero*, *Poiché sta scritto* e *Le rose di Franz*, che segue un percorso che parte dai campi di concentramento, arriva alla guerra partigiana e si conclude con il terrorismo in Italia negli anni sessanta-settanta. Mauro lo realizzò per proporre ai ragazzi un approfondimento su temi che nelle scuole vengono trattati in modo un po' superficiale, o comunque poco approfondito. *Cane Nero*, tratto dal romanzo di Elio Vittorini *Uomini e no*, parla di un combattente partigiano che comincia a porsi delle domande sul senso di ciò che accade, e quindi anche sulla morte, ma finisce per analizzare una questione molto più personale, la difficoltà della sua storia sentimentale. Questo è uno spettacolo che vuole essere in qualche modo provocatorio, teso a stimolare nei ragazzi una riflessione su quanto in realtà, qualunque fossero le ragioni, gli schieramenti, o la divisa indossata, si trattava sempre di uomini, con tutte le loro paure e difficoltà.

*Le rose di Franz* racconta la storia di un comandante, Franz Paul Stangl, l'unico comandante di un campo di sterminio che sia mai stato portato davanti ad un tribunale; ma racconta anche le tante storie dei deportati che arrivano a Treblinka. Nonostante l'imponenza dell'argomento trattato, colpisce la semplicità apparente con cui si analizzano tutti i

protagonisti di questo capitolo di storia, ma anche l'essenzialità della scenografia, consistente in sole dodici sedie che delimitano gli spazi, diventando ora il tribunale in cui Stangl viene interrogato, ora il treno che porta i prigionieri a Treblinka, o la "strada verso il cielo" cioè quella che portava dalle baracche di vestizione verso le camere a gas, e addirittura i corpi ammassati all'apertura di una di queste.

Pietro Minniti ci ha parlato molto approfonditamente del rapporto con il loro regista, che in questo momento è sicuramente confuso, nonostante il contributo di Mauro sia stato fondamentale fin dall'inizio. Probabilmente ci sono divergenze di tipo artistico, per questo ora è come se fossero "in pausa". Pietro comincia a far teatro a quindici anni, ma intorno al 1995-96 proprio Mauro gli permette di focalizzare dei punti sui quali gli interessava lavorare, insegnandogli che il lavoro dell'attore è una cosa molto seria, ma anche molto personale. Il lavoro di Mauro è sempre stato ispirato ad un'atmosfera di tipo "beckettiano", che probabilmente si porta dietro dall'esperienza che ha avuto con Remondi e Caporossi. Mauro, da drammaturgo come principalmente è, ha comunque seguito un suo percorso personale, e ultimamente è stato interessato al lavoro di elaborazione di testi già esistenti; è sempre stato "minimalista" e scarno, ma legato ad elementi concreti e quotidiani. Questo realismo influisce su tutto, dallo stile di recitazione ai costumi, agli oggetti in scena e alla scenografia. Pietro ci fa notare quanto personale sia il modo di lavorare di Mauro, e come non riproduca pedissequamente il pensiero dei suoi maestri. Da Rem & Cap Mauro ha appreso essenzialmente il lavoro specifico sull'oggetto di scena, e ha sempre lavorato, o meglio scelto, un simbolo, un oggetto-totem che fosse riferimento scenografico, sul quale i suoi attori potessero lavorare, anche modificandolo. Quindi quella che era la modifica dello spazio compiuta da Rem & Cap è diventata in Maggioni la modifica dell'utilizzo dell'oggetto-totem.

Per quanto riguarda la commercializzazione degli spettacoli, il CREST si avvale di svariati mezzi: da volantini a manifesti, posta elettronica, mezzi d'informazione; Pietro ci ha spiegato che con questo tipo di pubblicità c'è un certo riscontro, ma è come se non si riuscissero in un certo senso a consolidarlo. Secondo lui bisognerebbe adottare una strategia d'intervento impostata più in modo aziendalistico che culturale, coinvolgendo una parte del lavoro teatrale che è quella del teatro come soggetto che interviene anche in un sistema economico, politico, quindi non solo in maniera artistica, ma in qualche modo più "manageriale".

Abbiamo chiesto a Pietro cosa si sentirebbe di consigliare ad un giovane attore che vorrebbe far parte di questo mondo, e secondo lui è necessario, prima di tutto, vedere tanto teatro, immagazzinare informazioni, ascoltando e cercando di capire cosa significa davvero fare teatro; cercare di incontrare le persone che interessa conoscere, attori, registi, scenografi, e riuscire soprattutto a capire quale aspetto interessa sviluppare. Ma soprattutto è essenziale avere un'identità ed una riconoscibilità artistica, perché non basta volersi esprimere, ma bisogna capire cosa si vuole dire, cosa si vuole esprimere di ciò che si ha.

## 9. PROGETTO "MEMORIA DEL PRESENTE"

di Danila Broggi, Elena Careddu, Massimo Conti, Alessandra Crivelli,  
Vittoria Gasbarrino, Giusi Licata, Clara Zuliani

### UN PROGETTO TEATRALE D'INTERVENTO POLITICO

Memoria del Presente è un progetto collettivo che vede impegnati diversi artisti teatrali che operano nel territorio metropolitano di Milano. Artisti da sempre impegnati a praticare teatro di impegno civile, dentro e fuori le comunità, in stretto contatto con l'esperienza dei Centri Sociali Autogestiti che si sono imposti la regola dell'autoproduzione. Memoria del Presente nasce dal lavoro collettivo fatto nei Centri Sociali nei primi anni della loro esistenza ma dichiara la propria indipendenza dalle correnti sviluppatesi dalla recente spaccatura del movimento (una anarchico-insurrezionalista e l'altra più moderata e disposta al dialogo con le istituzioni) e da uno schieramento così preciso, ricercando interlocutori all'interno del mondo "generale" e di quella rete più vasta che è già stata etichettata come "movimento no-global".

Partecipano al progetto artisti che appartengono a diversi gruppi teatrali; scelta comune degli artisti è quella, fino alla conclusione del progetto, di partecipare come singoli e non in rappresentanza di un gruppo né dichiarando la loro appartenenza a un gruppo.

*Memoria del presente* è un progetto a lungo termine (i primi incontri collettivi si sono svolti nel novembre 2001) basato sull'alternanza di lavoro individuale e collettivo. Non è un progetto esclusivo, ogni artista continua a elaborare altri progetti individuali. Gli artisti, organizzati secondo una piccola rete di cinque gruppi di lavoro, si incontrano mediamente ogni quindici giorni per aggiornarsi sui progressi compiuti e per confrontarsi sul lavoro svolto, lavoro che non si basa sul documentare fatti ma sul porsi domande ("quali sono le difficoltà della politica per un diciottenne?", "qual è, oggi, l'identità del popolo argentino?"...).

Il progetto è, in altre parole, un momento di ricerca e confronto tra persone che vogliono ritrovare il senso di un teatro di intervento politico, un teatro che non dia risposte ma formuli domande, che si definisca attraverso il processo di lavoro, che ricostruisca un pubblico e crei una rete.

Memoria del Presente, secondo i partecipanti al progetto, vuole interrogare un presente misterioso e terribile, che frana addosso con accelerazioni vertiginose, con smarrimenti e confusione, con bellezze e nuove pratiche utopiche. Un presente veloce, difficile da afferrare, “perché quando ti fermi è già passato, un presente che ti scivola addosso ed è per questo che diventa un punto di attenzione, soprattutto nelle comunità che si sentono (e sentiamo) minacciate”.

Leggiamo dagli appunti di lavoro di Gianluigi Gherzi, che lavora a questo progetto, una ulteriore definizione di ciò che si intende indagare e rappresentare: “Presente che a Genova mostra compiutamente il suo volto, presente della guerra eterna, senza spazi e tempi definiti, dell’isolamento e del balbettio individuale. Presente da interrogare per ridare senso alle storie di ognuno, per ritornare a leggere l’esperienza privata come qualcosa che c’entra con tutto e con tutti. Pertanto parlare del presente per conoscere meglio la nostra storia e non aspettare che sia qualcun altro a scriverla per noi. L’esigenza è quella di schierarsi, apertamente, fuori dalle metafore e fuori dai soliti percorsi, mettendo in connessione idee e passioni, per realizzare progetti che abbiano un respiro più grande di un solo spettacolo, che incontrino gente e pensiero, che si confrontino con comunità e altre vite.”

Il punto di partenza della riflessione drammaturgica è il continuo mutamento in atto nel presente e viene sviluppata tramite forme di lavoro letterario che non hanno avuto una storia “forte” e che, anche in Italia, sono state abbandonate: l’inchiesta, la registrazione, l’*ascolto* di una persona; da questi presupposti nasce la scelta di utilizzare una persona non famosa per farsi raccontare la sua storia, una storia che “non è leggenda di per sé”, ma è una storia che appartiene a tutti.

Tutti gli artisti coinvolti lavorano su ipotesi di spettacolo e di comunicazione diverse ma con una metodologia comune.

Seguendo la scaletta di lavoro proposta da Memoria del Presente, riusciamo a individuare il percorso creativo compiuto da ogni nucleo artistico:

- Sceglie una comunità la cui pratica ed esperienza, le difficoltà e i tentativi, appaiono significativi per il momento storico e culturale che stiamo attraversando. Il passaggio attraverso una comunità è essenziale in quanto permette di creare rete fra le esperienze e permette il confronto diretto.
- Sceglie all’interno di queste comunità uno o più testimoni, facendo coincidere l’inizio del lavoro drammaturgico con un lavoro d’inchiesta, di interviste a partire dalle vite personali dei membri della comunità scelta.
- Ha un tema drammaturgico comune: i limiti alle nostre libertà e diritti, attraverso le contraddizioni del quotidiano.
- Si confronta costantemente con la comunità coinvolta durante le prove, riservandosi la più ampia libertà di elaborazione artistica dei materiali emersi, innestando contemporaneamente un meccanismo di scambio, di andata e ritorno di informazioni, provocazioni e suggestioni tra nucleo artistico e comunità coinvolta. Infine cerca di presentare la prima volta il lavoro in spazi e luoghi in riferimento alla comunità scelta.

I diversi nuclei teatrali del progetto cercano così una modalità originale di rapporto per condividere i processi di lavoro, attraverso il confronto delle drammaturgie in crescita, dei primi materiali scenici, delle ipotesi di spettacolo.

Partendo dall’esigenza di un momento di studio e confronto è incominciato nell’ottobre 2002 un processo interno di lavoro, basato sul confronto fra i progetti delle modalità di rielaborazione drammaturgia dei materiali raccolti. I temi principali dell’approfondimento sono l’inchiesta, la comunità e il presente.

A partire da questo il progetto stesso vuole accreditarsi come “forum d’incontro e di discussione”, come “cantiere culturale”, con chi, a Milano e altrove, si sente coinvolto, come attore, spettatore, intellettuale, attore politico. Il progetto assume la dinamica di lavoro ed elaborazione di un’officina, di una bottega: sono frequenti gli incontri tra i vari drammaturghi, il lavoro è aperto all’esterno, insieme si discute e si riflette, è importantissimo il dialogo con il pubblico, che tramite le sue reazioni modella le successive repliche degli spettacoli.

Il pubblico di questi spettacoli è suddivisibile in due categorie:

- un pubblico “per condivisione”, che appartiene direttamente alla comunità “minacciata” cui fa riferimento lo spettacolo (ad esempio le ragazze del C. S. Deposito Bulk a Milano e presenti a Genova per il G8)
- un pubblico più propriamente teatrale, in quanto lo spettacolo dopo il suo debutto all’interno della comunità coinvolta sfrutta la circuitazione del teatro di ricerca dove viene percepito come spettacolo appartenente a tale “categoria”.

Gli spettacoli che prendono a riferimento una determinata comunità sono infatti rappresentati la prima volta in un luogo di riferimento della comunità stessa (per lo spettacolo *Il giorno che comincio*, come si diceva, è stato scelto il C. S. Deposito Bulk), poi lo spettacolo può seguire la “normale” circuitazione.

All’interno del progetto Memoria del Presente hanno preso avvio i seguenti lavori:

- *Il giorno che comincio*  
Spettacolo dedicato alle ragazze di Genova al G8 nel luglio 2001, di Gianluigi Gherzi, con Silvia Gallerano. Ha debuttato al C. S. Deposito Bulk (Milano). Ha partecipato al festival di Vimercate (giugno 2003).
- *Mettersi in mezzo*

“Partire per la Palestina”. Progetto a cura di Francesca Albanese, Silvia Baldini, Maurizio Bioss, Elena Lolli, che racconta l’azione di interposizione compiuta dalla carovana Action for Peace partita dal C. S. Leoncavallo nel 2002. Probabile debutto a fine maggio al Centro Sociale Leoncavallo (Milano).

- *Progetto Argentina*

A cura Di Annabella Di Costanzo, Manuel Ferreria, Elena Lolli. Un attore argentino, da anni esule in Italia e che ha lavorato con vari registi tra cui Marco Baliani, porta in scena il presente politico economico e sociale del suo paese. Lo spettacolo è nato grazie al comitato di solidarietà fondato da un gruppo di argentini che lavora alla Società Umanitaria di Milano, dove l’opera ha debuttato.

- *Stati di ordinaria instabilità*

Curato da Giuseppe Buonfiglio, questo lavoro indaga la realtà del lavoro precario. E’ attualmente in prova presso lo spazio del gruppo L’Allegra Brigata” di Busto Arsizio.

- *I Professionisti del dubbio*

Curato da Letizia Buoso e Giada Balestrini, questo progetto indaga la gli usi e abusi del diritto ad avere un punto di vista e alla sua testimonianza; racconta il difficile scontro tra volontà di dire la verità e la censura (implicita o esplicita) che può incontrare un giornalista. Lo spettacolo si è basato su commenti inviati alla comunità internet di Indymedia, che nella *home page* del suo sito [www.indymedia.it](http://www.indymedia.it) si presenta come “collettivo di organizzazioni, Centri Sociali, radio, media, giornalisti, videomaker, che offre una copertura degli eventi italiani indipendente dall’informazione istituzionale e commerciale e dalle organizzazioni politiche”.

Gianluigi Gherzi inizia negli anni ’70 come attore e negli anni ’80 fonda un suo gruppo. Vince il premio Scenario nell’89 con lo spettacolo *Arbol*. In quel periodo lavora molto per il teatro ragazzi vincendo per due volte il premio nazionale. Dopo varie collaborazioni con gruppi italiani ed esteri, ora lavora quasi esclusivamente per il teatro per adulti.

Al progetto partecipano anche: Elena Lolli, attrice e regista, l’unica del gruppo ad aver frequentato una scuola di teatro, vincitrice del premio Scenario nel ’95; Silvia Baldini, che fa parte del gruppo Figure Capovolte in cui è attrice e regista; Giuseppe Buonfiglio, che fa parte del gruppo La Broda dove è attore; Letizia Buoso, videomaker, che fa parte del gruppo Teatro delle Ali; Giada Balestrini, regista del Teatro delle Ali.

Altri partecipanti sono Francesca Albanese, Maurizio Bioss, Lino Brusa, Aldo Cassano, Antonello Cassinotti, Roberto Corona, Annabella Di Costanzo, Manuel Ferreira, Silvia Gallerano, Barbara Leonetti, Massimo Macciò, Francesca Marconi, Monica Parmagnani, Claudia Polsini, Joseph Scicluna, Laura Valli. Come ufficio stampa sono coinvolti: “TAO” Tiziana Aiello e Alessandra Maculan.

Abbiamo poche informazioni sui singoli componenti del gruppo in quanto sono considerate poco importanti dagli autori stessi. Il progetto ha carattere collettivo, ogni spettacolo è continuo confronto e dibattito tra gli artisti. Non vi sono tentativi di conciliare le diverse poetiche, lo scopo è farle uscire e confrontare con la loro nettezza e precisione; ci sono comunque dei “paletti di metodo”: si parte sempre da un testimone, ci si confronta con la comunità, si fa “memoria del presente”. Il punto di incontro non è quindi nelle poetiche ma nelle *pratiche*.

Lo scopo di questo progetto è di raccontare delle storie che riguardano il nostro presente, storie in cui l’autore è importante ma solo il testimone è essenziale, storie che appartengono a tutti e a tutti si rivolgono. Storie che creano dubbi negli spettatori e ansie di dibattito, infine solo storie, non verità.

Il progetto è completamente autofinanziato e autoprodotta. Il finanziamento non è stato posto come obiettivo in quanto ritenuto “non utile” ai fini del progetto; le uniche entrate previste sono gli incassi delle varie repliche. Tra le poche spese collettive vi è quella per l’ufficio stampa. Gli spazi messi a disposizione per le prove dei vari spettacoli sono direttamente collegati alla comunità di riferimento (Deposito Bulk) oppure collegati a vario modo con gli artisti (lo spettacolo *Progetto Argentina* è stato provato presso la scuola di teatro in cui insegna Elena Lolli).

Anche la promozione del progetto (e delle sue parti) è in mano direttamente al gruppo, la promozione avviene tramite vari media (radio, ufficio stampa, in rete) ma non è mai gestita dall’ente che ospita la rappresentazione.